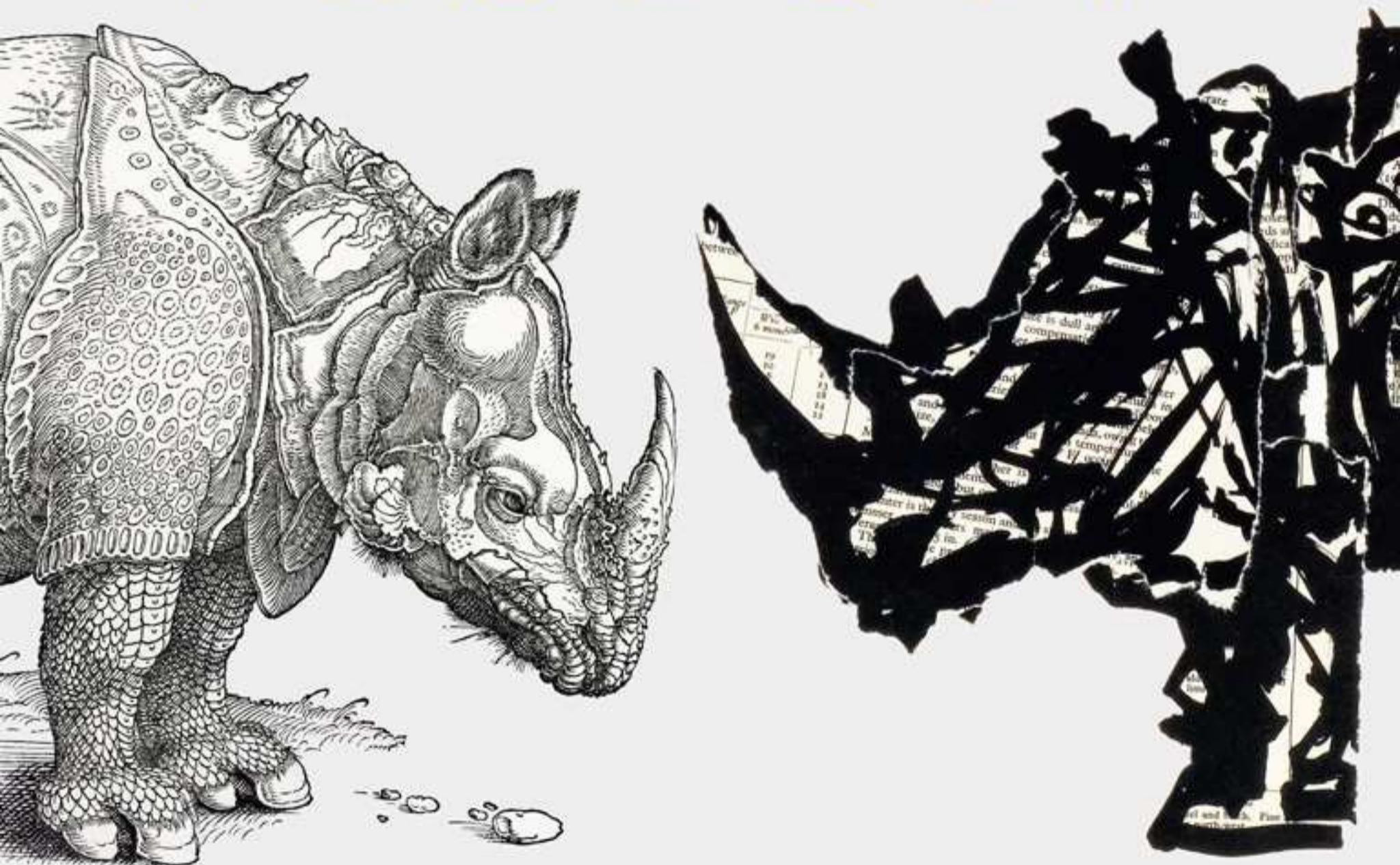


DOUBLE VISION



ALBRECHT
DÜRER

WILLIAM
KENTRIDGE

SIEVEKING
VERLAG

DOUBLE VISION

DOUBLE VISION

HERAUSGEgeben von / Edited by
KLAUS KRÜGER, ANDREAS SCHALHORN, ELKE ANNA WERNER

UNTER MITARBEIT VON / WITH THE COLLABORATION OF
NADINE ROTTAU

ALBRECHT
DÜRER

WILLIAM
KENTRIDGE

SIEVEKING
VERLAG

INHALT CONTENTS

S. / P. 6

VORWORT

PREFACE

Klaus Krüger

Heinrich Schulze Altcappenberg

S. / P. 9

EINFÜHRUNG

INTRODUCTION

Elke Anna Werner

Andreas Schalhorn

S. / P. 12

DOUBLE VISION – MULTIPLE EVIDENZ

DOUBLE VISION—MANIFOLD EVIDENZ

Klaus Krüger

S. / P. 19 (CAT. 1–10)

PERSPEKTIVEN ERÖFFNEN

OPENING PERSPECTIVES

S. / P. 34

Essay Nadine Rottau

S. / P. 67 (CAT. 20–32)

BILDER AUF WANDERUNG UND IN VERWANDLUNG

PICTURES MIGRATING AND MUTATING

S. / P. 80

Essay Elke Anna Werner

S. / P. 43 (CAT. 11–19)

UNGEWISSES SEHEN

SEEING THE UNCERTAIN

S. / P. 58

Essay Elke Anna Werner

S. / P. 91 (CAT. 33–38)

IM DENKRAUM DER BILDER

INSIDE THE THOUGHT-SPACE OF IMAGES

S. / P. 104

Essay Andreas Schalhorn / Elke Anna Werner

S. / P. 113 (CAT. 39–43)

ERINNERUNG ORDNEN UND VERORTEN

MAPPING AND SYSTEMIZING MEMORY

S. / P. 128

Essay Andreas Schalhorn / Elke Anna Werner

S. / P. 137 (CAT. 44–52)

SCHWARZ DRUCKEN, WEISS SEHEN

PRINTING BLACK, SEEING WHITE

S. / P. 158

Essay Andreas Schalhorn

HOLD THE LINE – ALBRECHT DÜRER UND
DIE DRUCKGRAPHISCHEN VERFAHREN SEINER ZEIT

HOLD THE LINE—ALBRECHT DÜRER AND
THE PRINTMAKING TECHNIQUES OF HIS TIME

S. / P. 150

Essay Michael Roth

S. / P. 165 (CAT. 53–58)

BILDERN FOLGEN

FOLLOWING PICTURES

S. / P. 184

Essay Andreas Schalhorn

S. / P. 192

ZUR ARCHITEKTUR DER AUSSTELLUNG
ON THE EXHIBITION ARCHITECTURE

Marlies Breuss

S. / P. 196

SIEBEN FRAGEN AN WILLIAM KENTRIDGE
SEVEN QUESTIONS FOR WILLIAM KENTRIDGE

Andreas Schalhorn

Elke Anna Werner

S. / P. 200

BIOGRAPHIE: ALBRECHT DÜRER

BIOGRAPHY: ALBRECHT DÜRER

S. / P. 202

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHY

S. / P. 201

BIOGRAPHIE: WILLIAM KENTRIDGE

BIOGRAPHY: WILLIAM KENTRIDGE

S. / P. 205

AUTOREN

AUTHORS

VORWORT PREFACE

Klaus Krüger
Heinrich Schulze Altcappenberg

Double Vision – der Titel unserer Ausstellung und des vorliegenden Buches bezieht sich nicht nur auf das anspruchsvolle Vorhaben, mit einem sehr dezidierten Konzept einen Parallelblick auf die beiden Künstler Albrecht Dürer und William Kentridge zu werfen, sondern auch auf den doppelten *und* gemeinsamen Blick zweier Institutionen auf zwei Meister der Druckgraphik.

Die Ausstellung ist ein Zwischenergebnis der Zusammenarbeit zwischen der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, die beide in dem DFG-Transferprojekt *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung* kooperieren.

Um die Projektpartner kurz vorzustellen: Die seit 2012 im Sinne eines kleinen *Institute for Advanced Studies* an der Freien Universität bestehende Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz* ist ein Unternehmen der kunst- und bildwissenschaftlichen Grundlagenforschung, das sich in internationalem Austausch und im Horizont interdisziplinärer Vernetzung den Strukturen und Verfahren bildlicher Evidenzerzeugung widmet. Das Kolleg erforscht ein breites Spektrum historischer und ästhetischer Formen sowie Funktionen dieses Phänomens am Beispiel konkreter Fallstudien von der mittelalterlichen Kunst bis zur Kunst der Gegenwart. Ziel ist es, der Kategorie der *Evidenz* ihre historische Tiefe zurückzugewinnen und zugleich eine Vermittlung zwischen geschichtlicher Analyse und ästhetischem Zugang zu eröffnen.

Für den Transfer dieser Forschungsergebnisse nicht nur in die universitären Disziplinen, sondern auch in die breitere Öffentlichkeit kooperiert die Kolleg-Forschergruppe mit einer ganzen Reihe von Institutionen. Die Zusammenarbeit mit dem Kupferstichkabinett ist dabei ein Glücksfall, ermöglicht sie doch, bildliche

Double Vision—the title of our exhibition and accompanying book refers not only to our ambitious plan to simultaneously investigate two artists, Albrecht Dürer and William Kentridge, within the framework of a very specific concept, but also invokes the double *and* shared vision of two institutions and their approaches to these masters of printmaking.

The exhibition is the interim result of an ongoing collaboration between the Humanities Centre for Advanced Studies *BildEvidenz: History and Aesthetics* at the Institute of Art History, Freie Universität Berlin, and the Staatliche Museen zu Berlin's Kupferstichkabinett. The Institute of Art History and Kupferstichkabinett are both involved in the DFG (German Research Foundation) Transfer Project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz*.

We would like to take this opportunity to briefly introduce the two project partners. Established as a Center for Advanced Studies at the Freie Universität in 2012, the research unit *BildEvidenz* conducts fundamental research into art and visual culture that focuses on the structures and processes of generating pictorial *Evidenz* (from Latin *evidentia*) and promotes international exchange and cross-disciplinary cooperation. The center explores a broad range of historical and aesthetic forms, as well as functions of this phenomenon, based on actual case studies on art from the Middle Ages up to the present day. The aim is to restore the historical complexity of *Evidenz* as a pictorial category and to open up a dialogue between historical analysis and the exploration of aesthetics.

The research unit cooperates with numerous institutions to ensure that the results of its research are not only disseminated within the academic disciplines but also reach the wider public.

The collaboration with the Kupferstichkabinett has proved particularly fruitful, making it possible to investigate the phenomena of pictorial *evidentia* by studying original works from the museum's outstanding collection. Furthermore—and of particular importance to *Double Vision*—the question of visual *Evidenz* can also be applied to the specific layout and design of the exhibition. By presenting the artworks in varied arrangements in a specially conceived series of exhibition spaces, visitors can directly witness and simultaneously reflect on the concept of *Evidenz* as an aesthetic experience.

The Kupferstichkabinett at the Staatliche Museen zu Berlin is one of the largest museums for works on paper worldwide and houses well over half a million prints from the Renaissance to the present day. It is home to an almost complete collection of Albrecht Dürer's prints with unique treasures such as rare impressions and states of the highest quality. The close cooperation with such a renowned research institute as the Freie Universität Berlin has enabled the museum to continue projects of particular interest that were previously realized with external research groups, such as *Disegno! The Draftsman Pictured in the Early Modern Era* with the Kunsthistorisches Institut—Max-Planck-Institut in Florence (2007). Such undertakings benefit from the fact that the Kupferstichkabinett—together with its department of restoration and conservation—is an established place of research under the auspices of the Stiftung Preussischer Kulturbesitz that is specialized in the praxis of organizing exhibitions and handling exquisite works of art.

For the exhibition *Double Vision: Albrecht Dürer & William Kentridge*, the DFG Transfer Project *Evidenz on Exhibit* combines theoretical and discursive methodology with object- and presentation-based research. Applied to two outstanding artists from different eras and cultural contexts—Dürer and Kentridge—different forms of display are used to initiate discourse on the artists' especially succinct and dense visual language in the medium of black-and-white prints. We are extremely grateful to the DFG for funding the project and providing invaluable advice on the specific format that it should ultimately take.

The exhibition and its accompanying publication were only possible thanks to the dedicated collaboration and goodwill of the many people and agencies involved: First and foremost no less than William Kentridge himself, who in autumn of 2013 as a fellow of *BildEvidenz* delivered an extraordinarily inspiring lecture-performance and workshop at the Kupferstichkabinett with relation to selected works by Albrecht Dürer, thereby lighting up important angles for researchers to pursue. He has supported the project enormously, not only through his confidence in us, but also through the generous loan of his works. A special word of thanks must, at this point, go to the staff at his studio in Johannesburg for their tireless efforts, especially Anne McIlheron, but also Natalie Dembo and Linda Leibowitz.

We also wish to thank the other lenders: in Berlin the Deutsches Historisches Museum with its president Alexander Koch and the Staatliche Museen zu Berlin's Kunstabibliothek and its director Moritz Wullen. Further lenders are: the Goodman Gallery in

Evidenzphänomene anhand der originalen Werke aus dem einzigartigen Sammlungsbestand des Kabinetts eingehend zu erforschen. Darüber hinaus, und das kommt bei *Double Vision* besonders zum Tragen, kann die Frage nach visueller Evidenz auch auf das spezifische Display der Ausstellung erweitert werden, das durch das Präsentieren von Bildern in unterschiedlichen Konstellationen und in einem hierfür eigens gestalteten Raumzusammenhang Evidenz als ästhetische Erfahrung zu einem unmittelbaren Erlebnis und zugleich zu einem Reflexionsmoment für die Besucher macht.

Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin ist weltweit eines der größten Museen zur Kunst auf Papier und beherbergt weit über eine halbe Million druckgraphische Werke von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zudem verfügt es über einen nahezu vollständigen Bestand der Druckgraphiken Albrecht Dürers, der durch seltene Abzüge und besonders qualitätsvolle Zustände einzigartig ist. Die intensive Kooperation mit einer so renommierten wissenschaftlichen Einrichtung wie der Freien Universität Berlin bedeutet für das Kabinett die gewünschte Fortsetzung früherer Projekte, die mit externen Forschungsgruppen bereits erfolgreich realisiert wurden, wie z.B. *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit* mit dem Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (2007). Solche Unternehmungen profitieren davon, dass das Kupferstichkabinett – eingeschlossen das Kompetenzzentrum für Restaurierung/Konservierung – gerade über die Praxis avancierter Ausstellungen und den Umgang mit herausragenden Kunstobjekten per se einen ausgewiesenen Ort der Forschung unter dem Dach der Stiftung Preußischer Kulturbesitz darstellt.

In der Ausstellung *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge* verknüpft das DFG-Transferprojekt *Evidenz ausstellen* theoretisch-diskursive Methoden mit objekt- und präsentationsbezogener Forschung. Sie werden bezogen auf zwei herausragende Künstler unterschiedlicher Epochen und kultureller Zusammenhänge, nämlich Albrecht Dürer und William Kentridge, deren besonders prägnante und dichte Bildsprache im Medium der schwarz-weißen Druckgraphik in unterschiedlichen Formen des musealen Displays in einen Dialog gebracht werden. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) haben wir für die Förderung und die vorhergehende intensive Beratung des spezifischen Projektformats sehr zu danken.

Die Ausstellung und die sie begleitende Publikation konnten nur durch das engagierte Zusammenwirken und hilfreiche Wohlwollen vieler beteiligter Personen und Instanzen realisiert werden. An erster Stelle steht William Kentridge, der im Herbst 2013 bereits als Fellow der *BildEvidenz* in einer äußerst inspirierenden Lecture Performance und bei einem Workshop im Kupferstichkabinett in Bezug auf ausgewählte Werke von Albrecht Dürer wichtige Impulse für das Forschungs- und Ausstellungsprojekt gab. Er hat nicht nur mit seinem Vertrauen, sondern auch durch die großzügige Leihgabe seiner Werke das Vorhaben maßgeblich unterstützt. In diesem Zusammenhang ist besonders auch den Mitarbeiterinnen seines Studios in Johannesburg zu danken, speziell für ihren unermüdlichen Einsatz Anne McIlheron, aber auch Natalie Dembo und Linda Leibowitz.

Wir danken natürlich auch den übrigen Leihgebern ganz herzlich: In Berlin dem Deutschen Historischen Museum mit seinem Präsidenten Alexander Koch sowie der Kunstsbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin und seinem Direktor Moritz Wullen. Bei der Goodman Gallery in Johannesburg besonders Damon Garstang, bei der Marian Goodman Gallery New York Brian Loftus – und schließlich Carole Billy von der Marian Goodman Gallery Paris. Ein großer Dank geht an alle beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter unserer Häuser: An der FU auf Seiten der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz* an Hiroko Hashimoto für die reibungslose Sachbearbeitung und an Friederike Wille für ihren professionell koordinierenden Einsatz, ferner an Hubert Graml vom Kunsthistorischen Institut für seine photographische Expertise bei der Digitalisierung des Dürer-Bestandes. Am Kupferstichkabinett an Michael Roth, Oberkustos für die Deutsche Kunst bis 1800, für vielfältigen fachlichen Rat und die Leitung der mit dem DFG-Transferprojekt verbundenen Digitalisierung der mit über 1000 Blatt überaus reichen Dürer-Graphik, an Mara Weiß, Ira Fröhlich und besonders an die Restauratoren Fabienne Meyer und Georg Josef Dietz für die konservatorische Betreuung der Werke von Dürer und Kentridge – eingeschlossen die Neurahmung der *Ehrenpforte* von Albrecht Dürer. In der Hauptverwaltung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz gilt unser Dank Tanja Lipowski und Jeannette Pauly, die sich um die administrative und budgetäre Seite der Kooperation sehr verdient gemacht haben. Gleichermaßen gilt für Eva-Maria Silies und Laura Sebastian von der Drittmittelverwaltung der Freien Universität Berlin.

Die Ausstellung *Double Vision* konnte ihre überzeugende Form erst mittels der überaus anregenden und produktiven Zusammenarbeit mit Marlies Breuss und Michael Ogertschnig von HOLODECK architects, Vienna, für ihr hoch stimulierendes und produktives Engagement. Unsere herzlichen Dankesworte gehen an sie ebenso wie an Berlin e.o.t. – essays on typography (Anna Sartorius und Lilla Hinrichs) für die Gestaltung von Schrift und Werbemitteln, dem Team von Wolfgang Matzat für Ausstellungsaufbau sowie den Produzenten der Ausstellungswebsite Michael Müller/Culture to go. Dem Sieveking Verlag danken wir ganz besonders für die große Kompetenz und für die unermüdliche Geduld bei der Fertigstellung der Begleitpublikation – besonders Caroline Sieveking, Tas Skorupa und Franziska Vogl. Dem Büro LS Anderson, Jeanne Haunschmid und Kennedy-Unglaub Translations danken wir für die kompetente und sensible Übersetzung der Texte ins Englische.

Es freut uns sehr, dass *Double Vision* im Herbst 2016 einen weiteren Auftritt in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe haben wird. Ein besonderer Dank gebührt daher Pia Müller-Tamm, Otmar Böhmer, Dorit Schäfer und Astrid Reuter.

Unser letzter großer Dank gilt schließlich den Kuratoren der Ausstellung, nämlich Andreas Schalhorn (Kupferstichkabinett) und Elke Anna Werner (FU, Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz: Geschichte und Ästhetik*), aber auch ihrer Projektkoordinatorin Nadine Rottau und der studentischen Hilfskraft Charlotte Wagner-de Souza Silveira (FU, Transfer Project *Evidenz on Exhibit*). Als das Kernteam des Unternehmens hatten sie die Hauptarbeit zu schultern, eine Herausforderung, die sie mustergültig und mit vorzüglich bewährter Kompetenz bewältigten.

Johannesburg—and in particular Damon Garstang—Brian Loftus of the Marian Goodman Gallery in New York, and finally Carole Billy at the Marian Goodman Gallery in Paris.

A big thank-you goes to all participating staff at our Berlin institutions: to Hiroko Hashimoto at the FU for the smooth handling of the *BildEvidenz* project and Friederike Wille for her professional coordinating efforts, as well as Hubert Graml from the Kunsthistorisches Institut for his photographic expertise in digitizing the Dürer works. At the Kupferstichkabinett our thanks go to Michael Roth, chief curator for pre-1800 German art, for his specialist advice and management of the digitization of the Kupferstichkabinett's rich collection of over one thousand Dürer drawings and prints, which occurred as part of the DFG Transfer Project. Further thanks go to Mara Weiss, Ira Fröhlich, and most especially to the conservators Fabienne Meyer and Georg Josef Dietz for the conservation management of the works by Dürer and Kentridge—including the new framing of Albrecht Dürer's *Triumphal Arch*. We also wish to thank Tanja Lipowski and Jeanette Pauly of the Stiftung Preussischer Kulturbesitz for their valuable assistance in administrative and budgetary matters. The same applies to Eva-Maria Silies and Laura Sebastian from the External Funding Administration of the Freie Universität Berlin.

In its convincing design, the *Double Vision* exhibition is indebted to Marlies Breuss and Michael Ogertschnig of HOLODECK architects, Vienna, for their highly stimulating and productive cooperation. Our sincere thanks go both to them and Berlin-based e.o.t.—essays on typography (Anna Sartorius and Lilla Hinrichs) for the font and graphics, Wolfgang Matzat's team for the exhibition set-up, as well as the producer of the exhibition website, Michael Müller of Culture to Go. We thank Sieveking Verlag for their professionalism and competence and for their ceaseless patience with us in the production of this publication—with special thanks going to Caroline Sieveking, Tas Skorupa, and Franziska Vogl. For the competent and sensitive translation of the texts into English, we wish to thank the translators at Büro LS Anderson, Jeanne Haunschmid, and Kennedy-Unglaub Translations.

We are enormously pleased that *Double Vision* will go on display once more in autumn 2016, at the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Thank you to Pia Müller-Tamm, Otmar Böhmer, Dorit Schäfer, and Astrid Reuter for making this second stage of the exhibition possible.

And lastly, we wish to thank the curators of the exhibition, Andreas Schalhorn (Kupferstichkabinett) and Elke Anna Werner (FU, Humanities Centre for Advanced Studies on *BildEvidenz: History and Aesthetics*), as well as their project coordinator Nadine Rottau and the student assistant Charlotte Wagner-de Souza Silveira (FU, Transfer Project *Evidenz on Exhibit*). As the core team of our endeavor, they had to shoulder the bulk of the work, a challenge that they handled convincingly and competently throughout.

EINFÜHRUNG INTRODUCTION

Elke Anna Werner
Andreas Schalhorn

Von der Ausstellung ...

Double Vision bringt etwa 120 Werke von Albrecht Dürer und William Kentridge in einen Dialog miteinander und mit den Besuchern. Warum Dürer, warum Kentridge? Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern und ihren Werken sind über alle zeitlichen und kulturellen Distanzen hinweg äußerst facettenreich. Dabei sind motivische Inspirationen etwa durch Dürers *Rhinoceros* (Cat. 19) oder dessen Perspektiv-Darstellung mit liegendem weiblichen Akt (Cat. 2) hier nur bedingt von Interesse.¹

Double Vision möchte stattdessen die besonders intensive Auseinandersetzung beider Künstler mit dem Medium des schwarz-weißen Bildes in den Fokus rücken. In ihrem Interesse dafür, aus der Spannung zwischen dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der gedruckten Linien und Flächen komplexe Bild- und Handlungsräume zu entwickeln, können der deutsche Renaissance-Künstler und der südafrikanische Gegenwartskünstler durchaus als Verwandte im Geiste betrachtet werden.

Albrecht Dürer etablierte um 1500 die Druckgraphik besonders in Form von Holzschnitten und Kupferstichen als eigenständiges Bildmedium; Erasmus von Rotterdam adelte ihn dafür 1528 zum »Apelles des Schwarz-Weiß«, der in seiner Graphik den berühmtesten Maler der Antike übertreffe. William Kentridge hingegen nutzt nicht nur eine Vielzahl druckgraphischer Techniken, um die erzählerischen Möglichkeiten des schwarz-weißen Bildes auszureißen, sondern verwendet sie auch als Grundlage für seine Arbeiten im Bereich von Film, Theater und Performance.

Beide Künstler verbindet zudem, dass sie ihre Tätigkeit und ihren Status als Akteure des Schwarz-Weiß reflektieren. Dies geschieht nicht nur in Werken oder Äußerungen, sondern auch in Selbstportraits, im Fall von William Kentridge zudem über die Kleidung (einheitlich weißes Hemd und schwarze Hose). Und schließlich erweist sich bei beiden Künstlern die Überschreitung von bis

A Look at the Exhibition ...

Double Vision brings together some 120 works by Albrecht Dürer and William Kentridge so that they spark a dialogue with each other—and with visitors. But why Dürer, why Kentridge? The relationship between the two artists and their work is a diverse and lively one, in spite of the temporal and cultural divide that separates them. As cited sources of inspiration, Dürer's *Rhinoceros* (Cat. 19) and his visual study of perspective with the reclining female nude (Cat. 2), although important in themselves, are not of primary interest to our endeavor.¹

Double Vision instead aims to focus closely on the two artists' handling of the medium of the black-and-white image. It would be no exaggeration to say that the German Renaissance printmaker and the South African contemporary artist are kindred spirits in their pursuit of exploiting the inherent tension between the white of the paper and the black of the printed line in order to create complex pictorial spaces and scenes of action in their works.

It was Albrecht Dürer who, around 1500, established the artistic print, primarily in the form of the woodcut and copperplate engraving, as a medium in its own right; Erasmus of Rotterdam honored him for this achievement in 1528 by hailing him as the “Apelles of black and white.” Erasmus went on to state that, through his graphic art, Dürer had even surpassed Apelles, the most famous painter of antiquity. William Kentridge, on the other hand, uses a much wider variety of printmaking techniques to unlock the narrative possibilities of the black-and-white image; and he furthermore uses them as the basis for his work in the field of film, theater, and performance.

What both artists have in common is the fact that they reflect their activity and their status as agents of black and white in their art. In fact, this self-reflection is not merely restricted to

dahin geltenden medialen Grenzen als folgenreich für die Bedeutung ihrer Werke. Während Dürer zu neuen Bildformen findet, die die Ungewissheit infolge der politischen, religiösen und gesellschaftlichen Umbrüche seiner Zeit widerspiegeln, zeichnet sich Kentridges Bildsprache dadurch aus, dass sie ausgehend von der Situation in Südafrika eine globale Wirksamkeit und Wahrheit entfalten: So hat die einem Flüchtlingszug ähnelnde Figurenprozession in *Portage* (Cat. 14) unabhängig von Kentridges Erfahrungshorizont mit der europäischen Realität unserer Tage sehr schmerhaft zu tun.

Double Vision gliedert sich in sieben Abteilungen, die unterschiedlichen Kategorien bildlicher Praktiken beider Künstler gewidmet sind. Jeder Abteilung sind ausgewählte Werke der Künstler zugeordnet, deren Vergleich ästhetische, technische oder inhaltliche Ähnlichkeiten und Unterschiede erkennen lässt. So regt *Perspektiven eröffnen* die Betrachter dazu an, ihren eigenen Blickpunkt und die davon abhängige Wahrnehmung als Rüstzeug für den Gang durch die Ausstellung zu hinterfragen. Im *Denkraum der Bilder* wird die Imaginationskraft des Künstlers verhandelt und das Atelier als Ort kreativer Tätigkeit schlechthin vorgestellt. *Erinnerung ordnen und verordnen* wiederum konfrontiert unterschiedliche Bildsysteme, mit denen Vergangenes in der Gegenwart präsent gehalten wird.

Zu diesen Interaktionen zwischen den Werken und den Betrachtern kommt das Display der Ausstellung als Thema hinzu. Über die Ausstellung werden beim Rezipienten visuelle Eindrücke verstärkt, Blicke gelenkt, Wahrnehmung am eigenen Körper erfahrbar gemacht und Wissen vermittelt. Um diese Ebene gezielt miteinzubeziehen, sind die Pläne zum Ausstellungsdisplay von HOLODECK architects an den Anfang der Raumfolge gerückt. So wird der konkreten Ausstellung deren Konzeption im Hinblick auf die räumliche und farbliche Struktur, die Disposition der Kunstwerke und das Beleuchtungskonzept vorangestellt.

zum Begleitband ...

Der doppelte Blick auf die Ausstellung als als Reflexionsgegenstand und als sinnliches Ereignis bestimmt auch die Struktur des zweisprachigen Begleitbandes, der in zwei Bereiche gegliedert ist: Den Kernbereich bilden analog zu den Themen der Ausstellung sieben Kapitel. Diese werden gerahmt von weiteren Texten, die auch gestalterisch einen eigenen Charakter besitzen. Zum Rahmen gehört diese kurze Einführung, der sich ein grundlegender Text zu den Verfahren bildlicher Evidenzerzeugung anschließt, in dem die übergeordnete Fragestellung des Forschungsprojektes *Evidenz ausstellen* im Hinblick auf die Ausstellung entfaltet wird. Ein Essay zu den gestalterischen Prinzipien der Ausstellungsarchitektur und ein Interview der Kuratoren mit William Kentridge im hinteren Teil des Buches dienen der abschließenden Rahmung.

Auch die Binnenstruktur der sieben Kapitel des Kernbereichs ist auf die Konzeption der Ausstellung abgestimmt. Beginnend mit einer farbigen Seite, werden auf einer Doppelseite pro Kapitel die Werke und ihre technischen Angaben vorgestellt, ehe sich die meist großformatigen Abbildungen der Exponate und ein Essay anschließen, in dem ausgewählte Werke, bestimmte druckgraphische Techniken oder inhaltliche Aspekte beleuchtet werden.

their works or statements on their art, but, in the case of William Kentridge, is even manifested in his choice of attire (a uniformly white shirt and black trousers). And finally, of crucial importance for both artists is the transcendence of the previously accepted limits of their chosen medium. While Dürer finds new visual forms that reflect the uncertainty caused by the political, religious, and social upheavals of his time, Kentridge's imagery and repertoire of forms, though rooted in the situation of South Africa, now resonate with global significance and truth. For instance, the procession of figures in *Portage* (Cat. 14) now bears echoes of a long line of refugees, an association that Kentridge may never have consciously intended, but which, given the current climate, nevertheless serves as a painful reminder of a present European reality.

Double Vision is divided into seven sections, each dedicated to the different visual practices of both artists. Assigned to each section are selected works by each artist, with their aesthetic, technical, and content-based similarities and differences revealed in the juxtaposition. In this way *Opening Perspectives* encourages viewers to question their own viewpoint and the fixity of perception dependent on it, and thus put themselves in the right frame of mind for the rest of the exhibition. The section *Contemplating Pictures* explores the artist's power of imagination and presents the workshop or studio as the unrivalled hub of creative activity. *Placement and Order of Memory*, by contrast, analyzes different pictorial systems, by which the past and history are renewed and organized.

In addition to these interactions between the works and the viewers, another key theme is the display choices evident in the exhibition. The exhibition design purposefully seeks to strengthen visual impressions in the viewer, to direct the gaze, to make perception a tangible and conscious experience, and to convey knowledge. In order to make these typically underlying considerations an overt aspect of the exhibition itself, the display plans, as produced by HOLODECK architects, are on show at the start of the exhibition. In this way, attention is drawn to the exhibition as medium, and specifically its planned design regarding spatial structure and color scheme, the arrangement of the artworks, and the lighting concept.

A Look at the Companion Book ...

The combined view of the exhibition as meta-level and sensory event also determines the structure of the German-English companion book, which is divided into two areas: seven core chapters that reflect the themes of the exhibition, framed by other, somewhat shorter texts that are given their own distinctive type font and design. This textual framework includes this brief introduction you are reading now. It is followed by a foundational text on the generation of pictorial *Evidenz*, or *evidentia*, in which the key underlying questions of the research project *Evidenz on Exhibit* are applied to the current exhibition.

The seven core chapters of the catalogue are structured on the page to reflect the design of the exhibition. Presented on a double-page spread is an overview of the works in each chapter and their titles, media, and dates, followed by the detailed, mostly full-page plates and an essay, in which selected works, certain printmaking

Werkübersicht, Bildseiten und Textseiten erscheinen voneinander getrennt, um die jeweils spezifische Aufmerksamkeit, die für den Blick auf die Werkinformationen, das Betrachten der Abbildungen und die Lektüre der Texte erforderlich ist, zu unterstützen.

Diese Trennung verlangt vom Leser, selbständig durch den Begleitband zu navigieren – sei es, dass er das Buch systematisch von vorne nach hinten ›durcharbeitet‹ oder dass er beim Blättern dort hängen bleibt, wo etwas sein Interesse weckt, um sich von hier dann weiterzubewegen.

... und zurück

Dieses Begleitbuch und die Ausstellung verbinden exemplarische Bildbetrachtungen mit der übergeordneten Frage, wie in Ausstellungen *Evidenz* erzeugt wird. Wie etwa wirkt sich das Ausstellungsdisplay auf die Wahrnehmung von Form und Inhalt der Exponate aus? Auf welche Weise fördern und stabilisieren oder aber verschleiern und unterlaufen bestimmte Präsentationsformen das ästhetische Gefüge der Objekte und deren genuine Formen der Sinnerzeugung?²

Diese Fragen zur De- und Rekontextualisierung von Artefakten im Dispositiv der Ausstellung werden bei *Double Vision* durch das Interagieren von Werken eines historischen und eines zeitgenössischen Künstlers forciert. Sie erfordern besondere Antworten im Hinblick darauf, dass die Ausstellung Arbeiten auf Papier zeigt. Deren Licht- und Klimaempfindlichkeit verlangt konservatorische Maßnahmen, die das Erscheinungsbild der Präsentation mitbestimmen – sei es durch ihre Montierung, Rahmung und Verglasung oder durch die Reduzierung des Lichts. Die entscheidende Herausforderung resultiert jedoch aus der ästhetischen Spezifik der druckgraphischen Werke, deren oftmals zarte Linien und äußerst differenzierte Graustufungen im Vergleich zur Malerei nicht nur einen nahen, sondern auch einen intensiv »langen Blick« (Aleida Assmann) erfordern.³ Die Ausstellung und das Begleitbuch möchten zu einem solchen langen, ja *doppelten* Blick herzlich einladen!

techniques, and pictorial subjects are investigated. The seven chapters are separated by colored pages that are included to help the reader focus his or her attention in reading the details on each work, viewing the pictures themselves, and reading the texts. Such divisions of layout require readers to navigate their way through the book independently—irrespective of whether they are “ploughing” through it from cover to cover, or alighting on a page that piques their interest, before continuing to flick through.

... and Back

What this companion book and the exhibition both share is the contemplative study of pictures, viewed in the light of the broader question of how pictorial *Evidenz* is generated in exhibitions. For instance, how does the chosen exhibition display format affect the viewers' perception of the form and content of the exhibits themselves? How do certain presentation forms either foster and stabilize or, conversely, obfuscate and undermine the aesthetic structure of the objects and their genuine forms of sensory stimulation?²

In *Double Vision* these questions of the museum's de- and recontextualization of artifacts in the *dispositif* of the exhibition are brought to the fore through our deliberate juxtaposition of works by a historical artist and a contemporary one. The answers to such questions must, however, further take into account the fact that the objects on display are works on paper. Their special sensitivity requires conservation measures that determine the overall appearance of the presentation, as seen in their mounting, framing, and glazing, and the lowered lighting levels. The crucial challenge in all of this, however, results from the innate aesthetic quality of prints, whose delicate lines and highly differentiated gradations of gray often require, unlike paintings, not merely a close, intimate view, but also an intensely “long view,” to use Aleida Assmann's words.³ The exhibition and the companion book invite you to take a long—yes indeed—a *double* view at what follows!

1 William Kentridge's direct adaption of works by Dürer was the subject of exhibitions in Frankfurt am Main and Bremen; see exh. cat. Frankfurt am Main/Bremen 2007.

2 On the generation of meaning in exhibitions, see Lavine/Karp 1991; Korff 2002; Thürlemann 2013.

3 Assmann 1988.

DOUBLE VISION – MULTIPLE EVIDENZ DOUBLE VISION—MANIFOLD EVIDENZ

Klaus Krüger

Die Ausstellung *Double Vision* und mit ihr der vorliegende Katalog sind Teil und Resultat eines größeren Projektzusammenhangs, der die Funktion und Bedeutung von bildlicher Evidenz in ihren unterschiedlichen historischen Ausprägungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart erforscht.¹ Zugrunde liegt dabei ein Verständnis, das die Evidenz von Bildern nicht nur als Repräsentation, das heißt als Evidenz von *etwas* begreift, sondern zugleich auch als Evidenz des Bildes selbst in seiner spezifischen Erscheinung und ästhetischen Eigenqualität. Ansatzpunkt ist hier also eine Komplexität und zugleich ein Oszillationsspektrum von »Evidenz«, das sich gerade nicht auf »Klarheit«, »Deutlichkeit« und »Präzision« und damit auf die cartesianische Kategorie des »*clare et distincte*« im Sinne der Fundierung aller Erkenntnis und Urteilskraft in klarer und deutlicher Anschauung (»*clare et distincta perceptio*«) reduzieren lässt. Denn die Vorstellung einer logisch nachvollziehbaren und überprüfbaren Gewissheit (im Sinne etwa einer mathematischen Beweisführung) wird den spezifischen Artikulationen bildlicher Evidenz kaum gerecht. Bildliche Evidenzerzeugung stellt vielmehr eine ästhetische Grundkategorie dar, die einerseits Verfahren der bildlichen Wirklichkeitsdarstellung bezeichnet, dabei andererseits aber auch eine genuine visuelle Eigen-Präsenz hervorbringt, die außerhalb der Bilder nicht zu finden ist, diese also aus der Koexistenz einer zweifachen Bestimmung begreift und deutet: als Repräsentation und Präsenz.

Dieses komplexe Profil von bildlicher Evidenz manifestiert sich auch in der Ausstellung *Double Vision* in vielfältigen Ausprägungen, sei es durch genuine künstlerische Verfahren, die die thematische Referenz der Bilder immer neu durch ästhetische Präsenzeffekte modellieren und aufladen, transformieren und reflektieren, oder sei es auf der Ebene einer differenzierten Selbstthematisie-

The exhibition *Double Vision* and the accompanying catalogue developed from a larger project that investigates the function and significance of images and their pictorial *Evidenz* in its various historical manifestations from the Middle Ages to the present.¹ Pictorial *Evidenz* is understood not only as representation, not only as the evidence of something, but simultaneously as the *Evidenz* of the image itself in its specific appearance and its aesthetic quality. Thus the starting point is both a complexity and an oscillating spectrum of *Evidenz*, whose characteristic is that it cannot be reduced to *clarity, plainness, and precision*, that is to say to the Cartesian thesis that all insight and power of judgment can be grounded in clear and plain perception (*clare et distincta perceptio*). After all, the idea of a certainty arrived at and justified by the principles of logic (as in mathematical demonstration, for example) hardly does justice to the aesthetic articulations of pictorial *Evidenz*. Rather, the pictorial generation of *Evidenz* is a basic aesthetic category which, on the one hand, informs processes of representation of reality in images, and on the other hand gives rise to a freestanding or autonomous visual presence. It cannot be found outside of images and must therefore be understood and interpreted as arising from the coexistence of a dual definition: as representation and presence.

In *Double Vision* this complex profile of pictorial *Evidenz* manifests itself in various ways, be it in genuinely artistic processes that continue to remodel and recharge, transform and reflect the thematic reference of the images through aesthetic effects of presence, or be it on the level of a subtle self-reference of the multi-layered connections that unfold between seeing, image, and *Evidenz*. One of the exhibition's central themes is the artistic production of pictorial realities with *Evidenz*-creating resources

zung des vielschichtigen Zusammenhangs, der sich je zwischen Sehen, Bild und Evidenz entfaltet. Eines der zentralen Motive ist etwa die künstlerische Produktion von Bildwirklichkeiten durch Hilfsmittel und technische Instrumente der Evidenzerzeugung: durch Spiegel, durch das Fernrohr, durch das Glastafelverfahren, das mittels eines quadratischen Netzrahmens, eines Zeichenblatts und einer Visierstange eine perspektivische Darstellung ermöglicht, durch einen Spiegelzylinder, der anamorphotische Verzerrungen auflöst, und nicht zuletzt durch die theoretische Erfassung dieser Mittel, etwa in Dürers *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen* of 1525 (Cat. 1).² Further, the focus moves to the genuinely artistic ways of creating *Evidenz* as they become manifest in the aesthetic structure and material making of an image. Here, many of the factors come into play that characterize a given historical frame of reference: the production of a work; its use, reception, and the evaluation of its materials; apparatuses and techniques; object formats and decorative principles. The focus is given to pinpointing various aesthetic phenomena and manifestations of form, such as, how, in the image, different effects of closeness and distance are produced; how contours are given in precise detail or blurred and fused with the background; how hatching and graphic texturing create quasi-colorist effects; how with the stroke of the brush, glazing, and the given nature of the paint, the materiality of the image creation is emphasized while at the same time differentiated; or how the use of burin and quill, of ink or charcoal give rise to a whole spectrum of varying visual salience. Added to this is the aesthetic effect of the different qualities and structures of a given substrate (parchment, canvas, wood, copper, paper, etc.) as well as of forms and object shapes, of the place of installation, the lighting conditions, and so forth. Yet, what sort of *Evidenz* are we referring to when we say that it is produced through this arsenal of techniques and skills by Albrecht Dürer or William Kentridge and through the joint presentation of their works in the context of an exhibition? Is it the *Evidenz* of certain themes and subjects which take up,

Trägermaterials (Pergament, Leinwand, Holz, Kupfer, Papier etc.), aber auch der Formate und Objektformen, der Anbringungsorte und Lichtbedingungen etc. Welche Evidenz aber ist gemeint, die mit diesem Arsenal an Techniken und Fertigkeiten durch Albrecht Dürer bzw. William Kentridge und durch eine gemeinsame Präsentation ihrer Werke im Rahmen einer Ausstellung hervorgebracht wird? Ist es die Evidenz bestimmter Themen und Sujets, die diskursive Verhandlungen der Religion, der Gesellschaft, der Geschichte oder der Politik aufgreifen, bestätigen oder reflektieren? Oder ist es die Evidenz künstlerischer Ausdrucksformen im Horizont ihrer historischen Entwicklungsdynamik?

Man sieht sich, so gefragt, unabdingbar vor das elementare Problem gestellt, den jeweils propositional explizierbaren Begriffsgehalt der genannten Diskurse mit jenem kognitiven Potential zu korrelieren, das sich aus der ästhetischen Alterität von Bildern als Medien einer wesentlich unbegrifflichen und nichtdiskursiven Artikulation ergibt. Dabei erweist sich, dass das Problem der Evidenz nicht nur eine der elementarsten Fragen der Bildreflexion darstellt, sondern auch eine der ältesten. Bereits der Begriff der Evidenz selbst leitet sich ursprünglich aus der antiken Rhetorik, genauer gesagt von der Kategorie der »enárgeia (ἐνάργεια)«, ab und verdankt sich deren Übersetzung ins Lateinische durch Cicero: »evidentia nominatur«.³ Er bezeichnet hier jenen Präsenz- und Offenkundigkeitseffekt, der durch lebendige Anschaulichkeit und detaillierte Darstellung das Erlebnis unmittelbarer Augenzeugenschaft erweckt, dergestalt, dass der Zuhörer – respektive der Zuschauer – dem Eindruck unterliegt, die Sache selbst stünde ihm direkt vor Augen: »res ante oculos esse videatur«. In dieser Bestimmung, also als »demonstratio ad oculos«, hat die Kategorie der Evidenz in der Folge und fortduernd bis in heutige Zeit eine begriffs- und diskursgeschichtlich eminenten und breit diversifizierte Entwicklung gefunden, die sich über ihre angestammte Genese in Rhetorik und Philosophie hinaus in vielzähligen Theorie- und Wissenschaftsfeldern, wie etwa denen der Jurisprudenz, der Geschichtswissenschaft oder der Theologie, der Ästhetik und Poetik, aber auch der Naturkunde, der Mathematik und der experimentellen Naturwissenschaften, entfaltete. Avancierte die Vorstellung von »Evidenz« also in einem breiten Spektrum unterschiedlichster Wissens- bzw. Erkenntnisbereiche zu einem prominenten Kernbegriff, so geschah und geschieht dies allerdings in der Ausprägung durchaus heterogener, je abweichender und diskrepanter Gewissheitsbestimmungen, Anschaulichkeitsprämissen, Plausibilitätsziele und Erkenntnismodalitäten.

Fragt man vor diesem Hintergrund nach dem intrikaten Zusammenhang, der mit der Funktion und ästhetischen Wirkweise von Bildern besteht, so gewinnt der Evidenzbegriff zudem ein ambiges Profil. Denn die Evidenz von Bildern weist sich maßgeblich als Verfahren oder Prozess aus, als ästhetischer Effekt eines bildlich-performativen Verfahrens, das den *Seinhalt* (also die Objektseite) mit dem *Seherlebnis* (also der Subjektseite) in ein dynamisches, reziprok wirksames Verhältnis setzt und alle Glaubhaftigkeit, Ersichtlichkeit, Klarheit und Offenkundigkeit des vor Augen Gestellten als eine unweigerlich bereits vermittelte Reflexionsform ausweist. Pointiert formuliert wird Evidenz hier als die paradoxe Erfahrung einer vermittelten Unmittelbarkeit, einer anschaulichen Unanschaubarkeit verständlich. Die Augenscheinlichkeit

von Bildern lässt sich also nicht nur als Repräsentation, das heißt Evidenz von etwas begreifen, sondern immer zugleich auch als Evidenz des Bildes in seiner spezifischen Erscheinung.

Was hier zutage tritt, ist ein, wenn man so will, modulatives Profil von bildlicher Evidenz im Sinne eines Interferenzphänomens, bei dem sich der referentielle Bezug zur Wirklichkeit mit dessen Markierung bzw. Ausstellung überlagert und verschränkt. Die Evidenz von Bildern stellt demzufolge keine objektivierbare, festbeschreibbare Größe dar, sondern konstituiert sich allererst im bzw. als jeweiliger Vollzug, als Verfahren oder Prozess, als generativer, transformativer Effekt, der im kategorialen Sinn liminal und nicht abschließbar bzw. uneinholbar ist. Als *Erfahrungs-* bzw. *Wahrnehmungsbegriff* bestimmt sich die Evidenz maßgeblich als eine Relationskategorie, der eine bipolare Struktur zugrunde liegt.

Bereits Quintilian weist darauf hin, dass *evidentia* Vergangenes in ein gegenwärtiges Ereignis transformiert und damit Geschichtlichkeit mit Gegenwärtigkeit, einen *Erfahrungsinhalt* mit einem *Erfahrungserlebnis* verschränkt. Evidenz entfaltet sich also wesentlich in einem Zwischenraum, dem Dazwischen von Absenz und Präsenz, von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, von Latenz und Manifestheit, von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit, von Präsenz und Repräsentation und so fort, dergestalt, dass der Evidenz trotz ihrer Zielfunktion der Ersichtlichkeit, Gewissheit und Offenkundigkeit paradoxaweise doch immer auch die Dimension des Uneinholbaren, des Unbeschreiblichen, Unfasslichen inhärent ist. Als bilaterale Konfiguration, die »einerseits dem auffassenden Subjekt, andererseits der objektiven Verbindlichkeit des Aufgefassten« zuzuordnen ist und »insofern [...] eine Ambivalenz« aufweist,⁴ lässt sich Evidenz als eine Erkenntnis- bzw. *Wissensmodalität* und zugleich als eine *Bewusstseinsmodalität* bestimmen. Versteht man Evidenz in diesem Sinn als einen Modus des Dazwischen, als Prozess des »Augenscheinlichwerdens von etwas als etwas«,⁵ als generative Umsetzung eines »Was« in seine präsentischen, sichtbaren, einprägsamen Aspekte, dann wird sie zugleich als Vollzug und Produkt medialer Wirksamkeit verständlich bzw. als ein Effekt bestimmter Medien-Konstellationen, denen jeweils heterogene Momente eingeschrieben sind, Techniken und Materialitäten (etwa solche der Bildgebung und ihrer Apparaturen und Materialien) ebenso wie Symboliken, institutionelle Gegebenheiten und Bedingungen, soziale, kulturelle oder religiöse Praktiken oder bestimmte Wissensformen.⁶ Dieser Zusammenhang lässt sich, wie die einzelnen Katalogbeiträge detailliert verdeutlichen, an den Werken von Dürer und Kentridge nachgerade paradigmatisch nachvollziehen.

Wendet man die Kategorie der Evidenz über einzelne Werke und ihre Ensemble- bzw. Serienkonstellationen hinaus auf das seinerseits überaus vielschichtige Theorie- und Praxisfeld von Museen, Galerien und Ausstellungen und auf das relationale Bedeutungsgefüge an, das dabei zwischen Exponaten und ihrer Präsentation wirksam wird, so offenbart sie auch hier eine Dynamik und performative Wirkungspluralität und damit ein Oszillationsspektrum, das einem vorderhand damit assoziierten Verständnis von Klarheit und Eindeutigkeit, von ästhetischer Authentizität und semantisch fixierter Offenkundigkeit entgegensteht. Führt eine Ausstellung – ganz im Sinn der »demonstratio ad oculus« – das

confirm, or reflect the discursive negotiations of religion, society, history, or politics? Or is it the *Evidenz* of artistic forms of expression to be understood within the scope of their historical and dynamic development?

Having asked these questions, we inevitably see ourselves faced with the basic problem of needing to correlate each propositional-ly explicable concept of the discourses mentioned above with the cognitive potential that results from the aesthetic alterity of the image as the medium of an essentially non-conceptual and non-discursive articulation. We learn, as we undertake this, that the problem of *Evidenz* is not only one of the most fundamental questions concerning the reflection on images but is also one of the oldest. The term *Evidenz* itself derives from ancient rhetoric, to put it more precisely from the category of *enárgeia* (ἐνάργεια), which Cicero translated into Latin as *evidentia nominatur*.³ It denotes here the effect of presence and overtess that, by way of a lively ostensiveness and detailed depiction, evokes the experience of an immediate witness, in such a way that the listener—or rather spectator—has the impression of looking at the very thing itself: *res ante oculos esse videatur*. In this definition, that is, as a *demonstratio ad oculos*, the category of *Evidenz* has undergone and still continues to undergo a widely diversified, historical, and discursive development that is outstanding—a development that spread from its traditional genesis in rhetoric and philosophy to a number of theories and scientific fields, such as that of jurisprudence, history and theology, aesthetics and poetry, and to natural history, mathematics, and experimental natural sciences as well. While the notion of *Evidenz* became a prominent key term in an array of the most varied areas of knowledge or understanding, this happened and still happens in the shape of certainly heterogeneous, divergent, and discrepant determinations of certitude, premises of ostensiveness, goals of plausibility, and modalities of understanding.

If, with this in mind, we explore the intricate context provided in a picture's function and aesthetic mode of action, the concept of *Evidenz* additionally acquires an ambiguous profile. After all, the *Evidenz* of images presents itself mainly as a procedure or process, as the aesthetic effect of a pictorial-performative procedure which puts the *content* of seeing (the side of the object) in a dynamic, reciprocal relationship with the *experience* of seeing (the side of the subject), showing all the credibility, observability, clarity, and overtess of that which meets the eye as a form of reflection that has already been inexorably conveyed. Put more pointedly, *Evidenz* becomes intelligible as the paradoxical experience of mediated immediacy, of ostensive obscurity, transparent opacity. The specific appearance of images thus should be understood not only as representation, that is as *Evidenz of something*, but always also as *Evidenz of the image in its specificity of appearance*.

What comes to light is a modulative profile of pictorial *Evidenz*, a phenomenon of interference whose referential connection to reality overlaps and dovetails with its marker or demonstration. The *Evidenz* of images is not an objectifiable, definable quantity, but instead it first constitutes itself in or as each instance of carrying out, as procedure or process, as a generative, transformative

effect that, in the categorical sense, is luminal: it remains both inconclusive and uncatchable. As a *term of experience or perception*, *Evidenz* is a category of relation that is sustained in a bipolar structure.

As early a thinker as Quintilian pointed out that *evidentia* transforms past events into a present occurrence, dovetailing historicity with the present, or experiential *content* with *living experience*. *Evidenz* essentially unfolds in a gap, in the in-between of absence and presence, of actuality and non-actualty, of latency and manifestness, of immediacy and mediacy, of presence and representation, so that, regardless of *Evidenz*'s objective function of observability, certainty and overtess, the dimension of the uncatchable, the indescribable, and the ungraspable paradoxically always remains inherent in it. As a bilateral configuration that, on the one hand, must be attributed "to the perceiving subject and on the other to the objectively binding nature of that which is perceived," and "in this respect ... [presents] an ambivalence,"⁴ *Evidenz* is a modality of understanding or *knowledge* and at the same time as a modality of consciousness. If we understand *Evidenz* as a mode of the in-between, as a process of "something becoming apparent as something,"⁵ as a generative realization of a "what" into its presentist, visible, memorable aspects, it becomes intelligible as both the carrying-out and the product of medium-specific efficacy or as an effect of certain constellations of media, each inscribed with heterogeneous elements, techniques, and materialities (such as those used in image creation, its apparatuses, and materials) as much as with symbolisms, institutional circumstances and conditions, social, cultural, or religious practices or certain forms of knowledge.⁶ As the articles in this catalogue show in detail, this network of relations can be reconstructed in an almost paradigmatic way by considering works by Dürer and Kentridge.

Beyond individual works and their constellation as assemblages or series, we apply the category of *Evidenz* to the already extremely complex theoretical and practical field of museums, galleries, and exhibitions and to the relational web of meanings that comes to bear between exhibits and their presentation. Here too, the category of *Evidenz* reveals a dynamism and a performative plurality of its effects, a spectrum of oscillation, that stands in the way of a clear and unambiguous understanding, of an aesthetic authenticity and the semantically defined overtess that we initially associated with it. When an exhibition—very much in line with a *demonstratio ad oculus*—shows a work of art in the original, thus in an undoubtedly authentic, determinate form, it simultaneously subverts that certainty and generates a special, new relational complexity that eludes any stasis. The presentation of pictures with their specific aesthetic and semantic constitution and the meaning that is created through the way *in which* the pictures are presented form components whose dynamic connections are a prerequisite for making sense and communicating insight through and in the space of an exhibition. The category of *Evidenz* and its pictorial manifestation in the arrangement of an exhibition—that is in the context of its specific presentation, its media-specific absorption, and its recontextualisation—unfolds in a multi-tiered dimension. The exhibition as mode and medium of *Evidenz* produces a veritable prism of references and contrasts, of

künstlerische Werk als Original und damit in unbestreitbar authentischer, dingfester Form direkt vor Augen, so generiert sie damit immer zugleich eine besondere, neue, sich jeder Stillstellung entziehende Relationskomplexität. Denn das Präsentieren von Bildern aufgrund ihrer spezifischen ästhetischen *und* semantischen Verfasstheit und die Bedeutungsgenerierung durch die Art und Weise, wie die Bilder präsentiert werden, bilden Komponenten, deren dynamische Verbindung eine notwendige Voraussetzung ist, um in Ausstellungen überzeugend Sinn und Erkenntnis zu vermitteln. Damit wird deutlich, dass sich die Kategorie der Evidenz und ihrer bildlichen Hervorbringung im Display der Ausstellung, also im Rahmen ihrer spezifischen Darbietung, ihrer medialen Vereinnahmung und Neukontextualisierung, in einer gestaffelten Dimension entfaltet und ein regelrechtes Prisma an Verweisen und Kontrasten, an Bezügen und Diskrepanzen zu erzeugen vermag. Einerseits in Hinblick auf die Exponate selbst, insofern der ästhetische Selbstwert und Objektcharakter der Werke (Materialität, Faktur, Form, Stil, Medialität) *und* ihr Gegenstandsbezug (Sujet, Motive, Narration) voneinander unablässbare Faktoren einer dynamisch wirksamen Konstellation bilden, die ihren Evidenzeffekt allererst bestimmt. Andererseits in Hinblick auf das Dispositiv der Ausstellung, die als komplexe Konfiguration der ästhetischen Bedeutungserzeugung und -vermittlung fungiert, eine Konfiguration, die sowohl durch die Evidenzen der ausgestellten Werke als auch durch die sinnstiftenden Formen und Verfahren des Displays bestimmt ist, die somit einen Zugang zu den vielfältigen historischen und kulturellen Bezügen der Exponate eröffnet *und* zugleich eine ästhetische Erfahrung in der Gegenwart ermöglichen.

Dabei wird vieles akut, was im Bereich der musealen Praxis die genuinen visuellen Potentiale von Ausstellungen in ihrem komplexen Dialog und Wechselspiel zwischen Wissenschaft, Künstlern und Öffentlichkeit, zwischen Institutionen, Disziplinen und Professionen betrifft. Das relevante Spektrum, das hier nur mit Stichworten anzudeuten ist, reicht etwa von der Herstellung und dem Aufbau der Ausstellungsarchitektur und ihrer Lichttechnik (Material, Anfertigung, Aufbau, Malerarbeiten, Hängung/Aufstellung der Exponate etc.), ferner dem Entwurf und der Anfertigung projektspezifischer Rahmen (inklusive Sondergrößen, -formen und -materialien) und der Ausstellungsgraphik in Form von Raum- und Objektbeschriftungen über die dokumentarische photographische Analyse und Erfassung sowie Digitalisierungskampagnen ausstellungsrelevanter Werke bis hin zum Design und zur Programmierung der Ausstellungswebsite als Informations- und Kommunikationsportal, zum weiten Bereich der Werbographik (Plakatierung, Anzeigen, Einladung), den Begleitpublikationen und schließlich bis zu projektspezifischen Workshops im Vorfeld der Ausstellung sowie im Zuge ihrer nachgängigen Erörterung und weiterführenden wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Das Plakat der Ausstellung (Fig. 1) kann die multiple Dynamik, welche die Evidenz von Bildern unter den Bedingungen ihres Ausgestelltseins annimmt, beispielhaft beleuchten. Es entwirft, wenn man so will, eigene, neue Evidenzen, die die ausgestellten Werke von Dürer und Kentridge, ebenso wie deren Zusammenführung und Konfiguration, spezifisch beleuchten und sie zu einer neuen Matrix, einer eigenen medialen Textur rekonfigurieren, die

connections and discrepancies. This is true also of the works or objects exhibited inasmuch as their aesthetic meanings and values, their materiality, facture, form, style, and mediality *as well as* their topics, subjects, motifs, and narrations all contribute to a dynamic constellation that determines their effect of *Evidenz* first of all. It is also true of the *dispositif* of an exhibition that functions as a complex configuration of aesthetic meaning-making and conveying, a configuration that is determined by both the diverse effects of *Evidenz* of the exhibited works and by the meaningful forms and procedures of their arrangement, and thus gives us access to the various historical and cultural connections of the works or objects, while also enabling an aesthetic experience in the present moment.

In the field of museum practice, the visual potential of exhibitions unfolds through the complex dialogue and interplay of scientists, artists, and the public, through institutions, disciplines, and professions. The spectrum encompasses the production and installation of exhibition architecture as well as related lighting technology: material, production, installation, painting, hanging/installation; the drafting and creation of project-specific frames, which includes special sizes and shapes as well as materials; also the graphic design work that assumes the shape of wall text and labels; the photographic analysis and documentation, digitizing campaigns of topical works, even the design and programming of the exhibition website that serves as an information and communication portal; the branching out to the vast field of advertising design: posters, advertisements, invitations, and so forth; the accompanying publications; and, finally, project-specific workshops that lead up to the exhibition and are held as follow-ups for a subsequent examination and appraisal in a scientific context, and all, again, contribute to the effects of *Evidenz*.

The exhibition poster (Fig. 1) may serve as an example to illuminate the multiple dynamics which the *Evidenz* of pictures attains under the conditions of their display. It becomes a new piece of *Evidenz* in itself as it promotes the exhibited works by Dürer and Kentridge and their joining and configuration, reconfiguring them in a new matrix, in a distinctive medial texture that is in a state of alterity to these artworks. As in a mosaic, the individual works by Dürer and Kentridge are conjoined in a clear grid which, by way of its strict organization, pins and thus subordinates them to the writing. Still, the grid, like a loan form, references William Kentridge's monumental *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40), which is part of the exhibition. Where they intersect, the motifs merge, their hatching and drawing blending into each other; yet there are also clear edges, cuts, and fissures. This results in a poster motif that remains mobile, that inspires new references and visual connections while simultaneously it contrasts, disintegrates, and dissociates formal as well as thematic relations. This leads to an ongoing metamorphosis that includes motifs and factures, style and subject in equal measure, generating ever new modes of *Evidenz*. Beholding this permanent metamorphosis and combinatorics, viewers will find themselves reflected in Kentridge's self-portrayal, drawn from his etching *Felix in Exile* (1994; Cat. 54). The artist, up close, explores the person opposite him with an optical instrument (and vice versa). He presents a constellation of gaze and counter-gaze

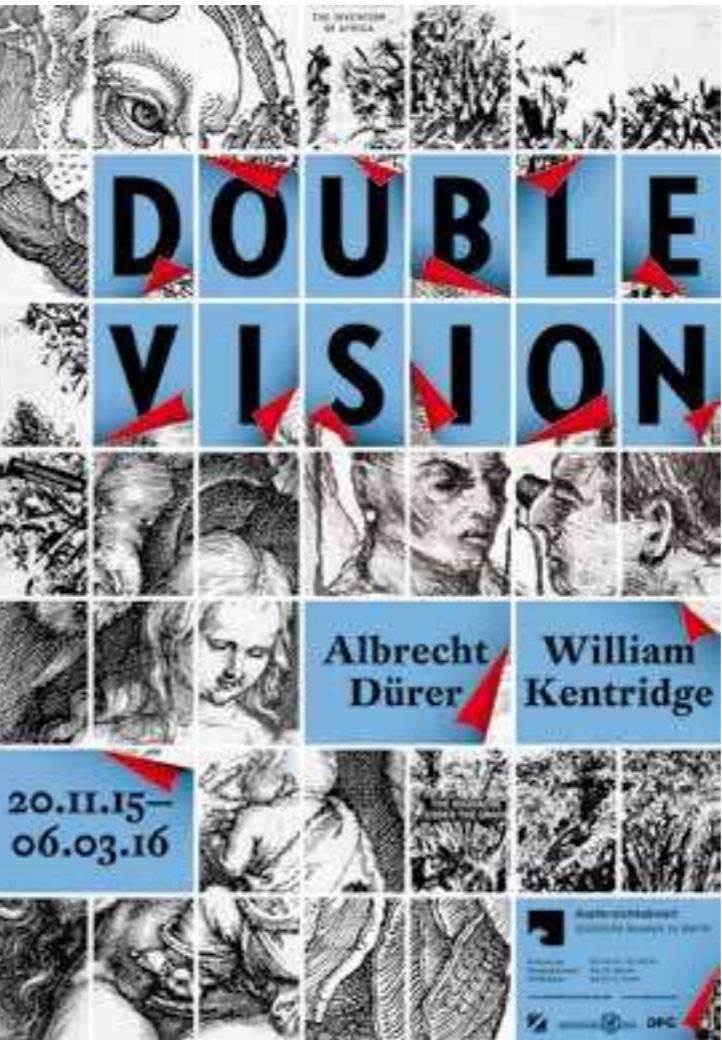


Fig. 1 Ausstellungsplakat / Exhibition poster, e.o.t., Berlin

directly underneath the heading of *Double Vision*. The artist, as his artwork, becomes a figure of reflection for the observing gaze that is actively engaged in imagination. And so does the work of art, in the breadth of its graphic specificity, in the diversity of its lines, hatches, and graphemic manifestations which, as black on white ground, keep separating and assuming independence, yet as the formative element that they are, remain an integral part of their figurative fabric. The gaze of the viewer complements the "duplication" of artist, style, and period that is developed in the exhibition overall, a "duplication" of materialities and graphic techniques, of discourses, references to different media and times, in short: of that which could be called the "period eye," to use Baxandall's term,⁷ and in this way the viewer's gaze could actually be said to realize the manifold effectiveness of pictorial *Evidenz*.

At the informational level, the writing that is superimposed directly on the pictorial motif makes evident the exhibition's institutional context and its relation to specific artistic media. For one thing, it offers the semantic indicators for a theory-based concept by giving both the names of the two artists and, with the pithy yet allusive exhibition title, referring to a whole range of themes and subjects and linking these directly with the visual findings of the image segments. For another, the writing indicates the location, duration, financial backers, and scientific project partners of the presentation. In this way one might say that the writing

in Alterität zu ihnen steht. Mosaikhafte werden dabei einzelne Werke von Dürer und Kentridge in einem klaren Raster miteinander kombiniert, das sie durch seine strikte Ordnung mit den Schriftfeldern verklammert und diesen somit unterordnet, seinerseits jedoch gleich einer Lehnform auf das in der Ausstellung gezeigte monumentale Werk *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40) von William Kentridge referiert. An ihren Schnittstellen laufen die Motive zusammen, Schraffuren und Zeichnungen gehen ineinander über, es gibt aber auch klare Kanten, Schnitte und Brüche. Dadurch entsteht ein Plakatmotiv, das ständig in Bewegung ist, das immer neue Bezüge und visuelle Verknüpfungen ermöglicht, aber auch Kontraste und Zerfall, Differenzen und formale wie thematische Dissoziationen aktiviert. Was dabei entsteht, ist die fortgesetzte Wirksamkeit einer Metamorphose, die Motive und Fakturen, Stil und Sujet gleichermaßen erfasst und stetig neue Evidenzen generiert. Im sehenden Vollzug dieser permanenten Metamorphose und Kombinatorik findet sich der Betrachter nicht zuletzt im mittigen, aus seiner Radierung *Felix in Exile* (1994, Cat. 54) übernommenen Selbstdarstellung Kentridges gespiegelt, der mit seinem optischen Gerät nahtlos ein Gegenüber ergründet (und vice versa) und damit eine Konstellation von Blick und Gegenblick vor Augen stellt, die in signifikanter Platzierung direkt unter der Beschriftung »Double Vision« figuriert. So wird der Künstler, aber immer neu auch das künstlerische Werk selbst, in der Fülle seiner graphischen Spezifität, in der Vielfalt der Lineaturen, Schraffuren und graphemischen Erscheinungsformen, die sich schwarz vor weißem Grund wieder und wieder vereinzeln und verselbständigen und doch stets als prägender Bestandteil in ihr figuratives Gefüge eingebunden bleiben, zur Reflexionsfigur für den betrachtenden, imaginativ mitwirkenden Blick. Ein Blick – der des Betrachters –, der die in der Ausstellung aufbereitete Vielfalt der ›Doppelung‹ von Künstler, Stil und Epoche, von Materialitäten und graphischen Techniken, von Diskursen, Medien- und Zeitbezügen, kurz: von dem, was man mit Baxandall auch »period eye« nennen könnte,⁷ erst komplementiert und damit die multiple Wirksamkeit von bildlicher Evidenz recht eigentlich realisiert.

Die Schrift, die als informationelle Ebene dem Bildmotiv unmittelbar aufliegt, rückt augenfällig den institutionellen und medialen Kontext der Ausstellung in den Blick. Sie hält zum einen die semantischen Indizes eines theoretisch grundierten Konzeptes bereit, indem sie nicht nur die Namen der beiden Künstler aufführt, sondern mit dem Ausstellungstitel – *Double Vision* – ebenso plakativ wie allusiv auch ein Spektrum an thematischen und inhaltlichen Horizonten apostrophiert und sie mit dem visuellen Befund der bildlichen Segmente unmittelbar verklammert. Zum anderen weist sie Ort, Dauer, finanzielle Träger- und wissenschaftliche Projektinstanzen der Darbietung aus. Die Schrift verleiht also, wenn man so will, dem Ausstellungskontext eine sichtbare, graphisch-visuelle Textur, die mit den wiedergegebenen Exponaten eine homologe Rasterstruktur und die Kohärenz einer gemeinsamen Ordnung teilt, sprich: Die Werke selbst und ihre institutionelle Präsentation werden hier als ein systemischer Zusammenhang signalisiert. Die Schrift steht auf farbigen Papierflächen, die an den Ecken scheinbar schon wieder ihre Haftung verlieren und das Bildmotiv darunter freigeben. Diese hochgerollten Ecken sind in einem kräftigen Rot eingefärbt und liefern somit nicht

nur einen hohen graphischen Wiedererkennungswert, sondern beleben – ganz im Sinne des Ausstellungstitels, den die Flächen darbieten – das Plakat mit dem Akzent einer visuellen, nämlich farbigen Alterität. Was dabei entsteht, gleicht einem Palimpsest, das unterschiedliche mediale Instanzen und visuelle Phänomenwerte verknüpft und darin zugleich die institutionelle, aber auch mediale und ästhetische Verschränkungskomplexität zum Vorschein bringt, die sich im Display der Ausstellung entfaltet. Darin einbezogen sind auch die verwendeten Schrifttypen. Es handelt sich hier einerseits um die DTL Fleischmann, eine holländische Barock-Antiqua, die von Johann Michael Fleischmann, einem in Amsterdam, Enschede und Haarlem tätigen Schriftgestalter, in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt und 1997 von Erhard Kaiser digitalisiert wurde. Dem gegenüber steht als Titelschrift die DTL Nobel Condensed, die 1929 von Sjoerd de Roos entwickelt und 1993 von Fred Smeijers digitalisiert wurde. So ergibt sich auch auf der Schriftebene des Plakats ein relationales Gefüge von unterschiedlichen Zeitstufen und graphisch-visuellen Ausdrucks- bzw. Wirkungsintentionen.

Das Plakat als substantieller, nicht zuletzt öffentlichkeitswirksamer Bestandteil der Ausstellung kann verdeutlichen, was gemeint ist, wenn im betreffenden Projektzusammenhang von *Evidenz ausstellen* die Rede ist. Pointiert gesprochen geht es hier um eine Evidenz, die je nur in der Präsenz medialer Darstellungen gegeben ist und die nicht als eine Visualisierung, eine Poetisierung oder Veranschaulichung eines vorgängig bestehenden Begriffs oder Prätexes, eines bereits anders oder prästabiliert Gewussten gemeint ist. Es geht mithin um eine ‚Textur‘, die sich als Alterität zu einem ‚Text‘ konstituiert. Evidenz als mediale Konstruktion ist also kein Derivat eines logisch-diskursiv gefassten Gehalts, sie unterläuft die Grenzen des Aussagbaren und konstituiert sich erst in der medialen Präsenz und als deren ästhetischer Effekt. Evidenz in diesem Sinn ist mithin als eine genuine, darstellungeigene Kategorie zu verstehen, die als je vermittelte Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Sinnbezüge und Imaginarien erst *im Bild* und *als Bild* ihre ästhetische Konsistenz und ihren Effekt gewinnt.

1 Siehe das Forschungsprogramm der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* (FOR 1627) und die Projektbeschreibung des DFG-Transferprojekts *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung* unter www.bildevidenz.de.

2 Siehe den Beitrag von Nadine Rottau in diesem Band.

3 Die Literatur zur Kategorie der Evidenz und ihrer historischen Entwicklung, Bedeutung und Funktion ist kaum überschaubar, vgl. u.a. Halbfass 1972, Sp. 829–823; Kulenkampff 1973, S. 425–436; Krugmann 1996; Kemmann 1996; Campe 2004, S. 105–133; Lethen 2006, S. 65–85; Schramm/Schwarze/Lazardig 2006; Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007; Siegmund 2007. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.

4 Halbfass 1972, Sp. 830.

5 Siegmund 2007.

6 Vgl. zum weiteren Zusammenhang den Ausblick von Vogl 2001, S. 115–124.

7 Baxandall 1972; Langdale 1998, S. 479–497.

lends the context of the exhibition a visible, graphic-visual texture that shares with the exhibits reproduced on the poster a homologous grid structure and the coherence of a common order. In other words, the works themselves and their presentation in an institution are marked here as forming one systemic context. The writing is set on colored paper surfaces that appear to be losing their adhesion, uncovering the image motif beneath. The curled-up corners show a strong red, delivering not only a powerful visual recognition factor but enlivening the poster—in line with the exhibition title that is offered on the surfaces—with an accent on a visual, that is a colorful alterity. The result is similar to a palimpsest that links different artistic media and visual phenomenal values, at the same time as bringing out the institutional but also medium-related and aesthetic, convergent complexity that unfolds from the exhibition display. This involves the fonts that were used: DTL Fleischmann, a Dutch Baroque Antiqua font, developed in the mid-eighteenth century by Amsterdam-, Enschede-, and Haarlem-based font designer Johann Michael Fleischmann, and digitized by Erhard Kaiser in 1997. The font is juxtaposed with the title in DTL Nobel Condensed, developed in 1929 by Sjoerd de Roos and digitized in 1993 by Fred Smeijers. Thus, on the level of the writing, too, the poster shows a relational structure of different temporal tiers and graphic-visual intentionnalities of expression or effect.

As a substantial element of the exhibition, and not least of all as a publicity effect, the poster can clarify what is meant in the project by *Evidenz on Exhibit*. Put pointedly, it is about an *Evidenz* that exists only in the presence of a representation in one or more given media, one that is not intended as a visualization, poetization, or illustration of a prior concept or preexisting text, or of a differently conceptualized or prestabilized knowledge. We are therefore addressing a texture that forms an alterity to a text. *Evidenz* as a construction that exists in a medium is not the derivative of logically and discursively framed meaning; it eludes the limits of the effable and is constituted only in the presence created through a medium or media and in its aesthetic effect. *Evidenz* is inherent to representation, a category that, as an always mediated coexistence of heterogeneous ideas and references, connotations and imaginaries, attains its aesthetic consistency and effect only in the image and as the image.

1 See the program of the research group *BildEvidenz: History and Aesthetics* (FOR 1627) and the project description of the DFG Transfer Project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz* at www.bildevidenz.de.

2 See the contribution by Nadine Rottau in this volume.

3 There is a vast amount of literature on the category of *Evidenz* and its historical development, significance, and function, cf. Halbfass 1972, pp. 829–823; Kulenkampff 1973, pp. 425–436; Krugmann 1996; Kemmann 1996; Campe 2004, pp. 105–133; Lethen 2006, pp. 65–85; Schramm/Schwarze/Lazardig 2006; Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007; Siegmund 2007. For the full titles, see bibliography on pages 202–204.

4 Halbfass 1972, col. 830.

5 Siegmund 2007.

6 For further context, compare the outlook in Vogl 2001, pp. 115–124.

7 Baxandall 1972; Langdale 1998, pp. 479–497.

PERSPEKTIVEN ERÖFFNEN

//

OPENING PERSPECTIVES



CAT. 2 (S. / P. 24)
ALBRECHT DÜRER
DER ZEICHNER DES WEIBLICHEN MODELLS
ARTIST AND MODEL, 1538
Holzschnitt / woodcut, 7,5 x 21,6 cm
Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4687-1877,
SMS 274.216, Meder 271

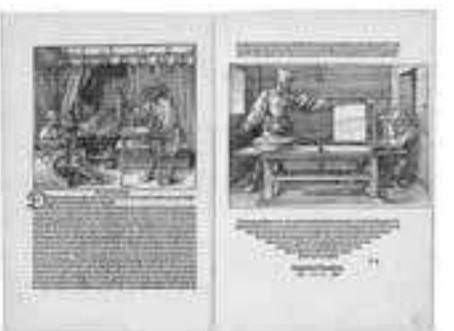
CAT. 5 (S. / P. 29)

ALBRECHT DÜRER

DER ZEICHNER DER LAUTE (VERMUTLICH DIE
VORZEICHNUNG FÜR DEN HOLZSCHNITT)
THE DRAUGHTSMAN OF THE LUTE (PRESUMABLY
THE PREPARATORY DRAWING FOR THE WOODCUT),
VOR / BEFORE 1525

Feder in Schwarz / pen in black, 13,2 x 18,2 cm

Kupferstichkabinett SMB, KDZ 68, Slg. Suermondt (Lugt 415)



CAT. 4 (S. / P. 28)

ALBRECHT DÜRER

DER ZEICHNER DES SITZENDEN MANNES
THE DRAUGHTSMAN OF THE SEATED MAN
DER ZEICHNER DER LAUTE
THE DRAUGHTSMAN OF THE LUTE

Holzschnitt, Typendruck / woodcut, letterpress,
13,2 x 14,8 cm, 13,2 x 18,2 cm

Fol. Q2v. und Fol. Q3r. in: *Underweysung der Messung
mit dem zirckel un[d] richtscheit [...]*, Nürnberg:
Hieronymus Andreae, 1525

Kupferstichkabinett SMB, Sign. 2485, Slg. von Nagler (Lugt 1632),
SMS 274.197 & 274.198, Meder 268 & 269

CAT. 1 (S. / P. 22-23)

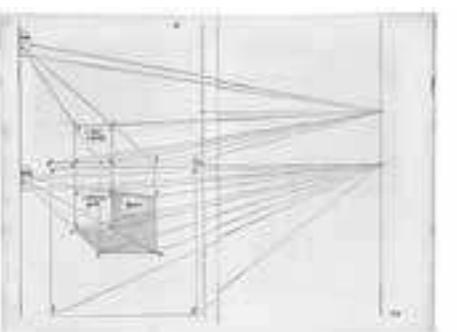
ALBRECHT DÜRER

KONSTRUKTION PERSPEKTIVISCHER BILDER NACH
DEM DURCHSCHNITTSVERFAHREN (56)
CONSTRUCTION OF PERSPECTIVE IMAGES USING
THE INTERSECTION METHOD (56)

Holzschnitt, Typendruck / woodcut, letterpress,
27,2 x 34,6 cm

Fol. P2v. und Fol. P3r. in: *Underweysung der Messung, mit dem Zirkel
und richtscheit [...]*, Nürnberg: Formschneyder (d.i. Andreae), 1538

Kunstabibliothek SMB, Sign. Gris 815 mtl, Slg. Grisebach, SMS 274.190



CAT. 10 (S. / P. 39)

WILLIAM KENTRIDGE

UNTITLED (DRAWING FOR LULU)
OHNE TITEL (ZEICHNUNG FÜR LULU), 2012

Pinsel, Tusche auf Seiten verschiedener Ausgaben des
*Shorter Oxford English Dictionary on Historical
Principles* (1930–50) / brush, India ink on pages from
various editions of *Shorter Oxford English Dictionary
on Historical Principles* (1930–50), 61,5 x 69,5 cm

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 3 (S. / PP. 25-27)

WILLIAM KENTRIDGE

STEREOSCOPIQUE PORTFOLIO
STEREOSKOPISES PORTFOLIO, 2007

1. A CAT IN THE MEAT TRADE / EINE KATZE IM FLEISCHGESCHÄFT
2. ÉTANT DONNÉ / GEgeben SEI
3. LARDER / VORRATSKAMMER
4. MEMENTO MORI / GEDENKE DES TODES
5. STILL LIFE / STILLEBEN
6. MELANCHOLIA / MELANCHOLIE

Sechs stereoskopische Photogravüren / six stereoscopic photogravures,
je / each 34,4 x 57 cm, Auflage / edition: 50, Drucker / printer: Randy Hemminghaus,
Verleger / publisher: Rutgers Brodsky Center for Innovative Editions, New York

Besitz des Künstlers / collection of the artist



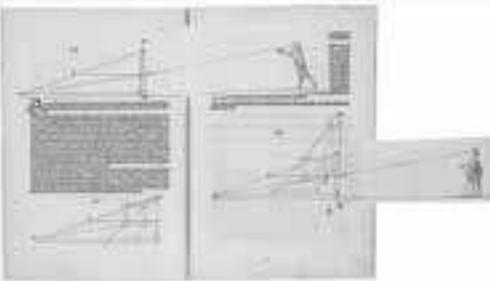
CAT. 8 (S. / PP. 32-33)

WILLIAM KENTRIDGE

MEDUSA, 2001

Anamorphotische Lithographie auf Chine Collé, gedruckt
auf sechs verschiedenen Seiten der Enzyklopädie *Le Nouveau
Larousse Illustré* (1906) / anamorphic lithograph on Chine-collé,
printed on six different pages from the *Le Nouveau Larousse
Illustré* encyclopedia (1906), Spiegelglas-Stahlzylinder / mirror-
finish steel cylinder, Bild / image: Ø 63, Blatt / paper: 78 x 78 cm,
Zylinder / cylinder: H. 12,7 cm, Ø 9 cm, Auflage / edition: 60,
Drucker / printer: Mark Attwood, Joseph Legate (The Artists' Press,
Johannesburg), Verleger / publisher: Parkett Publications Zürich

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 6 (S. / P. 30)

ALBRECHT DÜRER

ERMITTlung DER DISTANZ DER BILDER VON ZUR
BILDEBENE PARALLELEN GERADEN MITTELS SEITENRISS (59)
SIDE-VIEW CALCULATION OF THE IMAGE'S DISTANCE
USING STRAIGHT LINES RUNNING PARALLEL TO THE
PICTURE PLANE (59)

DIREKTE KONSTRUKTION DES WÜRFELBILDES (60)

DIRECT CONSTRUCTION OF THE CUBE'S IMAGE (60)

DIREKTE KONSTRUKTION DES WÜRFELSCHATTENS (61)

DIRECT CONSTRUCTION OF THE CUBE'S SHADOW (61)

Holzschnitt, Typendruck / woodcut, letterpress, 6,6 x 16,3 cm,
5,6 x 13,9 cm, 5,4 x 16 cm

Fol. P4v. und Fol. Q1r. in: *Underweysung der messung mit dem zirckel
un[d] richtscheit [...]*, Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1525

Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, Sign. RA 96/793 PA,
SMS 274.194-274.195

CAT. 7 (S. / P. 31)

ALBRECHT DÜRER

DER ZEICHNER DER KANNE
THE DRAUGHTSMAN OF THE JUG, 1538

Holzschnitt / woodcut, 8,5 x 21,7 cm



CAT. 9 (S. / P. 37)

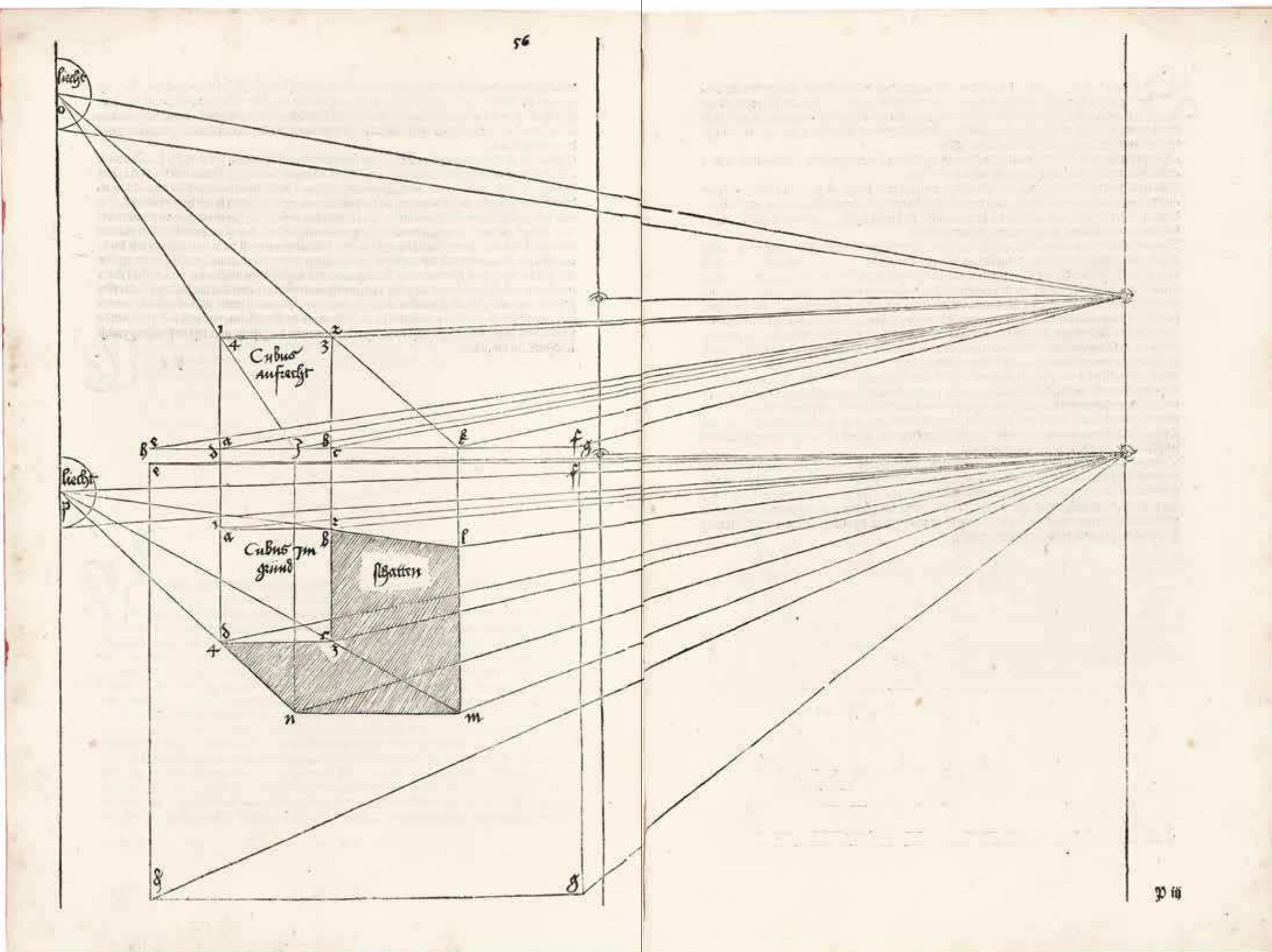
ALBRECHT DÜRER

DER HEILIGE HIERONYMUS IN DER STUDIERSTUBE
SAINT JEROME IN HIS STUDY, [CA. 1492],
NEUDRUCK 19. JAHRHUNDERT / 19TH-CENTURY REPRINT

Holzschnitt / woodcut, 19,2 x 13,5 cm

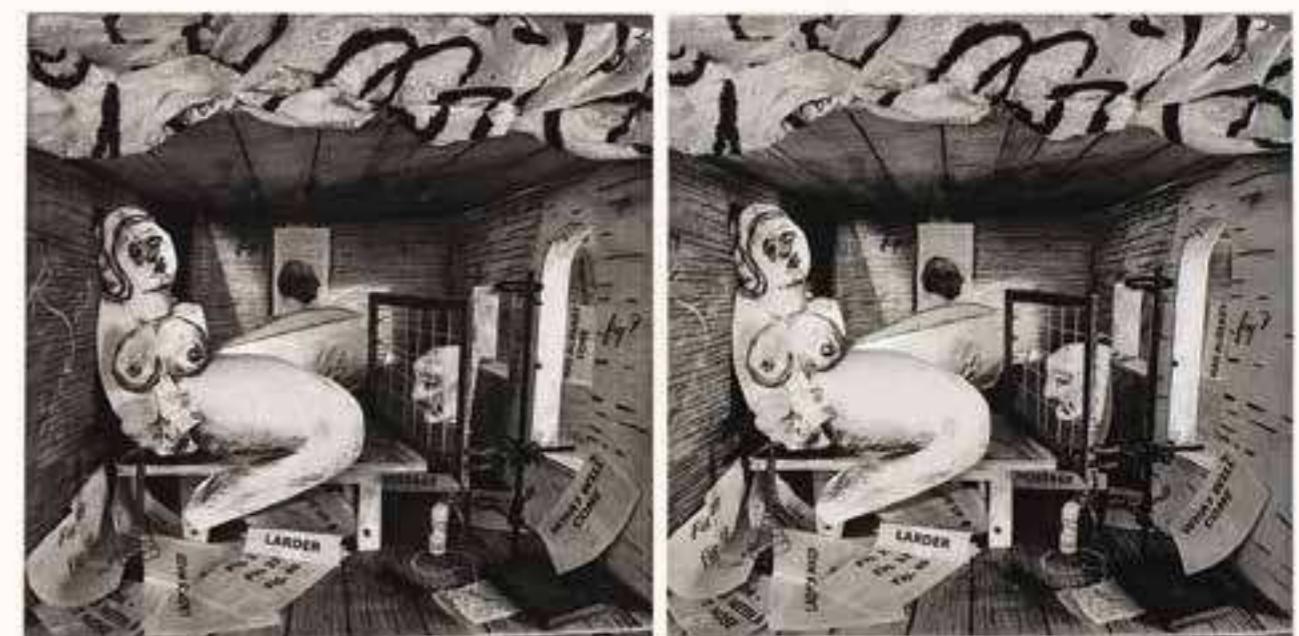
Kupferstichkabinett SMB, Inv. 484-112, SMS 261.1, Meder 227,2



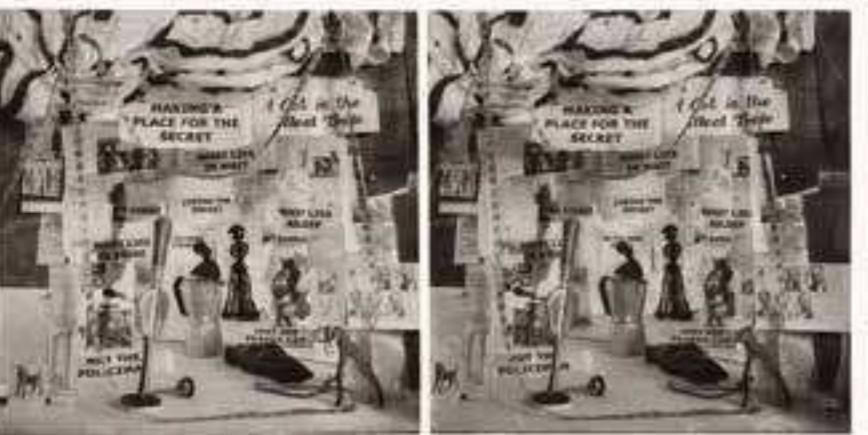




Cat. 2



Cat. 3.2



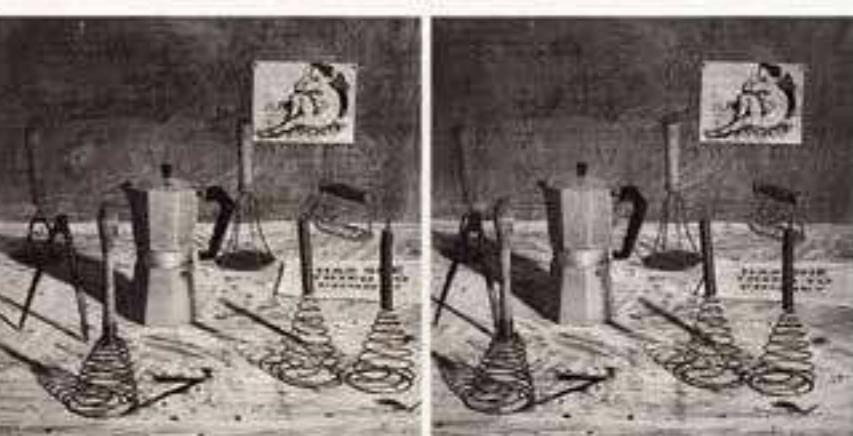
Cat. 3.1



Cat. 3.4



Cat. 3.2



Cat. 3.5



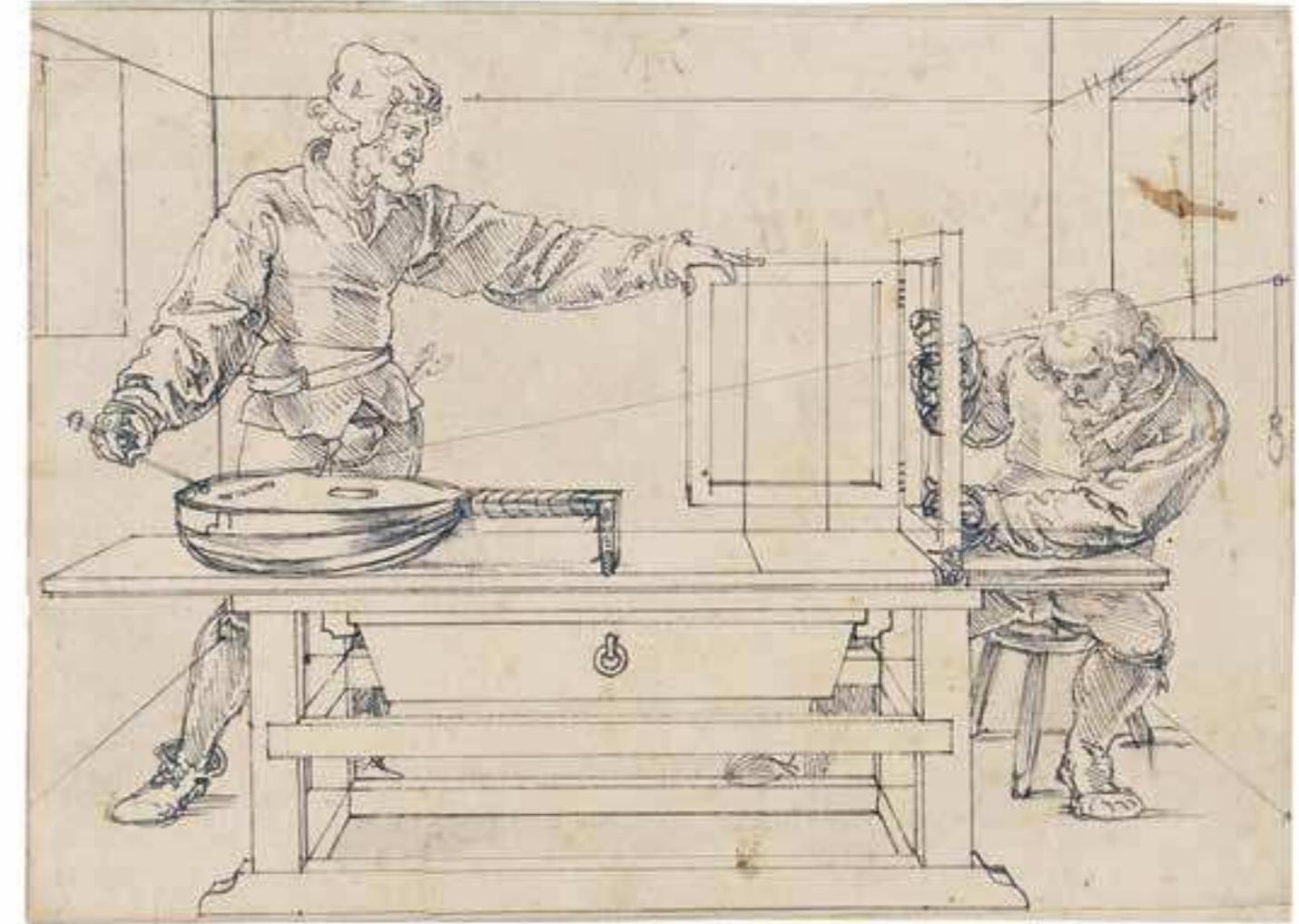
Cat. 3.3



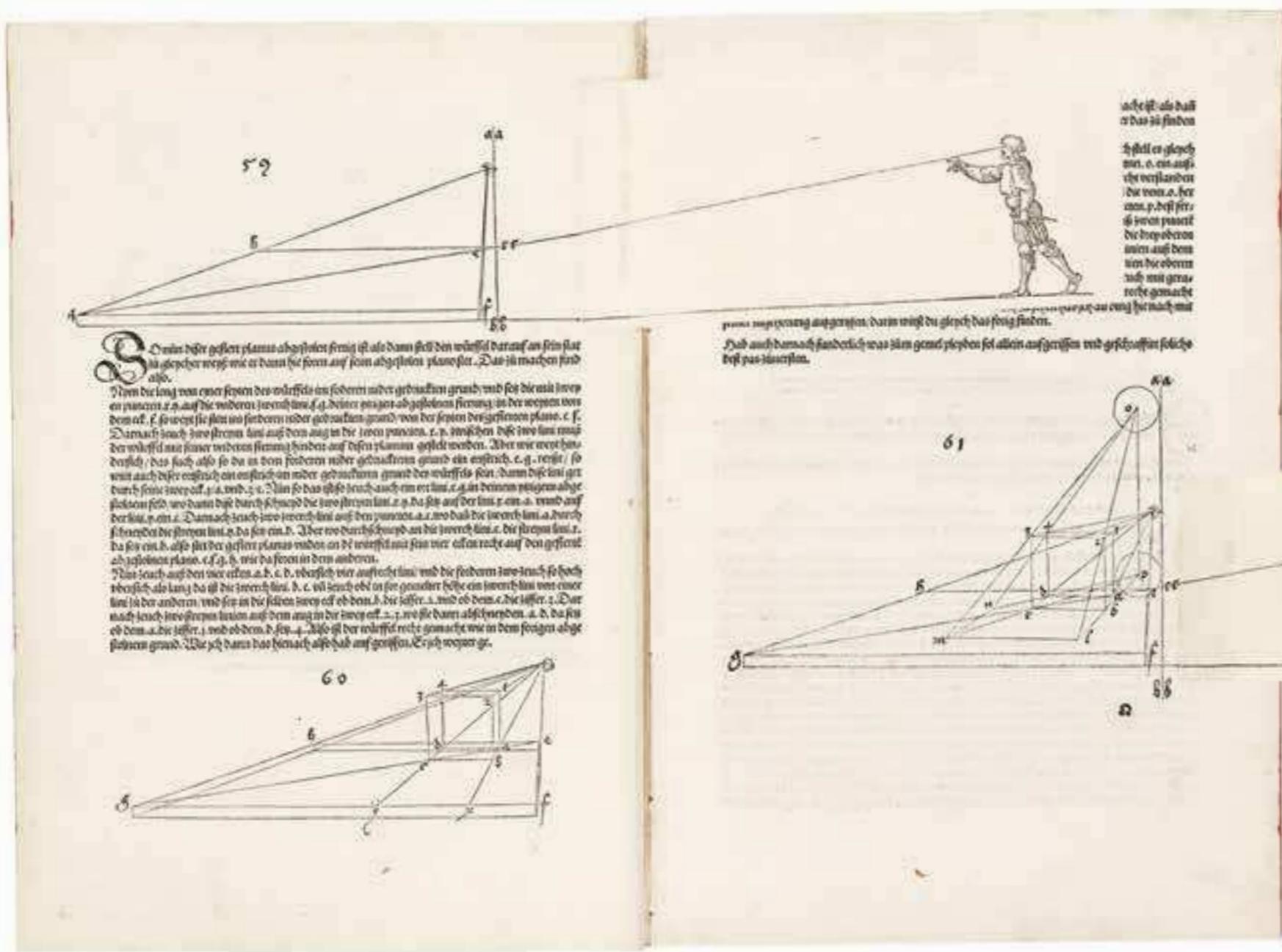
Cat. 3.6



Sieben leben magl da ein reichling da er da mit erschien. Land in ein gründ hingang
und ein bauf blauemchen dorfftig alle.
Doch da er came folg der schlag mit großem mahl ein eisener weyten in die hande geschafft ist
etwad und wie jen das für ein aus. bartholomäus einen planzen haben vor handen ein reich
wicht daran. Darnach da er sich überwacht so erzog den hande so hoch oder nieder auf welche fogen
wie will. Darnach stellte er an einer herren wache gegen den hande so hoch oder nieder auf welche fogen
wie will. Der reichling da war aus dem auf und zu meistert. Da er dienten ihm der hande daran
zu machen die reiche. Darnach ward jenen fogen da es lang sind die der aufrichtigen am lang und wenn jen alten
vor manne da er nach dem auf und abwandel an einer freyen und unfreyen in der rath und kai die dingen.
Darnach machten seyn lange platt der si loben jen jen mit dem handen da hanzen den landen
den haben der hande dorffabel er an der hande geloben al. wie da man der hande mit den langen füßen
durch der rath laufen. wie jen mit einem andern in der rath und mit der hande an den rath platz
da an der hande kampf. Darnach besi alp die ein laufen ober man der hande gelobt so wird vor den
nam als du viele. wie das die reichmuth reichig der langen buch behaupt. und iß denken gelobt die nach
derseit den buch behauptet werden. und der reichmuth kommt der laufen mit so oft er und sonst platt behaupt
wird bei langen füßen anfangs die buch anfangs die buch alerig die breite füßen an der hande frammen. frammen
an den langen füßen. wie sich da solen statt mit einem mahl an der rath und kai behaupt gelobt
die freien lange füßen maßdetten. Darnach bildung die auffen da man befreit den felben passant
da die felben frammen vber mindesten gen auf der tafel. barnach spätzalde dichten wider aus und röste



Cat. 5



Cat. 6





Cat. 8



OPENING PERSPECTIVES

NADINE ROTTAU

Der kuratorisch inszenierte Dialog der Illustrationen Albrecht Dürers für sein theoretisches Werk *Underweysung der Messung* mit anamorphischen und stereoskopischen Arbeiten von William Kentridge sensibilisiert für das Verhältnis von Raum, Kunstwerk und Betrachter. Durch die Zusammenstellung der formal, technisch, medial wie inhaltlich unterschiedlichen Auseinandersetzungen beider Künstler mit der Konstruktion von Bildperspektiven und den Prozessen visueller Wahrnehmung wird der dynamische Zusammenhang von Sehen und Erkennen, aber auch die Rolle des Rezipienten in diesem Vorgang thematisiert.

Dürer verfasste die *Underweysung der Messung* (1525) als ein Lehrbuch der angewandten Geometrie mit dem Ziel, zur Verbesserung der Ausbildung von Künstlern und Kunsthändlern beizutragen. Das in dem Buch dokumentierte Wissen speist sich aus den Erfahrungen seiner eigenen Ausbildung und Praxis, dem Austausch mit humanistischen Gelehrten in Nürnberg sowie aus der Kenntnis italienischer Traktate, die er vermutlich bei seinen Aufenthalten südlich der Alpen studiert hatte.¹ Als erster deutscher Künstler publizierte Dürer in der *Underweysung der Messung* zur Zentralperspektive, dem Paradigma der künstlerischen Wiedergabe der Natur seit der Frühen Neuzeit.² Bereits in den frühen 1530er Jahren erfolgte die Übersetzung der *Underwey-*

sung der Messung für eine internationale Leserschaft ins Lateinische und im Jahr 1538 erschien posthum eine auf Dürers Notizen rekurrierende erweiterte Neuauflage der deutschsprachigen Fassung.³ Dies belegt die Aktualität der darin enthaltenen Informationen für kunstschaffende und kunstinteressierte Kreise.⁴

Through the curatorially staged dialogue between the illustrations that Albrecht Dürer completed for his theoretical work *Underweysung der Messung* and anamorphic and stereoscopic works by William Kentridge, awareness is heightened of the relationship between space, artwork, and viewer. By bringing together both artists' explorations—different in form, content, technique, and media—of the construction of pictorial perspectives and of the processes of visual perception, the dynamic interrelation of seeing and recognition is investigated, but also the role of the viewer in the process.

Dürer wrote *Underweysung der Messung* (Instruction in Measurement, 1525) as a textbook of applied geometry with the goal of contributing to the improvement of the education of artists and artisans. The knowl-

edge documented in the book grew from the experience he gained in his own education and practice, from his exchanges with scholars in Nuremberg, and Italian treatises, which he presumably studied on his sojourns south of the Alps.¹ With *Underweysung der Messung*, Dürer became the first German artist to publish about central perspective, which had been the paradigm for artistic depictions of nature since the beginning of the early modern period.² As early as the early 1530s

Underweysung der Messung was translated into Latin for an international readership and in 1538 a new, expanded edition of the German version was published which drew on Dürer's notes.³ This attests to its relevance for artistic circles.⁴

Kennzeichnend für die seit dem frühen 15. Jahrhundert von Italien aus mehr und mehr auch im nordalpinen Gebiet sich durchsetzende Auffassung der Bildkonstruktion mithilfe der Zentralperspektive ist, dass das sehende Subjekt in das Zentrum des Verfahrens gestellt wird.⁵ Als Ausgangspunkt für die geometrisch-konstruktive Entfaltung des Bildraums ist nun das Auge des Betrachters maßgebend. Die auch als »perspec-

tiva artificialis« bekannte Methode wurde erstmals durch den italienischen Universalgelehrten Leon Battista Alberti 1435/36 in seinem Traktat *De pictura* publiziert: Das Bild sei als Schnitt durch die vom Auge ausgehenden Sehstrahlen, gleich einem sich in die Welt öffnenden Fenster, zu begreifen. Als Gegenpol zum außerhalb des Bildes liegenden Augenpunkt fungiert der innerhalb des Bildes liegende Fluchtpunkt, in dem sich alle Tiefenlinien der Darstellung optisch bündeln.⁶ In der in vier Kapitel unterteilten Abhandlung erörtert Dürer zunächst geometrische Beobachtungen zu Linien, Flächen und Körpern, bevor er sich abschließend der Rationalisierung und Vermessung des künstlerischen Blicks widmet. Das zentralperspektivische Modell der Darstellung eines Raumes und seines Inhalts in zweidimensionaler Fläche stellt er auf den letzten zehn Seiten sowohl mittels mathematisch-konstruktiver als auch verschiedener mechanischer Methoden vor. So illustriert Dürer in der Abbildung Nr. 56 (Cat. 1) mit einer Auf- und Grundrissprojektion die geometrische Herleitung eines Würfelkörpers auf Basis der sogenannten Durchschnittsmethode (abgeleitet von dem imaginierten Schnitt durch die Sehpyramide).⁷ Der Bezugspunkt der Konstruktion, also der Augenpunkt des Betrachters, wird am rechten Bildrand konkret als Auge angegeben. Von diesem ausgehend trifft der Sehstrahl im rechten Winkel auf die Bildebene.

Den dabei entstehenden Schnittpunkt, der im Allgemeinen als Fußpunkt bezeichnet wird, stellt Dürer etwas missverständlich ebenfalls als Auge dar. Zwischen Augen- und Fußpunkt liegt die Distanz, also der kürzeste Abstand vom Betrachter zum Bild. Zwei weitere Abbildungen in der *Underweysung der Messung* (Cat. 6) vermitteln anschaulich, dass die Perspektive der Frühen Neuzeit auf der Privilegierung des Subjekts beruht: Vom Individuum und seinem Blick ausgehend wird die Konstruktion des perspektivischen Bildes entwickelt, es bietet ihm die Möglichkeit, sich selbst als Sehenden zu begreifen.⁸

What is so characteristic of the approach to pictorial composition using central perspective, which had increasingly taken hold since the early fifteenth century, spreading from Italy to places beyond, including the northern Alpine region, is that the seeing subject is placed in the center of the action.⁵ Now the decisive starting point for the geometric-constructive unfolding of the pictorial space was the eye of the beholder. The method, also known as the *perspectiva artificialis*, was first written about by the Italian polymath Leon Battista Alberti in his treatise entitled

De pictura of 1435–36. According to him, the image is to be understood as an intersection of the visual rays that emanate from the eye, like a window opening to the world. Serving as an opposing pole to the eye point that lies outside the image is the vanishing point, located within the image, in which all of the representation's sight lines visually converge.⁶ In his work, divided into four chapters, Dürer first examines geometric observations about lines, fields, and bodies before dedicating himself to rationalizing and measuring the artistic gaze. On the final ten pages he presents the central-perspectival model for the representation of a space and what it contains, using both mathematical-constructive methods and various mechanical methods. Thus, in figure no. 56 (Cat. 1) Dürer illustrates with a horizontal section and an elevation the geometric derivation of a cuboid on the basis of the so-called method of intersection (derived from the imaginary intersection of the visual pyramid).⁷ The point of reference for the composition, which is to say the eye point or the viewer's point of view, is drawn as an actual eye at the right edge of the image. With this as a starting point, the visual ray meets the picture plane at a right angle. Somewhat misleadingly, Dürer also uses an eye to indicate the intersection point that is

created in this way and that is generally characterized as the principal vanishing point or *punto principale* (German: *Fußpunkt* or "foot point"). The length between the eye point and the principal vanishing point constitutes the shortest distance between the viewer and the picture. Two further figures in *Underweysung der Messung* (Cat. 6) illustrate clearly how the perspective of the early modern period is based on the privilege of the viewer: The construction of the perspectival image followed from the individual and his gaze as the starting point, and this offered him the opportunity to understand himself as a seeing being.⁸

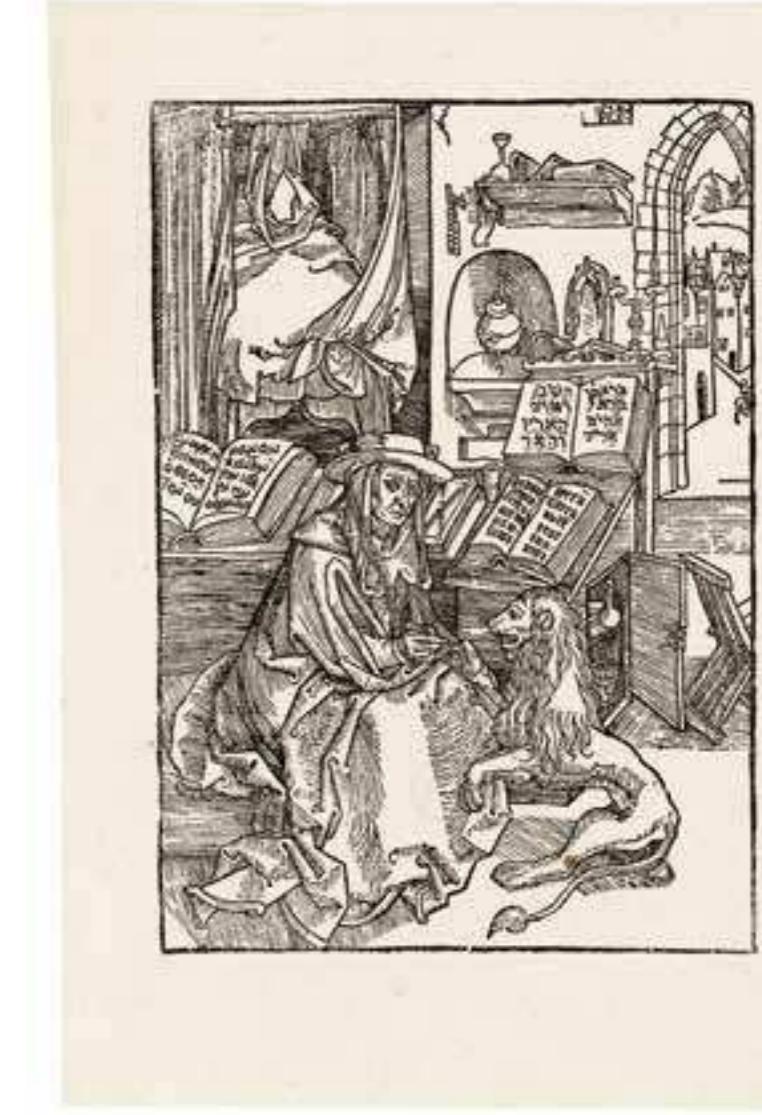
Die auf den letzten zwei Seiten der ersten Ausgabe der *Underweysung der Messung* publizierten Holzschnitt-Illustrationen (Cat. 4) und zwei weitere Abbildungen in der erweiterten Ausgabe von 1538 sind den Zeichenapparaten und deren Anwendungsweisen gewidmet (Cat. 2, 7). Sie gehören zu den konkretesten Darstellungen zeichentechnischer Verfahren in der Neuzeit.⁹ Mit ihnen stellt Dürer verschiedene praktische Hilfsmittel des Künstlers vor, etwa Visierstäbe zur Fixierung des Augenpunkts oder den mit einem Fadengitter ausgestatteten Holzrahmen zur maßstabsgetreuen Übertragung. Der tatsächliche Einsatz dieser Apparaturen ist bislang weitgehend unerforscht. Klar ist, dass mit ihnen die komplizierten mathematischen Perspektiv-Berechnungen geschickt umgangen werden konnten, weshalb Dürer sie denjenigen empfahl, »die irer sach nit gewiß sind«, auch wenn ihre Benutzung als Kunstlosigkeit ausgelegt werden konnte.¹⁰ Indem Dürer den *Zeichner der Laute* (1525, Cat. 5) und den *Zeichner der Kanne* (1538, Cat. 7) innerhalb bühnenartig angelegter Räume situiert, deren Staffage aufgrund zahlreicher fluchtender Tiefenlinien den dreidimensionalen Eindruck jeweils verstärkt, zeigt er das Thema gleichsam in Motiv und Umsetzung.¹¹ Die Berliner Vorzeichnung zum *Zeichner der Laute* (Cat. 5) gibt Einblicke in Dürers Konzeption seiner Buchillustrationen inklusive Hilfslinien und Korrekturen: Zunächst entwickelte er die Konstruktion des Atelierraums und des Perspektivisches, bevor er Figuren und Gegenstände einfügte, wie Überschneidungen der linken unteren Raumecke und der hinteren rechten Tischkante mit dem Bildpersonal oder Pentimenti am rechten Fenster zeigen.¹² Die gedachte Verlängerung der Tiefenlinien ergibt einen Fluchtpunkt, der in etwa auf dem Handknöchel des linken Mannes etwas oberhalb des Mittelpunkts der Komposition liegt. Der dem Fluchtpunkt gegen-

überliegende Augenpunkt wird in *Der Zeichner der Laute* sogar dargestellt, denn Dürer illustriert hier eine Möglichkeit zur Vergrößerung der Augendistanz, die für eine stärker räumliche Wirkung notwendig ist. Dazu wird der Augenpunkt als Nagel hinter den Zeichner an die Wand verlegt. Der von diesem Nagel auf Augenhöhe des Zeichners bis zur Bildfläche gespannte Faden visualisiert als konkretes Objekt den Sehstrahl. So ist der blickende Betrachter über den Nagel und den Faden symbolisch im Bild enthalten. Dürers im Lauf der Zeit immer elaborierter werdende Ausführungen zentralperspektivisch konstruierter Bilder, in der Ausstellung etwa auch beim *Marienleben* nachzuvollziehen (Cat. 53), werden im Rückblick auf den frühesten ihm zugeschriebenen Holzschnitt *Der heilige Hieronymus in der Studierstube* aus dem Jahr 1492 (Cat. 9) deutlich. In ihm arbeitete der junge Dürer noch nach der Erfahrungsperspektive, erreichte also einen in etwa perspektivischen Eindruck aufgrund präziser Beobachtung anstelle mathematischer Konstruktion oder technischer Hilfsmittel. Die einzelnen Bestandteile des Raumes sind wenig und nicht systematisch verkürzt, sodass sich nur in Ansätzen eine dreidimensionale Wirkung entfaltet. Die räumliche Einheit des detaillierten Interieurs erreicht Dürer in seinem wohl ersten publizierten Holzschnitt vor allem durch einen kontrastreichen Einsatz von Licht- und Schattenzonen und mithilfe variantenreicher Schraffuren.¹³

The woodcut illustrations published on the last two pages of the first edition of *Underweysung der Messung* (Cat. 4) and two further figures in the expanded edition of 1538 are dedicated to drawing tools and their modes of application (Cat. 2, 7). They are among the most substantive representations of drawing methods in the early modern period.⁹ Here, Dürer presents various practical aids for artists, for example, sight vanes to fix the eye point or a wooden frame equipped with a screen grid for the purpose of a proportionally accurate transference of the image. The actual application of these apparatuses has remained largely unstudied. What is clear is that with them the complex mathematical-perspectival measurements could be cleverly circumvented, which is why Dürer recommended them to those "who are not sure of their craft," even though their use could be interpreted to indicate a lack of artistic ability.¹⁰ By situating the *The Draughtsman of the Lute*

(Cat. 5) and *The Draughtsman of the Jug* (Cat. 7) within stage-like spaces whose accessories all heighten the impression of three-dimensionality due to numerous vanishing sight lines, Dürer presents the subject of perspective drawing through a particular motif.¹¹ The Berlin preparatory drawing for *The Draughtsman of the Lute* (Cat. 5) gives insight into Dürer's conception of his book illustrations, complete with reference lines and corrections: First, he composed the studio space and the drawing table before adding figures and objects, as is shown by the lower left corner of the room and the rearmost right corner of the table overlapping with the figures and by the pentimenti in the window to the right.¹² When the sight lines are imagined to extend, they lead to a vanishing point approximately at the level of the knuckles of the man on the left, somewhat above the center point of the composition. In *The Draughtsman of the Lute*, Dürer even depicts the eye point, located opposite the vanishing point, as he is illustrating here a possibility of increasing the distance between the eye point and the picture plane that is necessary to create a more powerful spatial effect. To this end, the eye point is relocated to a nail on the wall behind the draughtsman. The taut thread that runs from this nail to the eye level of the draughtsman and all the way to the image surface shows the visual ray as a concrete object. In this way the observer is symbolically contained in the image via the nail and thread.

Dürer's explanations of images composed using central perspective, which grew more elaborate over time—and which can be traced in the exhibition in such works as *The Life of Virgin Mary* (Cat. 53)—took an earlier form, as is plain to see in the earliest woodcut attributed to him, *Saint Jerome in His Study* of 1492 (Cat. 9). In it, the young Dürer still works according to his experiential perspective, achieving an approximate perspectival impression on the basis of precise observation rather than mathematical composition or technical aids. The individual components of the room are foreshortened only to a small extent and not systematically, meaning that a three-dimensional effect is attained only rudimentarily. Dürer achieves the spatial unity of the detailed interior in his woodcut—likely the first one he published—above all through a contrastive use of zones of light and shadow and with the help of greatly varied hatching.¹³



Cat. 9

Die Bilderfindungen in der *Underweysung der Messung* sind vielfach in der kunstwissenschaftlichen und mathematikhistorischen Literatur als Illustrationen der frühneuzeitlichen Perspektivkonvention abgebildet worden, sodass sie geradezu einen ikonischen Status entwickelten.¹⁴ William Kentridge setzt sich, von Dürers berühmten Darstellungen ausgehend, gezielt mit dem zentralperspektivischen Paradigma der westlichen Kunstgeschichte auseinander. Seine stereoskopischen Bilder transformieren Dürers zweidimensionale Lehrbuch-Abbildungen in ein räumlich-illusionistisches Bilderlebnis, in dem sowohl das Sehen des Betrachters als performativer Akt als auch die Perspektivität dieses Betrachterblicks verhandelt werden.

Ein Blatt des aus insgesamt sechs Werken bestehenden *Stereoscopic Portfolio* aus dem Jahr 2007 (Cat. 3.2) rekurreiert motivisch direkt auf Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des weiblichen Modells* (Cat. 2).¹⁵ Den bühnenhaften Raumaufbau und die Bildstaffage Dürers zitierend, kommentiert Kentridge mit der stereoskopischen Anlage die auf ein Auge reduzierte westliche Sehkonvention der letzten Jahrhunderte: Der Reduktion auf

den einäugigen Betrachter der »perspectiva artificialis«, für die Dürers Holzschnitte aus der *Underweysung der Messung* beispielhaft stehen, stellt Kentridge die Illusion der Dreidimensionalität mithilfe einer optischen Apparatur gegenüber. An diese muss der Beobachter nah herantreten, um die Tiefenillusion zu erzeugen. Der räumliche Effekt entsteht als mentale Projektion aufgrund der Fähigkeit des menschlichen Sehzentrums, aus der minimalen Unterschiedlichkeit des dargebotenen Doppelbildes ein einzelnes, einheitliches Bild dreidimensional zu sehen. Diese »invisible double vision«¹⁶ und die Möglichkeiten des Stereoskops, den Betrachter realisieren zu lassen, dass er den Tiefenraum nicht sieht, sondern ihn konstruiert, wendet Kentridge in allen sechs Blättern des *Stereoscopic Portfolio* an. Im Entstehungsprozess für die druckgraphische Serie schuf er zunächst kleine Bühnen oder nutzte einen Tisch, auf denen er verschiedenste Objekte in einer Atliersituation arrangierte. Die Installation photographierte Kentridge ab und reproduzierte die Bildvorlagen im Heliogravüre-Verfahren. Bei diesem Tiefdruckverfahren, das die Darstellung von Halbtönen und damit einen

fließenden Verlauf vom hellsten zum dunkelsten Farbton ermöglicht, wird das photographische Bild mithilfe einer lichtempfindlichen Beschichtung auf eine Druckplatte aufgebracht, danach in die Platte eingeätzt und anschließend auf Papier abgedruckt. Der Wechsel der Arrangements von der dritten in die zweite und mithilfe der Stereoskopie wieder zurück in die dritte Dimension verstärkt die ihnen »inhärente Wechselbeziehung aus medialer Distanznahme und taktiler Präsenz«.¹⁷ Ist der Betrachter bei Dürer der reflektierende Beobachter von Perspektive und Perspektiverzeugung, so wird er bei Kentridge Bestandteil und Akteur eines Kunstwerks, das wissenschaftlich-optisches Wissen nutzt und zugleich offenbar werden lässt.



Fig. 2 Marcel Duchamp,
Etant donné, 1946–66, Installationsansicht /
installation view, Philadelphia Museum of Art



Fig. 3 Marcel Duchamp,
Etant donné, 1946–66, Blick ins Innere der Installation /
view of the interior of the installation

status.¹⁴ Taking Dürer's famous representations as a starting point, William Kentridge has explored the paradigm of central perspective in Western art history. His stereoscopic images transform Dürer's two-dimensional textbook illustrations into a spatial-illusionistic pictorial experience in which both the viewer's performative act of seeing and the perspectivity of this gaze are negotiated.

In terms of motif, one print from the total of six works that comprise *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3.2) refers directly back to Dürer's woodcut *Artist and Model* (Cat. 2).¹⁵ Quoting Dürer's stage-like room composition and staffage, Kentridge comments with his stereoscopic composition on the Western visual convention of the past centuries that is reduced to one eye: Confronting the reduction to a one-eyed viewer in the *perspectiva artificialis*, for which Dürer's woodcuts in *Underweysung der Messung* are exemplary, Kentridge creates the illusion of three-dimensionality with the help of an optical apparatus. For the illusion of depth to be generated, the viewer must step close to the apparatus. The spatial effect is created as a mental projection enabled by the human visual cortex, by the ability to form a single, unified, three-dimensional image from a double image with mini-

mal dissimilarity. In all six prints of *Stereoscopic Portfolio*, Kentridge applies this "invisible double vision,"¹⁶ and the ability of the stereoscope to make the viewer realize that he is not seeing three-dimensional space but rather is constructing it. In producing the series of prints, he first created small stages or used a table on which he arranged a most diverse array of objects in a studio situation. Kentridge photographed the installation and reproduced these reference images in a photogravure process. In this gravure process, which allows for the depiction of halftones and thereby for a seamless transition from the lightest to the darkest hue, the photographic image is transferred with the help of a light-sensitive coating to a printing plate, subsequently etched into the plate and finally printed on paper. Shifting the arrangements from the third to the second dimension and, with the help of stereoscopy, back to the third dimension strengthens their "inherent interrelation that results of a distancing through the medium and a tactile presence."¹⁷ If the viewer of Dürer's work is a reflecting observer of perspective and perspective construction, with Kentridge he becomes a part of and an actor in an artwork that uses scientific-visual knowledge and at the same time displays it openly.

Der Titel des kompositorisch direkt auf Dürer zurückgehenden Blattes des *Stereoscopic Portfolio*, *Étant Donné*, öffnet eine weitere Dimension des Schauens: Er verweist auf Marcel Duchamps Schlüsselwerk der Moderne über den voyeuristischen Blick (Fig. 2, 3).¹⁸ Kentridge adaptiert beide Vorbilder, indem er die innerbildliche Blickführung von Dürers Vorlage und das erotisch forcierter, dabei sich zugleich rätselhaft gebende Werk von Duchamp paraphrasiert und in seine komplexe Komposition integriert. Er erweitert die Konstellation des Künstler- beziehungsweise Betrachterblicks auf das Modell um den aktiven Blick des Modells auf den Betrachter, indem der liegende Akt selbstbewusst aus dem Bild heraus schaut.¹⁹ Aus dem weiteren Fundus der Kunstgeschichte zitiert Kentridge im *Stereoscopic Portfolio* auch das *Rhinozeros* (Cat. 3.3, das Blatt heißt dann auch Vorratskammer) und die *Melencolia I* (Cat. 3.6), Porträts von Edouard Manet und aus der italienischen Renaissance sowie die Formensprache der Klassischen Moderne, etwa vom Expressionismus und Dadaismus. Er benutzt die im visuellen Gedächtnis des westlichen Betrachters verankerten ikonischen Kunstwerke und Stilsprachen, verknüpft und erweitert sie mit gesellschaftlichen und historischen Themen und Motiven Südafrikas oder deutet sie in seinem biographischen Kontext neu.²⁰ Mit diesem Blickwechsel analysiert Kentridge die gesellschaftliche



Cat. 10

Prägung der visuellen Wahrnehmung und verdeutlicht, dass Perspektive nicht »universal, sondern an eine bestimmte Kultur gebunden«²¹ ist. Die sich dem Betrachter darbietende Sinnlichkeit in Verbindung mit einer sowohl technisch-apparativ als auch motivisch erzeugten Reflexion über das Sehen als Modus der Wahrnehmung kann als ein Evidenzeffekt der Blätter des *Stereoscopic Portfolio* beschrieben werden, der das vermeintlich Ersichtliche als eine Erkenntnis ausweist, die durch das Bild vermittelt ist. Diese Offenlegung des Konstruiertseins von Seheindrücken verweist jedoch nicht auf ein Defizit der Bilder, sondern stellt im Gegenteil ihre spezifischen medialen Potentiale heraus.

The title of the print from *Stereoscopic Portfolio*, a print that, in terms of its composition makes direct reference to Dürer, opens a further dimension of seeing: *Étant Donné* refers to Marcel Duchamp's key Modernist work about the voyeuristic gaze.¹⁸ Kentridge adapts the two reference works by paraphrasing both the way Dürer's work directs the eye within the image and the forcedly erotic work by Duchamp with its self-proclaiming enigma, integrating both into his complex composition. He expands the constellation of the artist's and/or viewer's gaze at the model to include the active gaze of the model at the viewer by having the reclining nude stare confidently out of the picture.¹⁹ Other riches of art history that Kentridge makes reference

to in his *Stereoscopic Portfolio* include Dürer's *Rhinoceros* (Cat. 3.3, here entitled the *Larder*) and *Melencolia I* (Cat. 3.6), as well as portraits by Édouard Manet, works from the Italian Renaissance and even the language of forms of Modern art, for example from Expressionism and Dadaism. He uses iconic artworks and stylistic languages that are anchored in the Western visual memory, linking and expanding them by means of social and historical topics and motifs from South Africa or reinterpreting them within his own biography.²⁰ With this change of perspective Kentridge analyzes the social shaping of visual perception and points out that perspective is not "universal but always tied to a certain culture."²¹ The concentration of meanings that are offered to the viewer in connection to a reflection on seeing as a mode of perception—a reflection gained both technologically and through the motifs—can be described as an effect of the *Evidenz* of the prints of *Stereoscopic Portfolio*, which identifies the supposedly observable as an insight communicated by the image. This laying bare of the constructedness of visual impressions does not, however, point to a deficit in the images, but on the contrary underlines their medium-specific potential.

Im Spannungsfeld kultureller Unterschiede befindet sich auch die *Medusa* (Cat. 8), eine 2001 als Edition der Kunstzeitschrift *Parkett* herausgege-

bene anamorphotische Lithographie.²² Sie kombiniert mit dem Sujet des mit Schlangen umrahmten Medusenhauptes aus der griechischen Mythologie die Reflexion über die Folgen unbekannter und begehrlicher Blicke mit dem afrikanischen Motiv des Lasten- oder Wasserträgers, der als Metapher für das Unrechtssystem der Apartheid in Südafrika gelesen werden könnte. Denn die Erziehung der schwarzen Bevölkerung wurde verstärkt seit den 1950er Jahren mit dem Ziel reglementiert, ihnen nur so viel beziehungsweise wenig Wissen zu gestatten, wie sie als »Holzsammler und Wasserträger« benötigten.²³ Die Gesichtszüge beider Gestalten legen nahe, dass Kentridge sich selbst in ihnen porträtiert hat. Damit verweist er auf seine zwiespältigen Erfahrungen als Weißer in Südafrika, »a strange double sense of being connected to it, close to it, but not in it«.²⁴ Diese Ambivalenz kennzeichnet Kentridges gesamtes Schaffen. Seine Verknüpfung von europäischen Mythen, historischen Ereignissen oder anderen Bestandteilen der westlichen Erinnerungskultur mit der (süd-)afrikanischen Geschichte verändert ikonographische Muster und damit verbundene Semantiken. Dadurch werden neue Fragen aufgeworfen oder vielschichtige Assoziationen hervorgerufen, wie etwa die geschlossenen Augen von Kentridges Selbstporträt als Medusa, deren versteinernder Blick so nicht mehr wirksam ist. Die inhaltliche Auflösung bleibt oft unabgeschlossen, wodurch der Deutungsspielraum erweitert und der Betrachter sich seiner Rolle als Wahrnehmender bewusst wird. So generiert Kentridge eine Spannung zwischen Bild und Betrachter, zwischen einer affektiven Ansprache und einer reflektieren-

den Distanzierung des Schauenden, zwischen den möglichen Bedeutungsebenen der historischen Werke und deren Akkumulation in seiner eigenen Arbeit als südafrikanischer Künstler.

In the conflict-laden realm of cultural differences Kentridge has also placed his *Medusa* (Cat. 8), an anamorphic lithograph that was published in 2001 as an edition of the art magazine *Parkett*.²² With the subject of the Medusa-head wound with snakes from Greek mythology, it combines a reflection on the consequences of the thoughtless and covetous gaze with the African motif of the water-carrier, which could be read as a metaphor for the injustice system of apartheid in South Africa. After all, beginning in the 1950s, the education of the black population was increasingly regulated with the goal of granting them only as much (that is to say, as little) knowledge as they needed to be "hewers of wood and drawers of water".²³ The facial expressions of the two figures suggest that Kentridge created in them a self-portrait. In this way he refers to his conflicted experience as a white person in South Africa, a "strange double sense of being connected to it, close to it, but not in it".²⁴ Kentridge's entire oeuvre is characterized by this ambivalence. His linking of European myths, historical events,

and other elements of Western culture with (South) African history changes iconographic patterns and the semantics that are tied to them. In this way new questions are asked and multilayered associations are evoked, for example the closed eyes of Kentridge's self-portrait as Medusa, whose petrifying gaze can now not take effect. The dissolution of subjects often remains incomplete, which leads to greater interpretive latitude and to the viewer becoming conscious of his role as a perceiver. In this way Kentridge generates a tension between the image and the viewer, between the affective appeal to the viewer and his reflective distancing, between the possible levels of meaning of the historical works and their accumulation in his own work as a South African artist.

Dass Kentridge seine Interpretation der Medusa in Form eines Vexierbildes angelegt hat, unterstreicht eine Ebene seiner Darstellung, die eine »Deformation des Menschen« durch gesellschaftliche Verhältnisse zu visualisieren vermag.²⁵ Andererseits erlaubt die Wahl der optischen Verzerrung, die sich seit der Frühen Neuzeit und besonders im Barock als *philosophical toy* besonderer Beliebtheit erfreute, einen spielerischen Zugriff auf die inhärente gesellschaftskritische Thematik.²⁶ Den Spiegel, mit dessen Hilfe Per-

seus dem Blick der Medusa begegnen konnte, ohne zu versteinern, überträgt Kentridge auf die Produktionsebene. *Medusa* ist eine katoptrische, also Lichtstrahlen reflektierende Anamorphose, die zur Entschlüsselung eines spiegelnden Zylinders bedarf. So wird der Betrachter in Bewegung versetzt, er muss um das Werk herum gehen, den richtigen Blickwinkel finden, um die Verzerrung des Motivs durch den Blick in den Spiegel aufzuheben.²⁷ Ohne Spiegelzylinder betrachtet, verstärken die auf dem Blattrund der Lithographie verzerrten Motive auf formaler Ebene den Effekt von Dynamisierung und Bewegung.²⁸ Die zur Entschlüsselung der Anamorphosen notwendige Standortveränderung des Betrachters unterläuft die in der Zentralperspektive festgelegte Eindeutigkeit seiner Position im Raum. Sie schiebt das Subjekt aus dem Zentrum der Wahrnehmung und relativiert seinen Blickwinkel, negiert den zum »Bild gewordenen Blick«.²⁹ Seine eigene Perspektive auf die Welt wird durch die Perspektivität der Kunst vielschichtig um performative und partizipatorische Aspekte bereichert. So sensibilisieren die so unterschiedlichen Werke von Dürer und Kentridge für das Konstruiertsein der Bilder und dafür, dass sinnliche Wahrnehmung und ihre sinnbildliche Wirkung immer eine Frage des Standpunkts sind. Der Rezipient wird durch die direkte und indirekte Thematisierung von Blicken und Sehen in einen reflexiven Modus der Betrachtung versetzt, der ihn dazu führt, immer neu das Verhältnis von Gegenstand und Bildproduktion, Natur und Kunst auszuloten.

The fact that Kentridge laid out his interpretation of the Medusa in the form of a distorted image underscores a level of his representation that is able to show a "deformation of the individual" through social circumstance.²⁵ On the other hand the choice of optical distortion, which enjoyed special popularity as a "philosophical toy" beginning in the early modern period and particularly in the Baroque period, allows for a playful approach to the inherent, socio-critical subject matter.²⁶ Kentridge transfers to the level of production the mirror that allowed Perseus to meet Medusa's gaze without turning to stone. Medusa is a catoptric, that is a light-ray reflecting anamorphosis that requires a mirroring cylinder to be decoded. In this way the viewer is set in motion; looking into the mirror, he must walk around the work and find the right viewing angle in order to annul the distortion of the motif.²⁷ Viewed without the mirror cylinder, the motifs that are distorted on the round sheet augment on a formal level the effect of dynamization and movement.²⁸

The viewer's change in location, necessary to decoding the anamorphic images, undermines the decidedness of his physical position in space, which is fixed in central perspective. It pushes the observer from the center of perception and puts his perspective in perspective, negating the "gaze turned image."²⁹ Through the perspectivity of art, his own perspective in the world is enriched so as to contain performative and participatory aspects. In this way the very different works by Dürer and Kentridge sensitize the viewer to the constructedness of images and make him or her aware that sensual perception and its symbolic effect are always a matter of standpoint. The recipient, through a direct and indirect discussion of looking and seeing, is put into a reflective mode of observation that leads him or her to fathom and re-fathom the relation of subject and image production, nature and art.

- 1 SMS III., no. 274, pp. 168ff. For the full titles, see the bibliography on pp. 202–204.
- 2 Panofsky 1980, pp. 99–167.
- 3 SMS III. 2004, no. 274, pp. 168ff.
- 4 Hauschke 2009, S. 176.
- 5 Belting 2008, S. 28.
- 6 Hick 1999, S. 15ff.
- 7 Die Entwicklung der Grundlagen für diese Methode wird dem florentinischen Architekten Filippo Brunelleschi (1377–1446) zugesprochenen, vgl. SMS III. 2004, S. 260.
- 8 Belting 2008, S. 19.
- 9 Rößler 2007, S. 78; Frieß 1993, S. 43ff.
- 10 Dürer zitiert nach Rößler 2007, S. 78.
- 11 Roth 2007, S. 76.
- 12 Anzelewsky 1984, S. 122f.
- 13 SMS III. 2004, Nr. 261, S. 34f.
- 14 SMS III. 2004, Nr. 274, S. 168ff.
- 15 Ausst.-Kat. Frankfurt a. M./Bremen 2007, S. 36ff.
- 16 Kentridge 2014, S. 113 und weiter auf S. 114: »We realize that we are not seeing depth; we are constructing it. [...] The stereoscope becomes a machine for demonstrating seeing.«
- 17 Hick 1999, S. 282.
- 18 *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage/Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*, 1946–66, 242,6 x 177,8 x 124,5 cm, installed since 1969 at the Philadelphia Museum of Art, USA.
- 19 Bätzner 2008, S. 26. Die Rolle der Frau als Objekt, begehrlichen Blicken ausgesetzt oder sich selbst aussetzend, thematisierte Kentridge zuletzt in seiner Inszenierung von Alban Bergs (1885–1935) Oper *Lulu* in Amsterdam (Nationale Opera & Ballet, Juni 2015), vgl. Cat. 10.
- 20 Christov-Bakargiev 2010, S. 115ff.
- 21 Belting 2008, S. 30.
- 22 Parkett 2001, S. 98.
- 23 Unter anderem verantwortlich für diese Bildungspolitik und den Ausbau der Apartheid in Südafrika war der Politiker Hendrik Frensch Verwoerd, vgl. <http://www.sahistory.org.za/people/hendrik-frensch-verwoerd> [28.07.2015].
- 24 Kentridge im Telefoninterview mit RoseLee Goldberg, 21.10.2001, in: Parkett 2001, S. 106.
- 25 Bätzner 2014, S. 223ff.
- 26 Bätzner 2014, S. 234; Niçeron 1638.
- 27 Hensel 2002, S. 55–57.
- 28 Die zur anamorphotisch korrekten Streckung der Motive notwendigen mathematischen Berechnungen hat Kentridge übergangen, indem er die Zeichnung mit dem Blick in den Spiegel auf den Lithostein aufgetragen hat, vgl. Ausst.-Kat. Liverpool/Birmingham/Derby 2012, S. 23. Kentridge führt diese von ihm gewählte Abkürzung auf die Auswirkungen der zeitgenössischen multimedialen Umwelt zurück: »Drawing the anamorphic image is a less unfamiliar activity than it would have been twenty years ago – we are accustomed now to using a mouse, guided by looking not at our hands but at a screen.« Vgl. Krut 2006, S. 116.
- 29 Mayer 2008, S. 80; Zitat aus Belting 2008, S. 24.

- 1 SMS III., no. 274, pp. 168ff. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.
- 2 Panofsky 1980, pp. 99–167.
- 3 SMS III. 2004, no. 274, pp. 168ff.
- 4 Hauschke 2009, pp. 176.
- 5 Belting 2008, p. 28.
- 6 Hick 1999, pp. 15ff.
- 7 The development of the foundations of this method is attributed to the Florentine architect Filippo Brunelleschi (1377–1446), cf. SMS III. 2004, p. 260.
- 8 Belting 2008, p. 19.
- 9 Rößler 2007, p. 78; Frieß 1993, pp. 43ff.
- 10 Dürer, as quoted in Rößler 2007, p. 78.
- 11 Roth 2007, p. 76.
- 12 Anzelewsky 1984, pp. 122f.
- 13 SMS III. 2004, no. 261, pp. 34f.
- 14 SMS III. 2004, no. 274, pp. 168ff.
- 15 Exh. cat. Frankfurt am Main/Bremen 2007, pp. 36ff.
- 16 Kentridge 2014, p. 113 and further on p. 114: "We realize that we are not seeing depth; we are constructing it. [...] The stereoscope becomes a machine for demonstrating seeing."
- 17 Hick 1999, p. 282.
- 18 *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage/Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*, 1946–66, 242,6 x 177,8 x 124,5 cm, installed since 1969 at the Philadelphia Museum of Art, USA.
- 19 Bätzner 2008, p. 26. Women's role as object, or as exposed to, or exposing herself to, the covetous gaze was last taken up by Kentridge in his Amsterdam production of Alban Berg's (1885–1935) opera *Lulu* (National Opera & Ballet, June 2015), cf. Cat. 10.
- 20 Christov-Bakargiev 2010, pp. 115ff.
- 21 Belting 2008, p. 30.
- 22 Parkett 2001, p. 98.
- 23 Among those responsible for these educational policies and the consolidation of apartheid in South Africa was the politician Hendrik Frensch Verwoerd, cf. <http://www.sahistory.org.za/people/hendrik-frensch-verwoerd> (accessed July 28, 2015).
- 24 Kentridge in a telephone interview with RoseLee Goldberg, October 21, 2001, in Parkett 2001, p. 106.
- 25 Bätzner 2014, pp. 223ff.
- 26 Bätzner 2012, p. 254; Niçeron 1638.
- 27 Hensel 2002, pp. 55–57.
- 28 Kentridge bypassed the mathematical calculations that are necessary for the anamorphically correct stretching of the motifs by using a mirror and completing the drawing on the lithographic stone, cf. exh. cat. Liverpool/Birmingham/Derby 2012, p. 23. Kentridge links his chosen shortcut to the contemporary multimedia world: "Drawing the anamorphic image is a less unfamiliar activity than it would have been twenty years ago—we are accustomed now to using a mouse, guided by looking not at our hands but at a screen." Cf. Krut 2006, p. 116.
- 29 Mayer 2008, p. 80; as quoted in Belting 2008, p. 24.

UNGEWISSES SEHEN

//

SEEING THE UNCERTAIN



CAT. 11 (S. / P. 46)
ALBRECHT DÜRER
DIE BUSSE DES HEILIGEN JOHANNES CHRYSOSTOMUS
THE PENITENCE OF SAINT JOHN CHRYSOSTOM, CA. 1496
Kupferstich / engraving, 18,2 x 12 cm
Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4532-1877, SMS 7, Meder 54



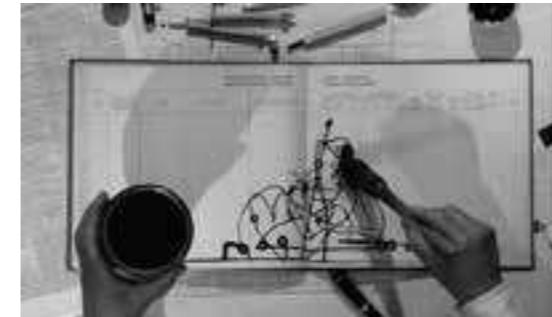
CAT. 12 (S. / P. 47)
ALBRECHT DÜRER
DER HEILIGE HIERONYMUS IN DER WÜSTE
SAINT JEROME IN THE WILDERNESS, CA. 1496
Kupferstich / engraving, 30,5 x 22,3 cm
Kupferstichkabinett SMB, Inv. 66-2, SMS 6, Meder 57



CAT. 13 (S. / P. 49)
ALBRECHT DÜRER
DER VERLORENE SOHN
THE PRODIGAL SON, CA. 1496
Kupferstich / engraving, 24,9 x 19 cm
Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4495-1877, SMS 9, Meder 28



CAT. 15 (S. / P. 52)
WILLIAM KENTRIDGE
THREE SHADOWS
DREI SCHATTEN, 2003
Radierung, Kaltnadel, Zuckeraussprengverfahren / etching, drypoint, sugar lift, 77 x 90 cm, Auflage / edition: 40, Verleger / publisher: LeRoy Neiman Center for Print Studies, Columbia University
Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 17A (S. / P. 56)
WILLIAM KENTRIDGE
INTOXICATING LIQUOR
BERAUSCHENDE SPIRITUOSE, 2010
Video, 1:30 Min.
Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 17B
WILLIAM KENTRIDGE
GREEK LEXICON (DRAWING LESSON 45)
GRIECHISCHES LEXIKON (ZEICHENSTUNDE 45), 2011
Video, 0:37 Min.
Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 18 (S. / P. 57)
WILLIAM KENTRIDGE
L'EXPLORATION DU SAHARA
DIE SAHARA-ERKUNDUNG, 2010
Video, 0:49 Min.
Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 16 (S. / PP. 53–55)
WILLIAM KENTRIDGE
WORLD ON ITS HIND LEGS
DIE WELT AUF IHREN HINTERBEINEN, 2012
Stahl / steel, 45 x 60 x 98 cm
Besitz des Künstlers / collection of the artist





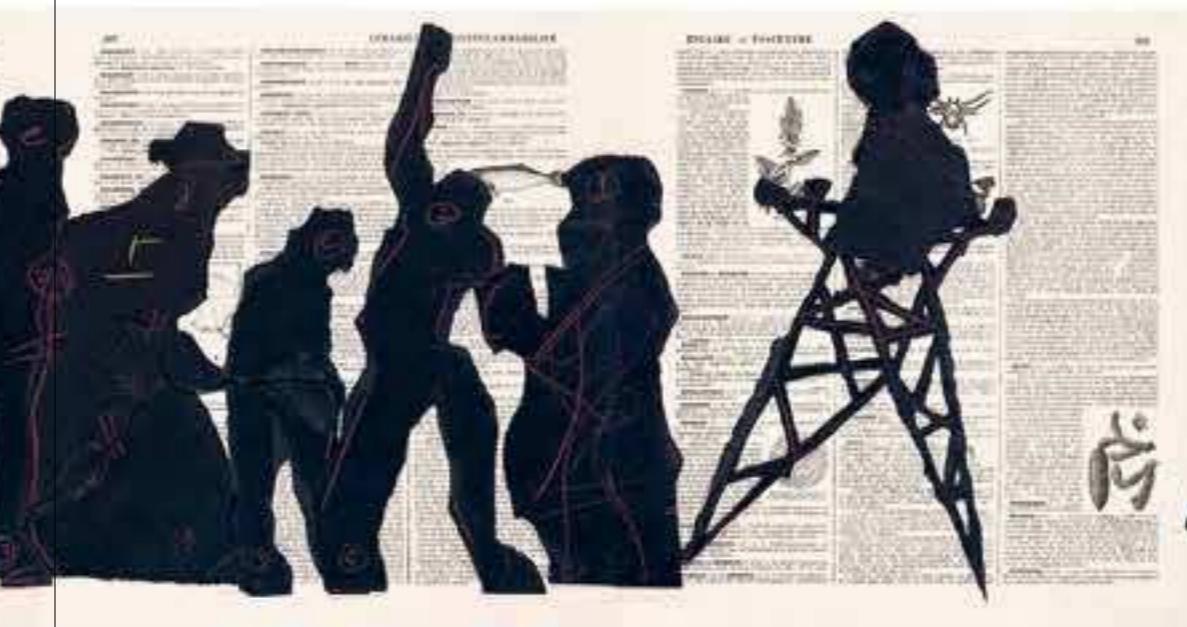
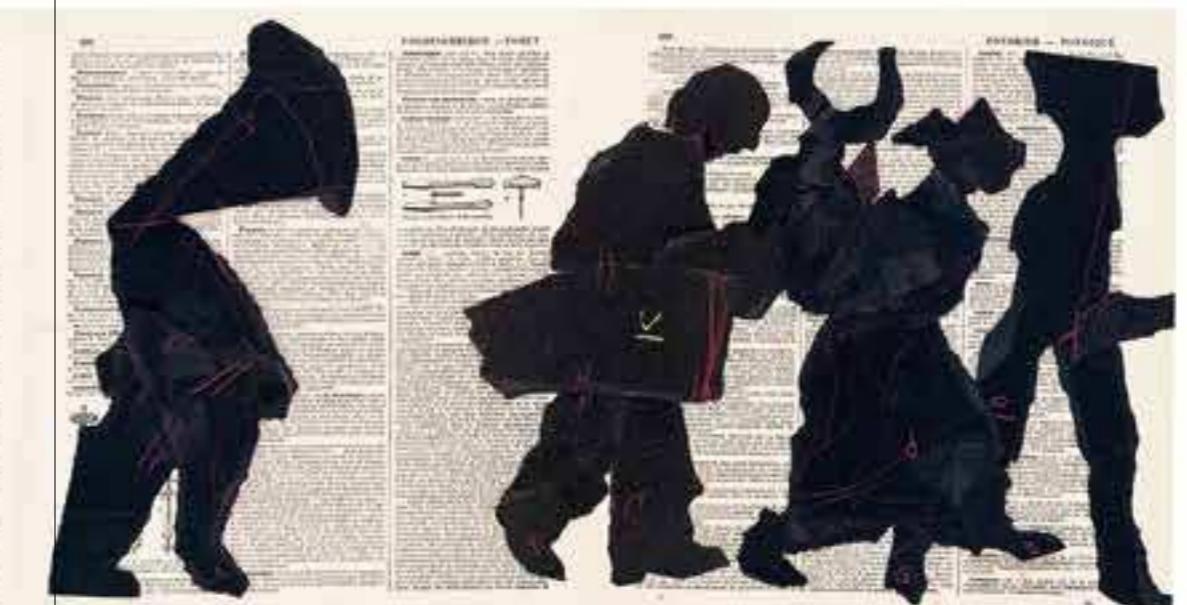
Cat. 11

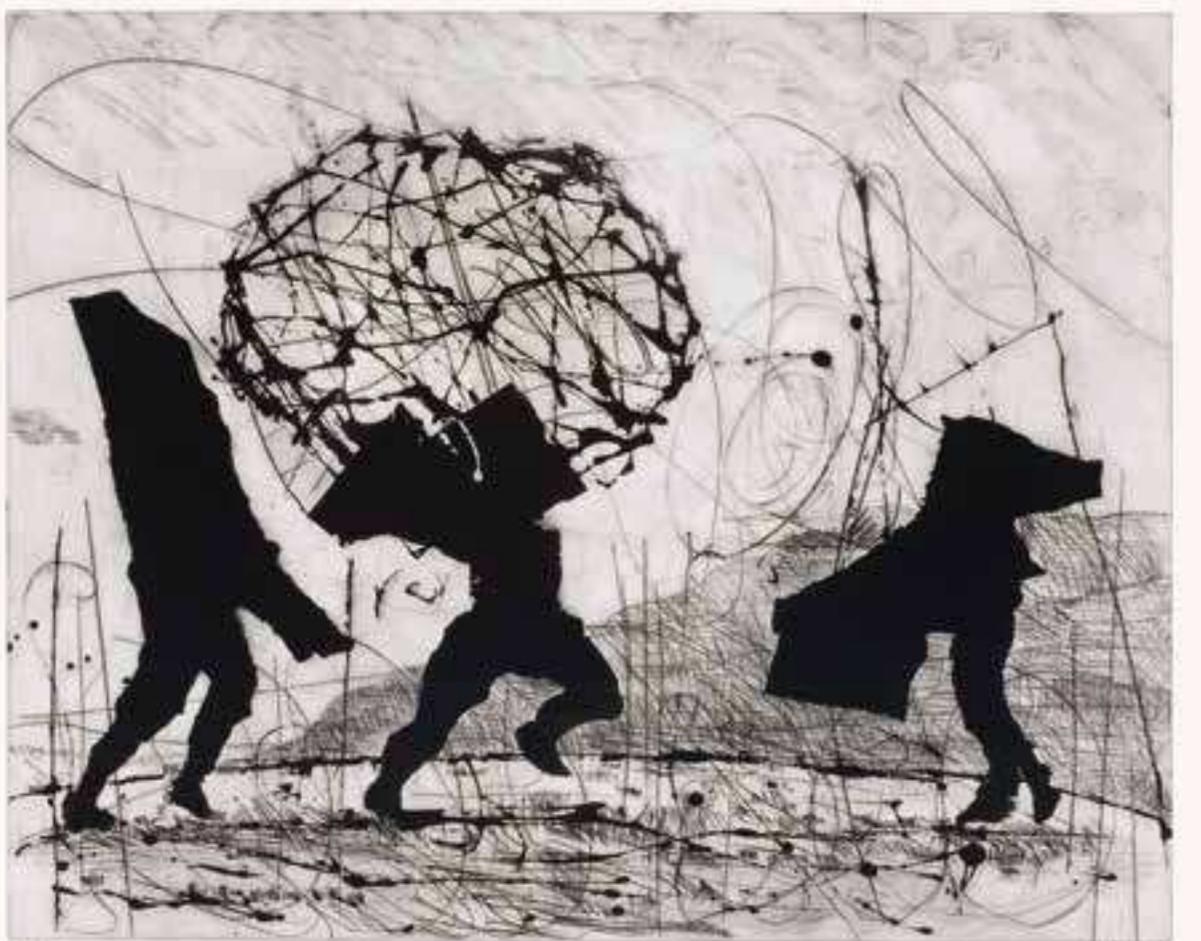


Cat. 12



Cat. 13



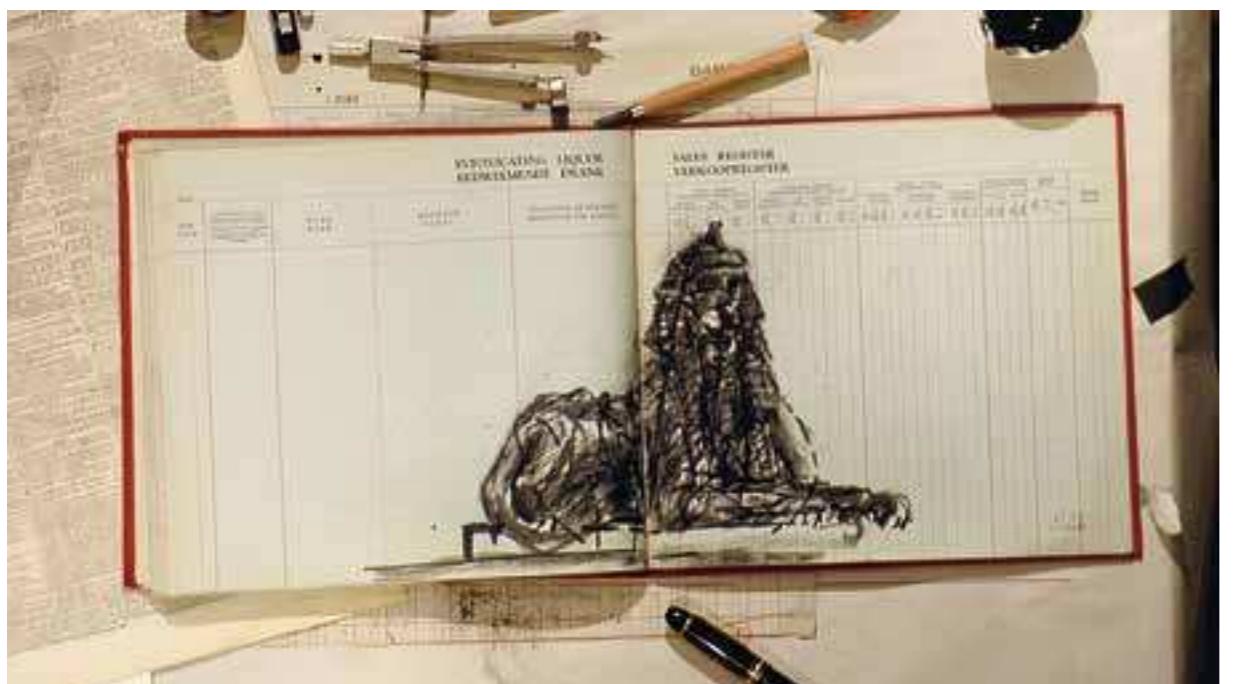
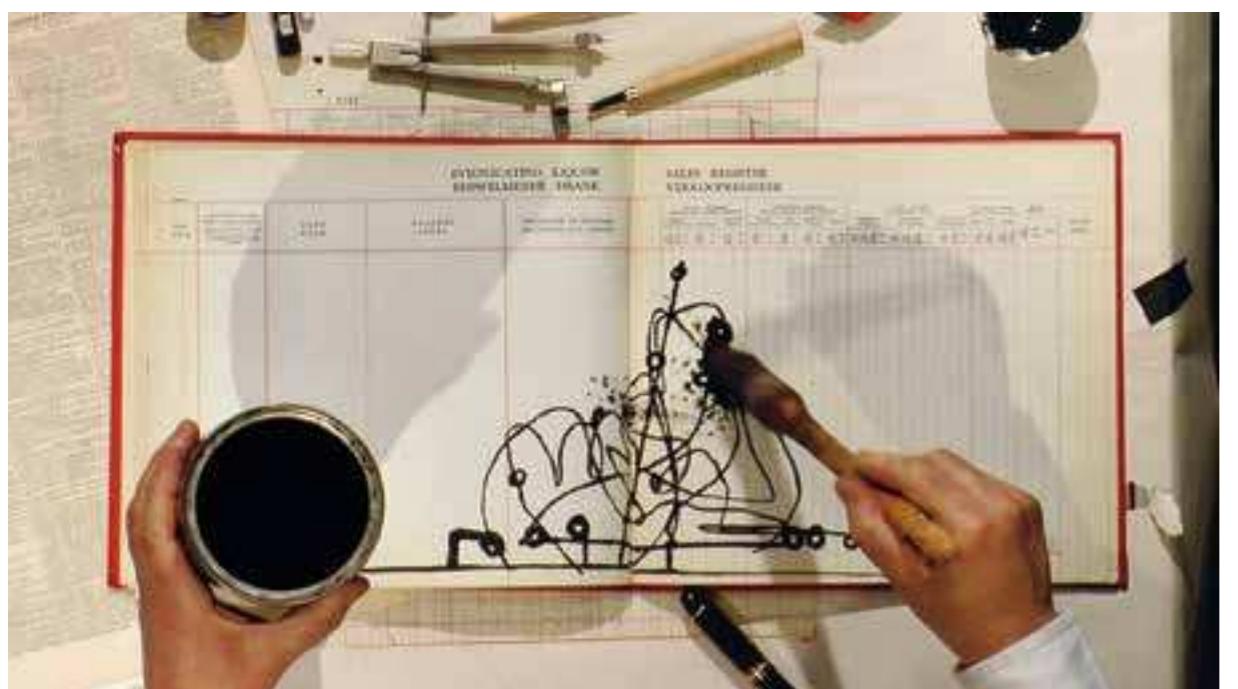
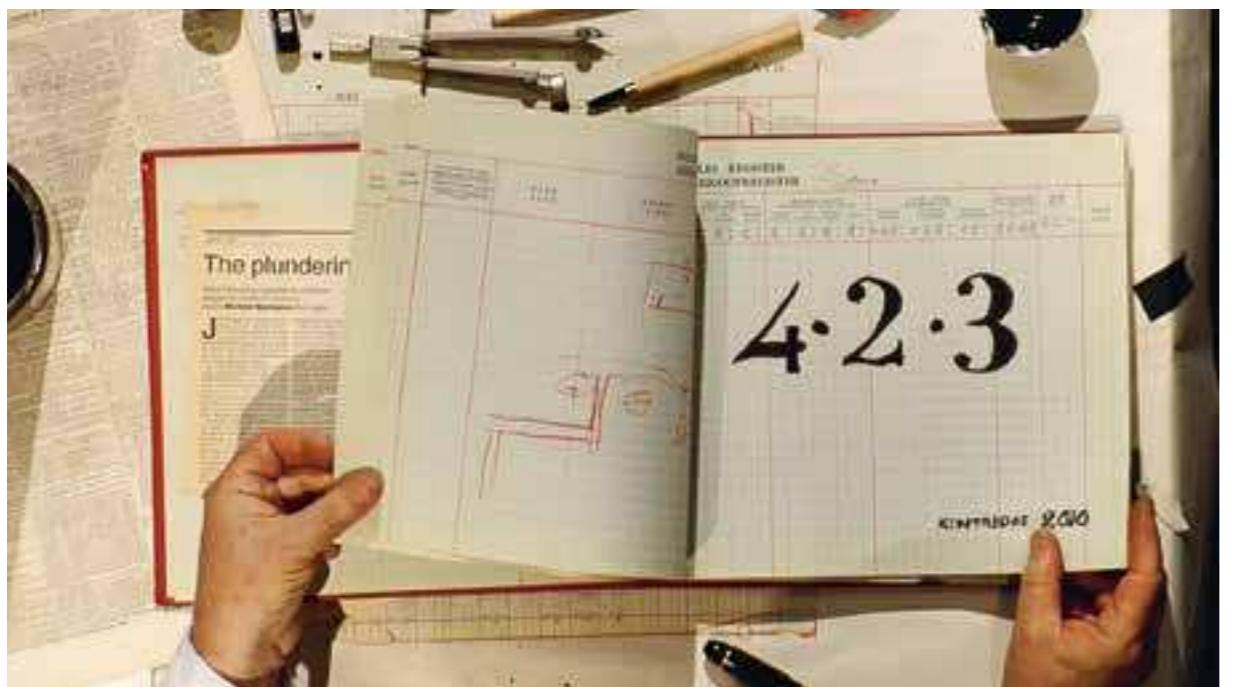


Cat. 15

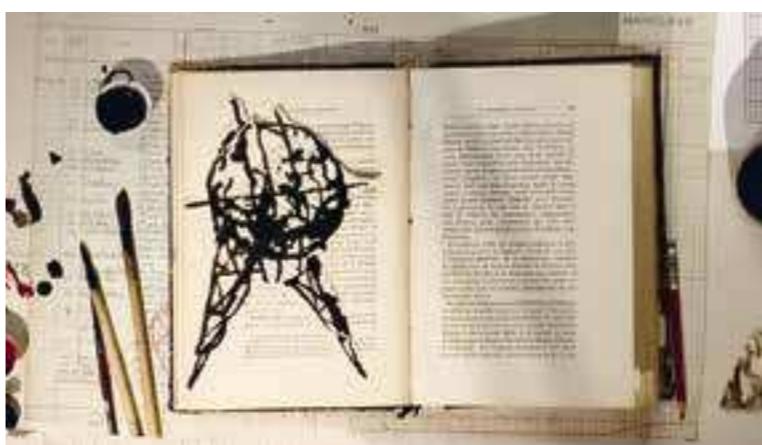
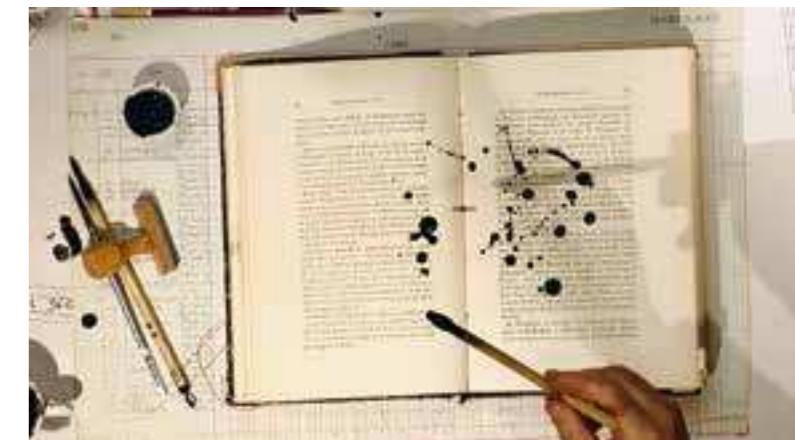
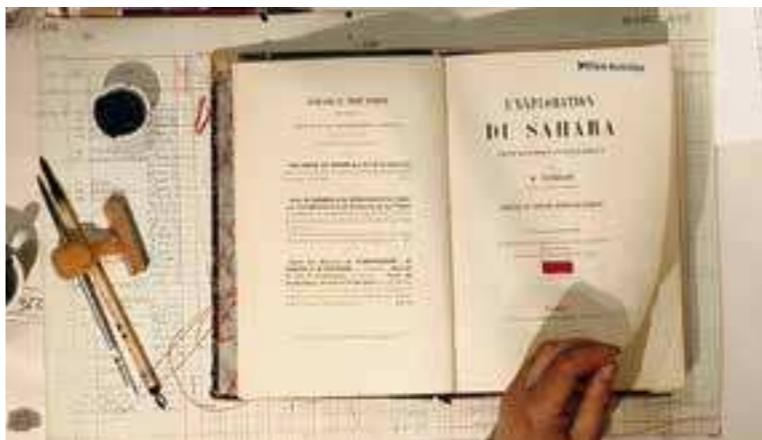




Cat. 16



Cat. 17A



Cat. 18

UNGEWISSES SEHEN

ELKE ANNA WERNER

Das Unbestimmte und Zufällige sind seit der Antike immer wieder Gegenstand von Verhandlungen in Kunst und Kunsttheorie gewesen.¹ Eine zentrale Kategorie in diesem Zusammenhang ist die Einbildungskraft, die beim Betrachten von unterdeterminierten oder zufälligen Formen in besonderem Maße aktiviert wird.² Das menschliche Vorstellungsvermögen macht sich ein kunsttheoretischer Topos zunutze, der Künstlern empfiehlt, zur Anregung ihrer Imagination Erdklumpen, Bäume, Wolken, Steinformationen, Maueroberflächen oder ähnlich unbestimmte Dinge zu betrachten. Die (vermeintlich) darin zu entdeckenden Figuren sollten die Phantasie beflügeln.³ Leonardo da Vinci hielt grob ausgeführte Skizzen für das Entwerfen von Bildern besonders geeignet, da diese durch Assoziationen bildliche Einfälle erzeugten. Im 19. Jahrhundert wurde das Erkennen von Figuren und Gesichtern in Tintenklecksen ein beliebtes Gesellschaftsspiel und schon bald darauf wurde der Rorschach-Test auch als Verfahren in der Psychodiagnostik eingesetzt.

Diesen Beispielen ist gemeinsam, dass die Betrachter Figürliches in Abstraktes hineinsehen. Sichtbarkeitswerte wie Farbe, Form, Kontur, Perspektive und Materialität werden in Gegenstands-werte, das heißt in das Erkennen definierter Gegenstände überführt. Das Sehen wird dabei als ein eigener bildnerischer Prozess erfahr- und reflektierbar. Sowohl Albrecht Dürer als auch William Kentridge beschäftigen sich in ihren Werken mit dem Potential des Unbestimmten und Ambivalenten, des Zufälligen und Ungegenständlichen und beziehen dabei den Betrachter als

aktiven Dritten in das Zusammenspiel von Produzent und Werk mit ein. Im Folgenden soll die Art und Weise, wie beide Formen und Funktionen bildlicher Kontingenzen in ihren Darstellungen erproben und nutzen, vergleichend vorgestellt werden, um zwei Pole auf einer Achse möglicher Darstellungs- und Sehmodi herauszuarbeiten.⁴

The uncertain and the chance have been the subject of deliberations in art and art theory since antiquity.¹ A central category in this connection is the imagination, which is activated to an exceptional extent when observing underdetermined and chance forms.² The human imagination makes use of a *topos* in art theory that urges artists to stimulate their imagination by observing clods of earth, trees, clouds, rock formations, wall surfaces, and other similarly indeterminate things. The shapes (thought to be) there to be discovered are meant to give wings to the faculty of fantasy.³ Leonardo da Vinci found roughly executed sketches to be particularly suited to conceiving paintings, since they gave rise to pictorial inventions, sparked through associations. Recognizing shapes and faces in ink drops became a popular parlor game in the nineteenth century, and soon thereafter the Rorschach test was introduced as a procedure of psychological diagnostics. All of these examples have in common the

fact that the viewers see figural things in what is in fact abstract. Values of visibility, such as color, form, contour, perspective, and material, are conveyed into values of representation, that is, into the recognition of defined objects. In this way, it becomes possible to experience and reflect on vision as an independent artistic process. In their works, both Albrecht Dürer and William Kentridge engage with the potential of the indeterminate and the ambivalent, the chance and the non-representational, incorporating the viewer as an active third party in the interplay of producer and work. The remarks that follow intend to perform a comparative investigation of the manner in which the two artists test and use forms and functions of pictorial contingency in their depictions, so as to work out two poles on an axis of possible modes of depicting and seeing.⁴

DAS UNBESTIMMTE DES SCHATTENS

Portage (2000, Cat. 14) von William Kentridge ist ein in kleiner Auflage gedrucktes Künstlerbuch (von dem in der Ausstellung ein Probbedruck gezeigt wird), das aus einem über vier Meter langen, als Leporelo gefalteten Papierstreifen mit Schattenrissefiguren besteht.⁵ Die Arbeit entstand im Anschluss an den Film *Shadow Procession* (1999),

in dem der Künstler erstmals mit schwarzem Pappe arbeitete, die er in Stücke zerriss und zu Silhouettenfiguren zusammenfügte; seitdem bildet die Auseinandersetzung mit dem Thema des Schattens einen Kernbestand in seinem Schaffen.⁶ Die Arbeit mit den Papierfetzen ermöglichte es Kentridge, die Kontrolle über die im Werkprozess entstehende Form noch weitergehender zu reduzieren als bei seinen Zeichnungen, die in einem Prozess des permanenten Überarbeitens und Wiederausradierens zufällige, palimpsestartige Strukturen ausbilden. Angeführt wird die Prozession von einem nach vorn gebeugten Menschen, dessen Arme auf dem Rücken zusammengebunden scheinen. Mit etwas Abstand folgen Gruppen oder Einzelfiguren, Verletzte und Krüppel, schwer an ihren Habseligkeiten Tragende. Einer von ihnen hat aber auch die Faust zum Schlag erhoben, zwei altmodisch gekleidete Figuren scheinen zu lesen, eine Frau mit langem Zopf wirbelt in ausgreifendem Tanzschritt voran und die letzte Figur versucht mühsam beladen mit einem Felsbrocken voranzukommen. So wie der Felsbrocken sind auch weitere, für Kentridge typische Motive in den Zug eingefügt: der Megafonmann, die Katze oder die Figur mit den Telegrafenmastenbeinen.⁷ Der Hintergrund, vor dem die Prozession entlangzieht, wird von bedruckten Buchseiten aus der illustrierten Larousse-Enzyklopädie von 1906 gebildet. Die Figuren bewegen sich innerhalb des Buchsatzspiegels, nur gelegentlich greifen sie über den oberen oder unteren Abschluss hinaus. Das Prinzip des Zufalls und des Unbestimmten

kommt bei *Portage* gleich auf mehrfache Weise zur Geltung. Zunächst beim Ausreißen des schwarzen Papiers in Fetzen, deren Formen bis in die Konturen der Umrisse (nur selten mit der Schere nachbearbeitet) maßgeblich von den Eigenschaften des Papiers bestimmt werden und daher nicht vollkommen kontrollierbar sind. Bei der Weiterverarbeitung dieser Papierstücke zu figürlichen Collagen nutzt der Künstler die unregelmäßigen Formen, um sich in geradezu topischem Sinne inspirieren zu lassen, Figuren in die Papierschnipsel hineinzusehen und diese dann aus den einzelnen Teilen zusammenzulegen. Dieses Verfahren entwickelte sich Kentridge zu folge aus spielerischen Basteleien mit Kindern: »None of them could say or draw what a dog doing somersault [sic] looked like, but all could recognize it as it appeared before them, made by them. It is this seeing in – seeing the face in the cloud – that is the basis of the shadow work I have done over the last years.«⁸ Beim Zusammenlegen der Papierstücke und ihrer abschließenden Fixierung entstehen menschliche und hybride Figuren, die als Schattenrisssformen über keine Binnenstrukturen verfügen, sodass auch die Betrachter in diese wenig differenzierten Formen die konkreten Figuren hineinsehen müssen. Folgt man der Beschreibung Kentridges, so eröffnet dieses Hineinsehen in unbestimmte Formen Möglichkeiten, die das eigene Wissen und handwerkliche Können übersteigen. Zugleich bleibt der Status dieser Vorstellungsbilder jedoch fragil und ungewiss, weil die imaginative Projektion ein performativer und somit auch flüchtiger

Akt ist. Die Betrachter von *Portage* haben Anteil an einem Prozess, der zwischen imaginativer Formbildung und -auflösung, zwischen dem Erkennen und dem Infragestellen des Erkannten oszilliert; sie werden Akteure in einem Evidenzverfahren, bei dem sie mit dem Potential ihrer Wahrnehmung, aber auch mit der Unsicherheit ihrer Urteilsfähigkeit konfrontiert werden.⁹ Handelt es sich um einen Gefangenenzug, um eine Prozession, einen Trauerzug oder um Migranten auf der Flucht? Diese Ungewissheit und Unsicherheit der Betrachter erweist sich als eine affektive Parallele zur Darstellung, das heißt zur Situation des figürlichen Personals in *Portage*, deren Zukunft als Gefangene, Rechtlose oder Flüchtlinge ebenfalls ungewiss ist. In dieser Korrelation der Affekte zwischen den Betrachtern und dem Dargestellten findet nicht nur ein emotionaler, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, auch ein semantischer Übertrag statt. Das Aufbringen der Figuren auf die bedruckten Seiten der Enzyklopädie bringt zusätzliche formale und semantische Bezüge ins Spiel. Die Schattenrisse treffen auf den sprachlich-begrifflich strukturierten Inhalt der Enzyklopädie: Lemmata in alphabetischer Reihenfolge, Seitenzahlen, systematische Ausführungen zu den Stichworten, zum Teil mit graphischen Illustrationen. Diese Ordnung spiegelt sich in der schematischen Organisation des Buchlayouts mit den Überschriften, Kolumnen und eingerückten Abbildungen wieder. Bei der Auswahl der Lexikonseiten nutzte Kentridge offensichtlich die Möglichkeit, durch bestimmte Stichworte und

Illustrationen die Form und Bedeutung seiner >Lastenträger (Portage) zu verstärken, zu konterkarieren oder zu irritieren.¹⁰

THE INDETERMINATE OF THE SHADOW

Portage (2000, Cat. 14) by William Kentridge is an artist's book (of which a proof is shown in the exhibition), printed in a small edition, made out of a single sheet of paper with silhouettes, over four meters long and folded as an accordion-folded sheet.⁵ The work came about in conjunction with the film *Shadow Procession* (1999), in which the artist worked for the first time with black cardboard that he tore into pieces and assembled into silhouettes; an engagement with shadow as subject matter has been a central part of his work since then.⁶ Working with scraps of paper enabled Kentridge to reduce his control over the form created in his working process even further than in his drawings, in which accidental, palimpsest-like structures are formed in a process of continuous reworking and reerasing. At the head of the procession is a person bent forward, his arms seemingly bound together on his back. Following at some distance behind are groups and individuals, the wounded and the crippled, bowed under the heavy weight of their meager possessions. One of them has lifted a fist to strike, two figures in old-fashioned dress seem to be reading, a woman with a long braid whirls ahead in a sweeping dance step, and the last figure tries to move ahead, strenuously laden with a boulder. Alongside the boulder, other typical Kentridge motifs are incorporated into the procession: the megaphone man, the cat, and the figure with the telegraph-pole legs.⁷ The background against which the procession moves along is made up of printed pages from the 1906 illustrated Larousse encyclopedia. The figures move within the type area of the book, going beyond the upper or lower edge only occasionally.

The principles of chance and of the indeterminate are expressed in a variety of ways in *Portage*. First, tearing black paper into scraps creates forms that are decisively determined by the characteristics of the paper, all the way down to the contours of the outline (only rarely reworked with scissors), and thus are not altogether controllable. When combining

these pieces of paper into figural collages, the artist uses the irregular forms to let himself be inspired in an almost topical way to discover figures in the snippets of paper and then to combine them together out of individual parts. According to Kentridge, this process emerged out of playful craftwork with children: "None of them could say or draw what a dog doing somersault [sic] looked like, but all could recognize it as it appeared before them, made by them. It is this seeing in—seeing the face in the cloud—that is the basis of the shadow work I have done over the last years."⁸ In combining pieces of paper and finally fixing them in place, human and hybrid figures are created that, as silhouettes, have no internal structures, such that the viewers themselves must see the concrete figures in these relatively undifferentiated forms. If one follows Kentridge's telling, then this seeing of indeterminate forms opens up possibilities that go beyond an individual's own knowledge and artisanal ability. Yet the status of these mental images nonetheless remains fragile and uncertain, because imaginative projection is a performative and thus fleeting act. The viewers of *Portage* take part in a process that oscillates between the imaginative creation and dissolution of forms, between recognizing and calling into question what is recognized; the viewers become actors in an evidentiary proceeding in which they are confronted both with the potential of their perception and with the uncertainty of their faculty of judgment.⁹ Is it a line of prisoners, a procession, a funeral procession, or migrants on the run? This uncertainty and insecurity of the viewer is an affective parallel to the depiction, that is, to the situation of the peopling of *Portage* with figures whose future, as prisoners, as people without rights or as refugees, is likewise uncertain. In this correlation of emotions between the viewers and what is depicted, there occurs not only an emotional but also, as we will show, a semantic transference.

Placing figures on the printed pages of the encyclopedia brings additional formal and semantic links into play. The silhouettes collide with the linguistically and conceptually structured contents of the encyclopedia: entries in alphabetical order, page numbers, systematic remarks on the keywords, in part with graphical illustrations. This order is reflected in the schematic organization of the book's layout, with its headings, columns, and indented illustrations. When selecting encyclopedia pages, Kentridge apparently

seized the opportunity to use certain keywords and illustrations to intensify, thwart, or confuse the form and meaning of his "porters" (*Portage*).¹⁰

Das Zusammenspiel von Figuren und Grund wird in seiner Komplexität dadurch gesteigert, dass die epistemische Ordnung der Enzyklopädie die Schattenrissfiguren zwar formal, inhaltlich und semantisch erweitert, die Schattenrissfiguren aber auch ihrerseits auf die Enzyklopädie einwirken, indem sie Teile der Buchseiten verdecken und deren Ordnung stören. So treffen in *Portage* das Bestimmte und das Unbestimmte, das Klare, Intentionale, logisch Nachvollziehbare einerseits und das Zufällig-Kontingente andererseits als zwei ästhetische Prinzipien unmittelbar aufeinander, wodurch sie in ihrer Gegensätzlichkeit betont werden. Für Kentridge ist das Unbestimmte eine wichtige Kategorie für seine politisch zu verstehenden Kunst: »I am interested in a political art, that is to say an art of ambiguity, contradiction, uncompleted gestures and uncertain ending – an art (and a politics) in which optimism is kept in check, and nihilism at bay.«¹¹ Das Unbestimmte wird in *Portage* durch die Verbindung mit dem als gesichert geltenden Wissen der Enzyklopädie als eine Kategorie eigenen Rechts heraus- und durch die Präsenz des realen Objekts auch auf Dauer gestellt. Das Oszillieren des Betrachters vor dem Werk zwischen beiden Zuständen, zwischen dem Ungewissen und dem Bestimmten, erweist sich als ein Evidenzeffekt, bei dem die formal-ästhetischen und die inhaltlich-politischen Dimensionen des Werks ineinander vermittelt und in dieser Vermittlung sowohl erfahrbar als auch reflektierbar werden.

In *Three Shadows* (2003, Cat. 15) kombinierte Kentridge Schattenrissfiguren mit der Technik der Kaltnadelradierung und dem Zuckeraussprengverfahren.¹² Drei Figuren, deren Körper noch unbestimmter bzw. unvollständiger sind als die Figuren in *Portage*, zugleich aber auch puppenhafter und damit theatraler wirken, mühen sich damit ab, einen großen, runden und offensichtlich schweren Gegenstand zu tragen. Dessen Umriss ähnelt dem Felsbrocken, den die letzte Figur in *Portage* schleppt und der als Symbol für die Apartheid steht.¹³ Im vergleichenden Blick auf die Skulptur *World on Its Hind Legs* (2010) lässt sich der Gegenstand, den die drei Schattenfiguren tragen, aber auch als Weltkugel identifizieren.

In der Skulptur *World on Its Hind Legs* (Cat. 16), die in ihrer Dreidimensionalität auf die Wirkung



Fig. 4 Albrecht Dürer,
Ansicht von Arco / View of the Arco Valley, 1495,
Paris, Musée du Louvre

im Raum angelegt ist, verbindet Kentridge das Thema des bestimmten und unbestimmten Sehens mit der Frage des Betrachterstandpunkts.¹⁴ Die auf Krücken oder Beinen von Telegrafenmasten laufende Kugel ist nicht nur durch den Werktitel, sondern auch durch ihre kreisrunde Form und die Markierung der Erdachsen zunächst eindeutig als Globus zu erkennen. Allerdings ist diese Eindeutigkeit nur in einer Ansicht gegeben, denn beim weiteren Umschreiten der Skulptur zersplittert die Form in ihre Einzelteile. Aber auch das Zerbrechen der Kugel als symbolischer Ausdruck für das Zerbrechen der Welt ist gestaltet und somit ästhetisch vermittelt, indem die Skulptur, je nach Betrachterperspektive, eine Implosion oder Explosion zeigt. Wieder verbindet Kentridge formale und wirkungsästhetische Phänomene mit inhaltlich-allegorischen Aussagen. Die Fragilität der Welt als existentielle Dimension der realen Welt oder als Imagination wird dem Betrachter durch den schmalen Grad vermittelt, auf dem er sich bewegen muss, um die Welt heil zu sehen: Verlässt er diese Position, zerbricht sie. Das instabile Verhältnis von Kohärenz und Kontingenzen, von Gewissheit und Unbestimmtheit wird im Falle der raumgreifenden und vom Betrachter zu umschreitenden Skulptur für diesen noch stärker körperlich erfahrbar.

The interplay of figures and ground is heightened in complexity not only through how the epistemic order of the encyclopedia expands the silhouettes in form, content, and semantics, but also through how the silhouettes

weight of a large, round, seemingly heavy object. The object's outline is similar to the boulder carried by the last figure in *Portage* and which symbolizes Apartheid.¹³ A comparative look at the sculpture *World on Its Hind Legs* (2010) also permits identifying the object carried by the three silhouettes as the globe.

In the sculpture *World on Its Hind Legs* (Cat. 16), conceived for spatial impact through its three-dimensionality, Kentridge connects the topic of determined and indeterminate vision with the question of the viewer's point of view.¹⁴ The ball that walks on crutches or telegraph-pole legs is initially clearly recognizable as the globe, not only through the work's title but also through its perfectly round shape and the marking of the earth's axes. Yet this clarity is only present in one view. Walking further around the sculpture, the form fragments into its individual parts. The ball breaking apart as a symbolic expression of the world breaking apart is itself shaped and thus aesthetically conveyed, insofar as the sculpture shows either an implosion or an explosion, depending on the viewer's perspective. Again, Kentridge connects phenomena of the aesthetics of form and effect with statements of content and allegory. The fragility of the world as an existential dimension of the real world, or as imagination, is conveyed to the viewer by the narrow area in which the viewer must move to see the world intact. If the viewer leaves this position, the world breaks apart. The unstable relationship between coherence and contingency, certainty and indeterminacy becomes an

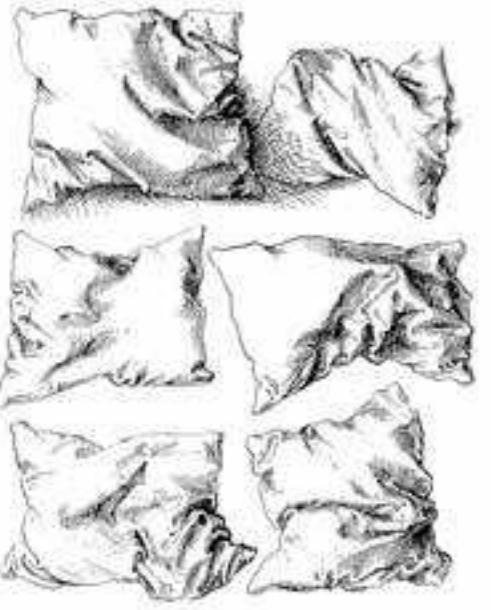


Fig. 5 Albrecht Dürer,
Six Pillows, 1493,
New York, Metropolitan Museum of Art

even more powerfully physical experience for the viewer in the case of this spatial sculpture that must be walked around.

ÜBERDETERMINIERTE LINIEN

Schon seit Längerem diskutiert die Forschung über das Phänomen ambivalenter Bilder im Œuvre Albrecht Dürers und über die Frage, ob in bestimmten Werken auch weitere Figuren, die über die unmittelbare Gegenstandsebene hinausgehen, zu erkennen seien.¹⁵ Mögliche Mehrdeutigkeiten wurden zuerst bei einer frühen, 1493 entstandenen Zeichnung entdeckt, die auf der Vorderseite das Selbstporträt des jungen Dürer mit seiner zeichnenden Hand und einem Kissen zeigt, während auf der Rückseite sechs weitere Kissen zu sehen sind, ordentlich in zwei Reihen (zu je drei Stück) angeordnet (Fig. 5).¹⁶ Im Gegensatz zu dieser bildlichen Ordnung erscheinen die Kissen mit ihren unterschiedlichsten Faltenkonstellationen selbst ganz unordentlich. Es ist aber gerade diese Unordnung von Formen und Faltungen, die die Möglichkeit eröffnet, in der Konstellation von bestimmten Linienführungen Gesichter zu erkennen, die die Kissen mit ihren grimassenartigen Ausdrücken doppelt kodieren. In einer ganzen Reihe von Werken Dürers vor 1500 sind solche Anthropomorphismen zu finden – in allen künstlerischen Techniken, besonders aber im Medium des Kupferstichs. Am bekanntesten sind wohl die Felsengesichter in einem Aquarell, das den Burgberg von Arco

zeigt und 1495 während Dürers erster Italienreise entstand. (Fig. 4).¹⁷ Heinz Ladendorf verstand die Anthropomorphisierung bei Dürer als ein gestalterisches Prinzip, das es dem Künstler erlaubt habe, formale und inhaltliche Übergänge sowie unterschiedliche Realitätsgrade zu verwischen.¹⁸ Was das konkret bedeutet, soll im Folgenden an drei Kupferstichen von Dürer gezeigt werden.

Besonders anschaulich wird das Prinzip in dem Kupferstich *Die Buße des heiligen Johannes Chrysostomus* (um 1496, Cat. 11).¹⁹ Der heilige Johannes Chrysostomus, Kirchenlehrer aus Antiochien und seit 397 Patriarch von Konstantinopel, gehört zu den Eremiten, die sich für eine begangene Sünde selbst eine harte Buße auferlegen. Einer Legende nach soll Johannes Chrysostomus eine Tochter des Kaisers, die sich im Wald verirrt hatte, vergewaltigt haben; zur Strafe sei er fortan wie ein Tier auf allen vier gekrochen. Entgegen der Bildtradition, bei der die Darstellung des Eremiten im Bildzentrum stand, ist dieser auf Dürers Kupferstich nur klein im Hintergrund zu erkennen, während die von ihm Verführte mit ihrem Kind (als Folge der Vergewaltigung) die zentrale Position im Vordergrund einnimmt. Die junge Frau sitzt nackt und liebevoll ihr Kind stillend vor einer Höhle, deren schroffe Felsen in markantem Gegensatz zu den fließend weichen Linien von Mutter und Kind stehen.

Das kontrastiv angelegte Setting, das die Idylle fragil erscheinen lässt, wird durch vermittelnde Bildelemente gemildert. Dabei handelt es sich um anthropomorphe Bildungen im Felsen, die, ohne dass sie aufhörten, Stein zu sein, zwischen

Mensch und Natur vermitteln. Von rechts wölben sich helle Gesteinsformationen, die an einen nackten weiblichen Körper erinnern, schützend über die zentrale Gruppe. Links im Felsen sind mehrere dunkle, fratzentartige Gesichter zu erkennen, die Mutter und Kind gegenüber Johannes Chrysostomus und der weiteren Umgebung abzuschirmen scheinen. In diese größeren bestimmbaren Formen, die durch eine entsprechende Konturierung aus dem schwarz-weißen Liniengefüge der Felsen herausmodelliert wurden, mischen sich möglicherweise weitere Köpfe und Körperteile, die aber weniger deutlich zu erkennen sind. Einmal sensibilisiert für diese Figurenbildungen, sucht das Auge die langgezogenen Parallelschraffuren und andere Liniendefinitionen nach weiteren Konvergenzen von Form und Inhalt ab, die eine Identifizierung als benennbare Gegenstände erlauben. Dabei bleiben viele Sehendrücke ungewiss, sodass insgesamt eine Stimmung der Ungewissheit entsteht, die sich als Resultat der sinnlichen Wahrnehmung auf die gesamte Darstellung überträgt. Eine schlüssige Deutung für Dürers eigenwillige und innovative Bildfindung gibt es bis heute nicht.²⁰ Eremiten wurden aufgrund ihrer asketischen Lebensweise in der Nachfolge Christi verehrt, doch Johannes Chrysostomus ist ein Heiliger, dessen Willensstärke nicht ausreichte, um zu christlicher Vollkommenheit zu gelangen. Daher hat man in den Bildern mit diesem Thema von Dürer und anderen zeitgenössischen Künstlern eine antiklerikale, reformatorische Stoßrichtung vermutet, mit der auch die Unhaltbarkeit des Zölibats angeprangert worden sei.²¹ Es ist aber fraglich, ob ein handwerklich-technisch so

differenziert ausgearbeiteter Kupferstich, der zu mindest vordergründig keine polemischen Botschaften verkündet und durch das kleine Format für einen nahtlosen kennerschaftlichen Blick bestimmt war, inhaltlich so eng interpretiert werden kann.

OVERDETERMINED LINES

Scholars have discussed for some time the phenomenon of ambivalent images in Albrecht Dürer's oeuvre and the question of whether, in certain works, additional figures can be discerned beyond those on the level of direct representation.¹⁵ Possible ambiguities were first discovered in an early drawing from 1493, showing on the front side a self-portrait of the young Dürer with his drawing hand and a pillow, and on the reverse six additional pillows, arranged in two orderly rows (three pillows in each row, Fig. 5).¹⁶ In contrast to this visual order, the pillows themselves, with their extremely various collections of wrinkles, look quite disorderly. It is precisely this disorder of forms and wrinkles that opens up the possibility of making out faces in groupings of certain compositions of lines, doubly coded by the pillows with their grimace-like expressions. Anthropomorphisms of this kind can be found in a whole series of Dürer's works from the years before 1500, in every artistic technique, but in particular in the medium of copperplate engraving. Perhaps the best-known example is that of the cliff faces in a watercolor showing the castle hill of Arco, made by Dürer in 1495 as part of his first journey to Italy (see Fig. 4).¹⁷ Heinz Ladendorf understood Dürer's use of anthropomorphizing as a creative principle that allowed the artist to blur transitions in form and content as well as between different degrees of reality.¹⁸ What that meant in practice will be shown here on the basis of three of Dürer's copperplate engravings.

The principle is made particularly vivid in the engraving *The Penitence of Saint John Chrysostom* (ca. 1496, Cat. 11).¹⁹ Saint John Chrysostom, the church doctor from Antioch and, from 397 on, patriarch of Constantinople, was among the hermits who imposed a hard penance on themselves for a sin they had committed. According to one legend, John Chrysostom raped a daughter of the emperor who had gotten lost in the forest. Thereafter,

as a punishment, he crawled on all fours like an animal. Against the pictorial tradition of giving a central depiction to the hermit, in Dürer's engraving the hermit can only be made out as a small figure in the background, while the woman he seduced occupies the central position in the foreground together with her child (in consequence of the rape). The young woman is seated naked, lovingly nursing her child, in front of a cave with rugged crags that stand in striking opposition to the flowing soft lines of mother and child.

The setting is conceived with contrasts that give a fragile appearance to the idyll, but this is mitigated by mediating visual elements.

There are anthropomorphic formations in the crags, mediating between humanity and nature without ceasing to be rock. From the right, light-colored rock formations, calling to mind a naked female body, arch protectively over the central group. Multiple dark visages, like grotesque faces, can be discerned in the crags at the left, seeming to shield the mother and child from John Chrysostom and the other surroundings. Into these larger definable forms, modeled as contours out of the black-and-white lines of the rocks, are mixed what may be additional heads and body parts but which are less clearly recognizable. Once sensitized to these figural formations, the eye searches the elongated parallel hatching and other linear structures for further convergences of form and content that can be identified as definable objects. Many visual impressions nonetheless remain uncertain, creating a general mood of uncertainty conveyed in consequence of sense perception onto the depiction as a whole.

To this day, there is no conclusive explanation for Dürer's unconventional and innovative compositions.²⁰ Hermits were revered for living ascetically in the steps of Christ, but John Chrysostom was a saint whose strength of will was inadequate to attain Christian perfection. For this reason, images on this theme by Dürer and other artists of the time have been seen as having an anticlerical, reformative thrust, including denouncing the untenability of celibacy.²¹ It is questionable, however, to what extent so narrow an interpretation can be applied to an engraving worked with such artisanal and technical sophistication, proclaiming no polemical messages, at least not in the foreground, and intended, in its small dimensions, to be examined up close under the gaze of a connoisseur.

Dürer wendete bei den anthropomorphen Felsformationen offensichtlich das Prinzip der Verdoppelung an. Nicht nur die weibliche Akteurin im Felsen weist eine deutliche Analogie zur stillenden Mutter auf, sondern auch der große bartige Männerkopf im Stein hinter ihr zeigt auffallende Ähnlichkeiten zum kriechenden Johannes Chrysostomus. Diese formalen Ähnlichkeiten, die der Betrachter zwischen den Figuren des Bildsujets und der Landschaft entdeckt, binden beide Bildelemente zu einer Ganzheit des Bildes zusammen, die bei Dürer – etwa im Vergleich zu seinem Lehrer Wolgemut – neu ist.²² Hier schlagen sich Dürers Erfahrungen mit Naturstudien nieder, die er vor der Natur oder nach dem Leben angefertigt hatte, sei es im Zusammenhang mit seinen berühmten Tierbildern, den Porträts oder Landschaftsdarstellungen. Um die dabei gewonnenen Einsichten in die Darstellung eines überzeugenden homogenen Bildraumes in die Druckgraphik zu übertragen, verdichtete er die Verbindung von Figuren und Raum durch die Wiederholung von figurativen Formen in der Landschaft. Es erweist sich als eine besondere Ambivalenz dieses Verfahrens, dass Dürer gerade durch die fiktionale Gestaltung der Felsen in menschlicher Form eine neue Bezogenheit der Bildelemente erreichte, die dem natürlichen Seh-eindruck einer Landschaft eher entspricht als das additive Verfahren der Kombination von Landschaftselementen seiner Vorgänger.

Dieses Gestaltungsprinzip findet sich auch bei *Der heilige Hieronymus in der Wüste* (um 1496, Cat. 12), einem weiteren Kupferstich Dürers aus den 1490er Jahren.²³ Mit nacktem Oberkörper kniet der Kirchenvater, hier ebenfalls als Eremit gezeigt, vor einem kleinen Kruzifix, das in einem Baumstumpf steckt. Neben ihm liegt der Löwe, dem er der Legende nach einen Dorn aus der Pranke gezogen hat. Hieronymus ist in der Einöde von hohen Felswänden umgeben, nur im Hintergrund sind das Dach einer Kapelle und weiter entfernt ein Schlossgebäude als Zeichen der menschlichen Zivilisation sichtbar. Auch hier ist die Felsenkulisse, vor der Hieronymus meditiert präsentiert wird, der Ort, an dem die anthropomorphen Gebilde erscheinen. Die Felsen sind komplexer und vielgestaltiger als auf dem *Johannes Chrysostomus*-Blatt. Der steilen, fast (papier-)weißen Felswand links stehen bizarre geformte, dunkle Felsen rechts gegenüber, aus deren dichten Liniengefügen sich groteske Köpfe ausformen, die den Steinen eine unheimliche Lebendigkeit verleihen.

Auf einem heute in London aufbewahrten Gemälde von Dürer zum gleichen Thema, das dem Kupferstich vermutlich vorausging, fehlen die anthropomorphen Bildungen der Landschaft.²⁴ Es waren offensichtlich die spezifischen medialen Bedingungen des Kupferstichs, die Dürer dazu veranlassten, durch Anthropomorphismen die innerbildliche Verbindung von Figur und Raum, von religiöser Erzählung und Ortsbezug zu verstärken. Dürer war mit den Herstellungsbedingungen von Kupferstichen bestens vertraut; man geht davon aus, dass er die Platten für seine Kupferstiche selbst bearbeitete.²⁵ Bei den unzähligen Linien, den Parallel- und Kreuzschraffuren, den Konturlinien und kleinen Haken, den Kringeln und Punkten, die das Erscheinungsbild eines Kupferstichs bestimmen, ist zu unterscheiden zwischen Linien, die eine gegenstandsbezogene Funktion haben, indem sie unmittelbar zur Form eines Bildgegenstandes beitragen, und anderen Linien ohne diese Funktion, die als abstrakte Zeichen vor allem dem Füllen von Formen und Flächen dienen. Die in Dürers Kupferstichen aufscheinenden anthropomorphen Formen waren vom Künstler auf genau dieser Ebene anzulegen. Hier fiel die Entscheidung über die in der Konsequenz, also dem fertigen Druck, gegenstandsbezeichnende oder abstrakte Funktion einzelner Linien. Schon eine kleine Veränderung in der Länge oder Breite war hier entscheidend. Dass, wie beim *Hieronymus*,

die anthropomorphen Figuren gerade in den dunklen Partien mit den dichtesten Strichlagen auftreten, zeigt Dürer als einen Meister der Linie, der im Arbeitsprozess an diesen zentralen Schaltstellen des Kupferstichs Entscheidungen auf kleinstem Raum traf. Sie bestimmten, ob »nur ein Fels oder auch noch ein Gesicht darin zu erkennen sein sollte.

space in a print, he intensified the connection of figures and space through repetition of figurative forms in the landscape. A particular ambivalence of this approach proved to be that it was precisely through the fictional shaping of rocks into human form that Dürer realized a new orientation of visual elements that more closely corresponded to the natural visual impression of a landscape than did the additive process of combining landscape elements practiced by his predecessors. This compositional principle is also to be found in *Saint Jerome in the Wilderness* (ca. 1496, Cat. 12), another copperplate engraving by Dürer from the 1490s.²³ The church father, again shown as a hermit, his upper body bare, kneels before a small crucifix placed in a tree trunk. Beside him lies a lion from whose paw, according to legend, he had removed a thorn. Jerome is surrounded by high cliffs in his solitude. Only in the background can signs of human civilization be seen, namely a chapel roof and, farther away, a castle. Here again, the backdrop of rock in front of which Jerome is presented in meditation is the site in which anthropomorphic structures appear. The rocks are more complex and more multifaceted than in the engraving of Chrysostom. The steep, almost (paper) white rock face to the left is opposed by bizarrely shaped dark cliffs to the right, out of the dense linear

structures of which emerge grotesque heads that endow the stones with an uncanny vitality. The anthropomorphic landscape formations are absent in a painting on the same theme, now in London, that Dürer most likely made after the engraving.²⁴ It would seem that the specific medial conditions of copperplate engraving were what prompted Dürer to intensify the connections within the visual frame between figure and space, between religious narration and geographical reference. Dürer was extremely well-acquainted with the conditions of production for copperplate engravings. He is thought to have worked the plates for his engravings himself.²⁵

Among the countless lines, the parallel hatching and the crosshatching, the contour lines and the small checks, curls, and stippled dots that define an engraving's appearance, there is a distinction between lines that have a function related to representation by contributing directly to the form of a visual object and other lines without this function that, as abstract signs, serve above all to fill out shapes and areas. The anthropomorphic shapes in Dürer's engravings were conceived by the artist on precisely this level. It follows that the decision was made here as to whether individual lines would, in the finished print, demarcate objects or have an abstract function. Even small changes in the length or width of lines here was of decisive importance. The fact that, in the *Jerome* and elsewhere, anthropomorphic shapes appear pre-

cisely in dark areas with the greatest density of strokes shows Dürer as a master of line who, in the process of working on these central key areas of engraving, made decisions in the most minuscule domains. These decisions determined whether »only« a rock would be recognizable, or a face as well.

dichtete. Der reumütig als Schweinehirte Zurückkehrende wendet sich mit bittender Geste in Richtung des Dorfes. Anstelle der Dorfbewohner, die nicht in Erscheinung treten, haben die mit zahlreichen kleinen Fenstern versehenen Giebelseiten der Gebäude gesichtsähnliche Ausdrücke. Anstelle ihrer Bewohner »blicken« sie auf den ehemals wohlhabenden Sohn herab.²⁷

Sowohl Dürer als auch Kentridge arbeiten gezielt mit Phänomenen des Unbestimmten und Un gewissen, erzeugen und nutzen sie aber jeweils anders.

Bei Kentridge sind es unterdeterminierte Formen wie die Schattenrissfiguren, die er für seine politische Kunst nutzt. Sie animieren die Betrachter, konkrete Formen hineinzusehen, ohne aber Gewissheit zu erlangen, was sie genau sehen. Diese Wahrnehmungserfahrung der Betrachter entspricht der Situation der Dargestellten, etwa dem ungewissen Schicksal von Flüchtlingen. So entsteht eine Kunst, deren politische Dimension dezidiert über die sinnliche Wahrnehmung jedes einzelnen Betrachters vermittelt wird. Dürer hingegen erweitert das semantische Potential seiner unbelebten Bildobjekte durch die Überdetermination von Linien zu anthropomorphen Gebilden, die formal eine vermittelnde Funktion im Bild haben, aber auch in einem Spannungsverhältnis zum eigentlichen Bildgegenstand stehen. Sie irritieren den Blick des Betrachters und initiieren so eine Reflexion über religiöse Moral und menschliche Natur, über die Darstellung des Un darstellbaren unter der Maßgabe, die Wirklichkeit naturgetreu wiederzugeben.

The linkage of figure and space executed on this level of visual production was thus achieved through an overdetermination of lines. It has an effect back on the level of the content of the image. Jerome's backdrop of rocks acts as a sort of echo chamber for his meditative experiences, with the grotesque heads standing for the disputations and the ghostly assailants on his contemplative life devoted to God.

Dürer undertook this form of overdetermination not only with rocks and other natural objects, but also tested it with built architecture, as can be seen in the engraving *The Prodigal Son* (ca. 1496, Cat. 13).²⁶ Scholars generally discuss this engraving in close connection with the works addressed above; the exhibition now offers the opportunity to review this discourse in a direct encounter with the originals. Comparing the preliminary drawing of *The Prodigal Son* with the engraving makes clear that Dürer intensified the composition on the copperplate in the manner described. The remorseful son, returning home as a swineherd, turns toward the village with a gesture of supplication. In the place of the villagers, who are not to be seen, the gable ends of the houses, with their many small windows, make an impression similar to a face. The houses, in the place of their inhabitants, "look" down on the once-prosperous son.²⁷

Both Dürer and Kentridge work purposefully with phenomena of the indeterminate and the uncertain, though they create and use them in their own different ways. Kentridge makes use of underdetermined forms, like silhouette figures, for his political art. These figures animate viewers to see specific forms in them, but without obtaining certainty as to what exactly they are seeing. This experience of perception by the viewer corresponds to the situation of the persons depicted, for example, the uncertain fate of refugees. An art comes about with a political dimension that is transmitted decidedly via the sense perception of each individual viewer. Dürer, by contrast, expands the semantic potential of his inanimate pictorial objects through the overdetermination of lines into anthropomorphic structures that have a formal mediating function in the image but are at the same time in tension with the actual object of representa-

tion. They confuse the viewer's gaze, initiating a reflection on religious morality and human nature, on the representation of the unrepresentable even as they reproduce reality true to nature.

- 1 Zuletzt umfassend Gamboni 2002; Schürmann 2008, bes. Kap. VIII. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204. Vgl. die von Thomas Ketelsen 2010 begonnene Ausstellungsreihe *Der ungewisse Blick* in der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln.
- 2 Hüppauf/Wulf 2006.
- 3 See Gamboni 2002.
- 4 Schürmann 2008.
- 5 McCrickard 2012, pp. 45–54.
- 6 This period saw Kentridge begin his intense engagement with shadow, initiated by the silhouettes of the Handspring Puppet Company and also exploring Plato's parable of the cave, which is still continuing in the artist's most recent works, such as *More Sweetly Play the Dance* (2015); see also the lecture performance *In Praise of Shadows*, Museum of Contemporary Art, Chicago, October 2001 and William Kentridge, "Drawing Lesson One: In Praise of Shadows," in Kentridge 2014, pp. 1–32; Tone 2013, pp. 240–279.
- 7 On Kentridge's objects and their specific semantic charge, see Krauss 2000, pp. 3–35; Tone 2013, p. 306.
- 8 Quoted in William Kentridge, in exh. cat. Milan 2004, p. 52 (sic) in original).
- 9 On this point, see the essay by Klaus Krüger in this volume and Kentridge 2014, p. 16.
- 10 These combinations of encyclopedia contents and figures are different in every work of the edition. This is because no page of the encyclopedia is used twice; instead, the three volumes of the encyclopedia were, so to speak, "used up."
- 11 Quoted in exh. cat. Brussels/Munich/Graz 1998.
- 12 In the sugar-lift technique, a colored sugar solution is applied to the copper plate with a brush or similar instrument. The etching ground, after being placed on top, is lifted off by the melting sugar, leaving the previously painted areas exposed to be etched in the acid bath. This technique is closer to painting than other print processes that are more closely oriented to drawing. Picasso and many other artists have worked with the technique. See Schleif/Zweite 2010.
- 13 Krauss 2000.
- 14 See the essay by Nadine Rottau in this volume.
- 15 Ladendorf 1960, pp. 21ff.; Janson 1973, pp. 340ff.; Möseneder 1986, p. 17; Gamboni 2002, pp. 31–37; Thürlemann 2003.
- 16 Ladendorf 1960, pp. 21ff.
- 17 Most recently Thürlemann 2003.
- 18 Ladendorf 1960, p. 22.
- 19 SMS 7, Meder 54, 18,2 x 12 cm.
- 20 For differing interpretations, see SMS I. 7, pp. 41f.
- 21 Ibid., p. 42.
- 22 Möseneder 1986, p. 17.
- 23 SMS 6, Meder 57, 30,5 x 22,3 cm.
- 24 SMS I., 6, p. 38.
- 25 Rainer Schoch, "Albertvs Dvrer Faciebat," in SMS I., pp. 9–24, here p. 17.
- 26 SMS 9; Meder 28; 24,9 x 19 cm.
- 27 See Möseneder 1986, p. 20.

¹ The most recent comprehensive studies are Gamboni 2002 and Schürmann 2008, in particular chapter VIII. For the full titles, see the bibliography on pp. 202–204. See also the exhibition series *Der ungewisse Blick* (The Uncertain Gaze), begun by Thomas Ketelsen in 2010, at the Graphische Sammlung of the Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

² Hüppauf/Wulf 2006.

³ See Gamboni 2002.

⁴ Schürmann 2008.

⁵ McCrickard 2012, pp. 45–54.

⁶ This period saw Kentridge begin his intense engagement with shadow, initiated by the silhouettes of the Handspring Puppet Company and also exploring Plato's parable of the cave, which is still continuing in the artist's most recent works, such as *More Sweetly Play the Dance* (2015); see also the lecture performance *In Praise of Shadows*, Museum of Contemporary Art, Chicago, October 2001 and William Kentridge, "Drawing Lesson One: In Praise of Shadows," in Kentridge 2014, pp. 1–32; Tone 2013, pp. 240–279.

⁷ On Kentridge's objects and their specific semantic charge, see Krauss 2000, pp. 3–35; Tone 2013, p. 306.

⁸ Quoted in William Kentridge, in exh. cat. Milan 2004, p. 52 (sic) in original).

⁹ On this point, see the essay by Klaus Krüger in this volume and Kentridge 2014, p. 16.

¹⁰ These combinations of encyclopedia contents and figures are different in every work of the edition. This is because no page of the encyclopedia is used twice; instead, the three volumes of the encyclopedia were, so to speak, "used up."

¹¹ Quoted in exh. cat. Brussels/Munich/Graz 1998.

¹² In the sugar-lift technique, a colored sugar solution is applied to the copper plate with a brush or similar instrument. The etching ground, after being placed on top, is lifted off by the melting sugar, leaving the previously painted areas exposed to be etched in the acid bath. This technique is closer to painting than other print processes that are more closely oriented to drawing. Picasso and many other artists have worked with the technique. See Schleif/Zweite 2010.

¹³ Krauss 2000.

¹⁴ See the essay by Nadine Rottau in this volume.

¹⁵ Ladendorf 1960, pp. 21ff.; Janson 1973, pp. 340ff.; Möseneder 1986, p. 17; Gamboni 2002, pp. 31–37; Thürlemann 2003.

¹⁶ Ladendorf 1960, pp. 21ff.

¹⁷ Most recently Thürlemann 2003.

¹⁸ Ladendorf 1960, p. 22.

¹⁹ SMS 7, Meder 54, 18,2 x 12 cm.

²⁰ For differing interpretations, see SMS I. 7, pp. 41f.

²¹ Ibid., p. 42.

²² Möseneder 1986, p. 17.

²³ SMS 6, Meder 57, 30,5 x 22,3 cm.

²⁴ SMS I., 6, p. 38.

²⁵ Rainer Schoch, "Albertvs Dvrer Faciebat," in SMS I., pp. 9–24, here p. 17.

²⁶ SMS 9; Meder 28; 24,9 x 19 cm.

²⁷ See Möseneder 1986, p. 20.

BILDER AUF WANDERUNG UND IN VERWANDLUNG

//

PICTURES MIGRATING AND MUTATING



CAT. 19 (S. / P. 70)

ALBRECHT DÜRER

RHINOCERUS (DAS RHINOZEROS) /

RHINOCEROS, 1515

Holzschnitt, Typendruck, deutscher Text /
woodcut, letterpress, German text,
23,5 x 30,2 cmKupferstichkabinett SMB, Inv. 471-2,
SMS 241, Meder 273CAT. 20 (S. / P. 71)
ALBRECHT DÜRER

RHINOCERUS (DAS RHINOZEROS) / RHINOCEROS, CA. 1620

Holzschnitt, Nachdruck vom originalen Druckstock, Typendruck,
niederländischer Text / woodcut, reprint from orginal block,
letterpress, Dutch text, 23,5 x 30,2 cm, Drucker / printer: Hendrik
Hondius, Den Haag / The Hague

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 195-2, SMS 241

CAT. 21 (S. / P. 72)
ALBRECHT DÜRER

DAS RHINOZEROS / THE RHINOCEROS, NACH / AFTER 1620

Holzschnitt, koloriert (olivgrün) / woodcut, colored (olive green),
21,2 x 30 cm, Drucker / printer: Willem Janszoon, Amsterdam

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4674-1877, SMS 241



CAT. 22 (S. / P. 72)

ALBRECHT DÜRER

DAS RHINOZEROS / THE RHINOCEROS, NACH / AFTER 1620

Holzschnitt, koloriert (dunkelgrün) / woodcut, colored (dark green),
21,2 x 30 cm, Drucker / printer: Willem Janszoon, Amsterdam

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 194-2, SMS 241



CAT. 31 (S. / P. 85)

ENEA VICO (1523-1567)

DAS RHINOZEROS (NACH ALBRECHT DÜRER)
THE RHINOCEROS (AFTER ALBRECHT DÜRER), 1548

Kupferstich / engraving, 24,5 x 35 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 799-18



CAT. 32 (S. / P. 86)

DAVID KANDEL (CA. 1520/25-NACH / AFTER 1592)

DAS RHINOZEROS (NACH ALBRECHT DÜRER)

THE RHINOCEROS (AFTER ALBRECHT DÜRER),
CA. 1550in: Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*,
Basel 1550, S. / p. 1086, Holzschnitt, Typendruck / woodcut,
letterpress, ca. 4 x 6 cmKupferstichkabinett SMB, Sign. 2087, Slg. von Nagler
(Lugt 2529)

CAT. 28 (S. / P. 78)

WILLIAM KENTRIDGE

RHINO, 2007

Lithographie, zweifarbig, Collage / lithograph, two-colored, collage, 45 x 50 cm,
Auflage / edition: 60, Drucker / printer: Mark Attwood (The Artists' Press, Mpumalanga, South Africa),
Verleger / publisher: ArtThrob (Contemporary Art in South Africa, Cape Town)

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 29 (S. / P. 79)

WILLIAM KENTRIDGE

UNTITLED (RHINO I) / OHNE TITEL (RHINOZEROS I), 2007

Lithographie, zweifarbig, Collage / lithograph, two-colored, collage, Auflage / edition: 35,
Drucker / printer: Mark Attwood, Sarah Dudley, Ulrich Kühle, Leshoka Legate, Sizwe Nyandeni,
Jacky Tsila (The Artists' Press, Mpumalanga, South Africa)

Besitz des Künstlers / collection of the artist



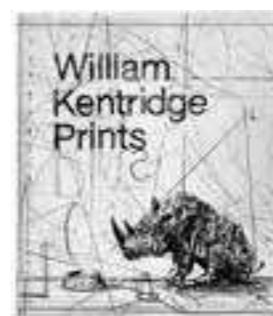
CAT. 30 (S. / P. 79)

WILLIAM KENTRIDGE

UNTITLED (RHINO II) / OHNE TITEL (RHINOZEROS II), 2007

Lithographie, zweifarbig, Collage / lithograph, two-colored, collage, Auflage / edition: 35,
Drucker / printer: Mark Attwood, Sarah Dudley, Ulrich Kühle, Leshoka Legate, Sizwe Nyandeni,
Jacky Tsila (The Artists' Press, Mpumalanga, South Africa)

Besitz des Künstlers / collection of the artist

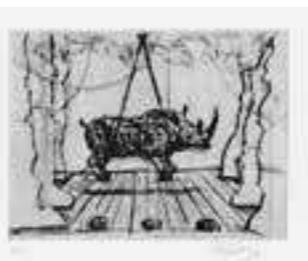


CAT. 23 (S. / P. 73)

WILLIAM KENTRIDGE

BUCHCOVER-ENTWURF FÜR WILLIAM KENTRIDGE PRINTS
BOOK-COVER DESIGN FOR WILLIAM KENTRIDGE PRINTS, 2005Radierung, Kaltnadel / etching, drypoint, 40,5 x 36 cm,
Drucker / printer: David Krut Workshop, Johannesburg

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 26 (S. / P. 76)

WILLIAM KENTRIDGE

PERFORMING RHINO / DRESSIERTES RHINOZEROS, 2004

Radierung, Kaltnadel / etching, drypoint, 14,5 x 19,5 cm

Besitz des Künstlers / collection of the artist

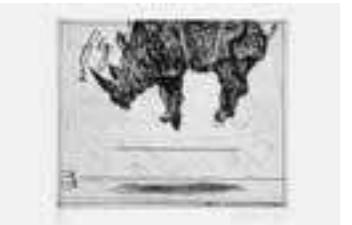


CAT. 27 (S. / P. 77)

WILLIAM KENTRIDGE

MAGIC FLUTE DELUXE PRINT: NEWSPAPER
ZAUBERFLÖTE VORZUGSDRUCK: ZEITUNG, 2007Radierung / etching, 35 x 26 cm, Auflage / edition: 25,
Drucker / printer: David Krut Workshop, Johannesburg

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 25 (S. / P. 75)

WILLIAM KENTRIDGE

THREE RHINOS / DREI RHINOZEROSSE, 2005

1. CROWD PLEASER / PUBLIKUMSLIEBLING

2. DUNCE / DUMMKOPF

3. UNTITLED / OHNE TITEL

Radierung, Kaltnadel, roter Farbstift auf Hahnemühle-Papier /
etching, drypoint, red pastel on Hahnemühle paper,
je Bild / each image: 16,5 x 20,5 cm, je Blatt / each sheet:
28,5 x 32,5 cm, Auflage / edition: je 45, Drucker / printer:
Tim Foulds (Artist Proof Studio, Johannesburg)

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 24 (S. / P. 74)

WILLIAM KENTRIDGE

SKETCHES FOR THREE RHINOS
VORZEICHNUNGEN FÜR DREI RHINOZEROSSE, 2005

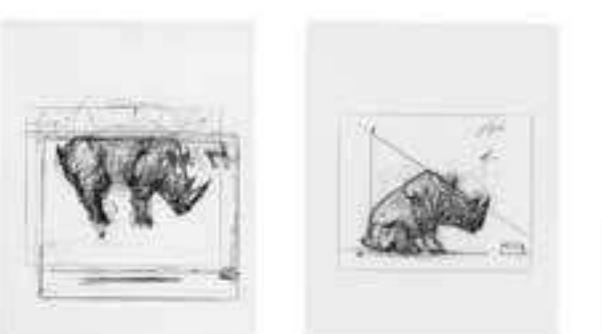
1. CROWD PLEASER / PUBLIKUMSLIEBLING

2. DUNCE / DUMMKOPF

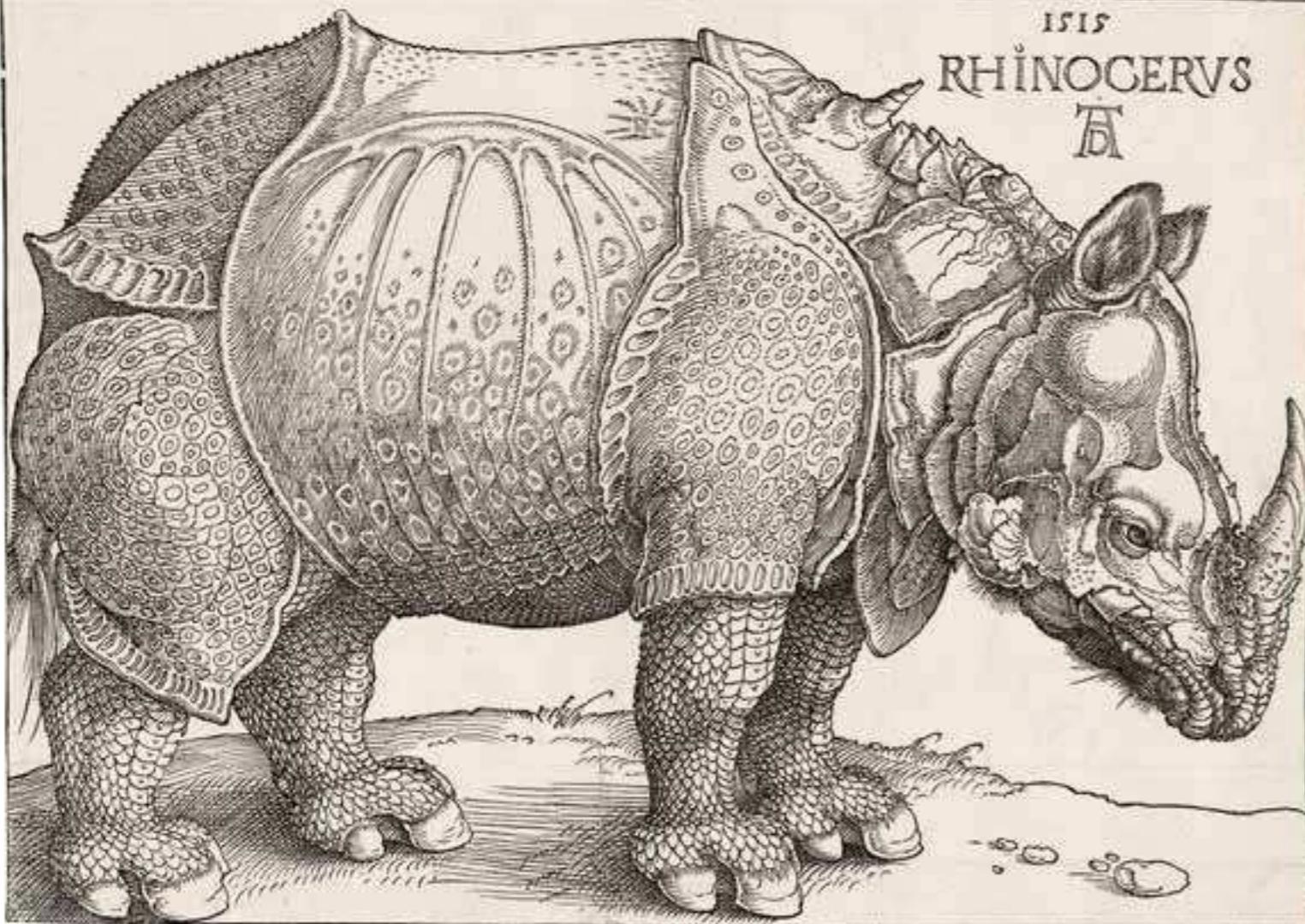
3. UNTITLED / OHNE TITEL

Kohle, roter Farbstift / charcoal, red pastel, 35,5 x 28 cm, 35,6 x 56 cm

Besitz des Künstlers / collection of the artist

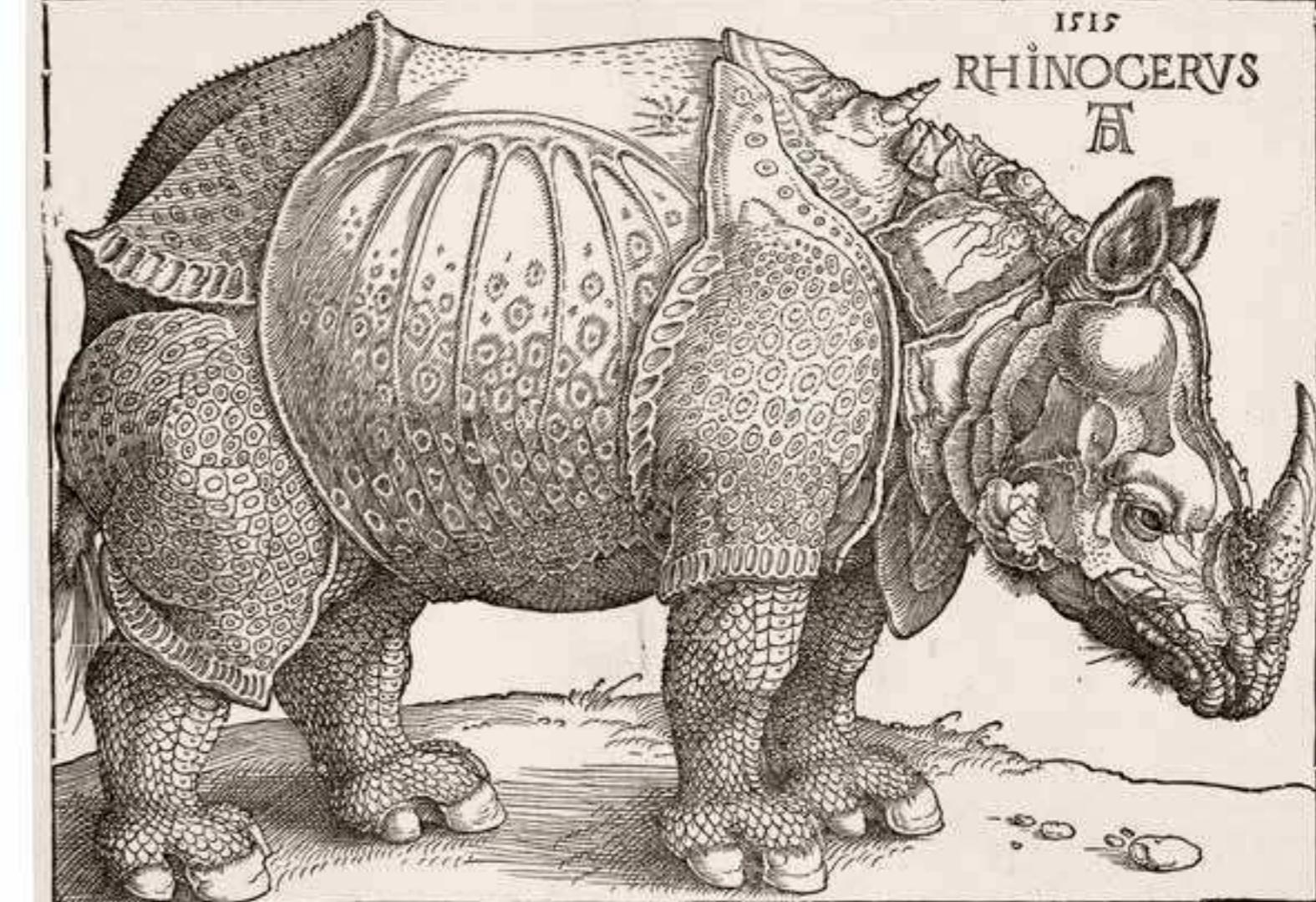


Nach Christus geput. 1515. Jar. 20. d. May. Hat man den grossmächtigen Koenig von Portugal Emanuell den Lysabona pracht auf Indien ein sollich leendig Thier. Das nennen sie Rhinoceros. Das ist hy mit aller stuer gestalte als conderste. Es hat ein sehr weie ein gespuckte Schadel. Und ist vó decten Schalen überlegt fast fest. Und ist in der gröf als der Schande der andertheitige von paynen vnd fast wechaffig. Es hat ein scharff stark Horn vorn auss der nase. Das beginnt es albig zu wezen wo es bei starren ist. Das dozig Thier ist des Schandungs eide stende. Der Schandende fürcht es fast vbel vnd vro es ja anhume so laufft ihm das Thier mit dem Kopf zwischen die fordern payn vnd reyli den Schandende vnd den am pauch auf erweigte. In des mag er sich mit erweinen. Dann das Thier ist also gewapent das ihm der Schandende nichts kan thun. Sie sagen auch das der Rhinocerus Schnell, faydig vnd Listig sey.



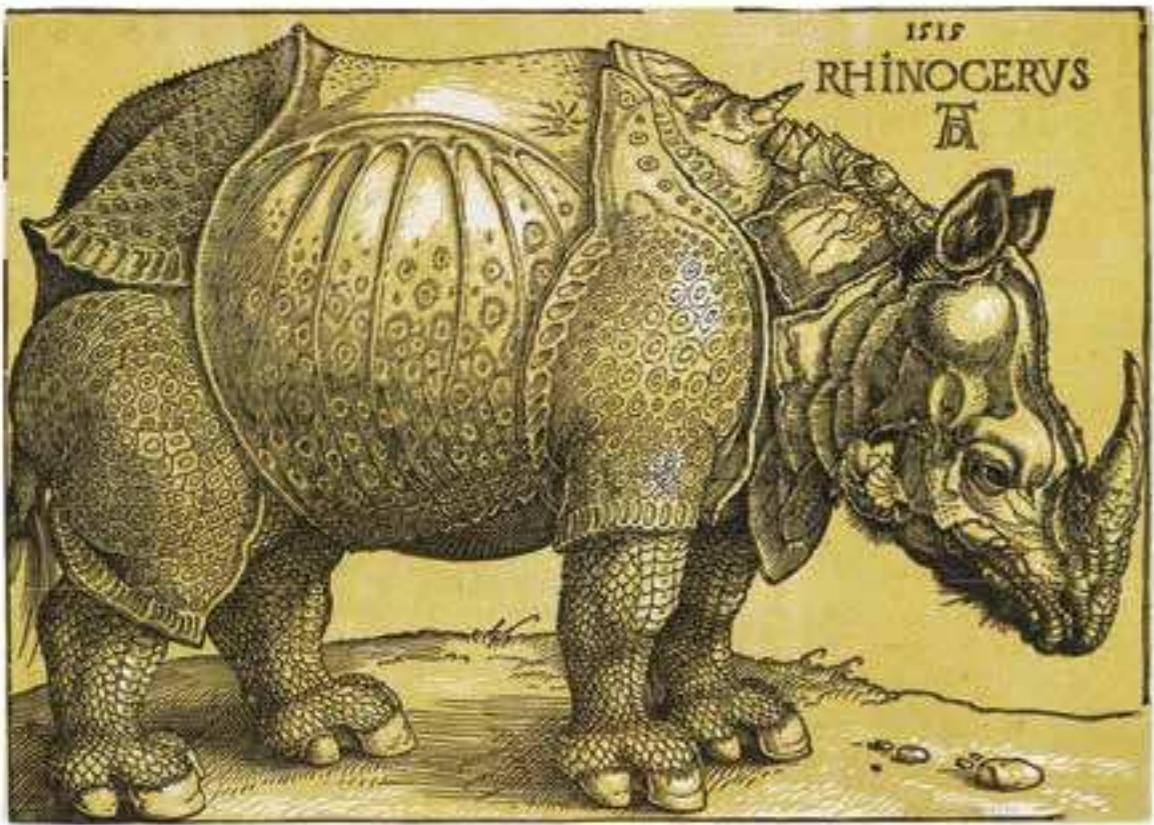
Cat. 19

Int Jaer ons Heeren 1515 den eersten dach Mey , is den Coninck van Portugael tot Lysabona gebracht uyt Indien een aldusdanigen dier geheetē *Rinocerus*, ende is van coleure gelijk een schilpadde met stercke schelpen beeleet,ende is vande groote van tenen Oliphant,maer leeger van beenen,seer sterck ende weerachtich,ende heeft eenen scherpen hoorn voor op sijnen neuse, dien wettet hy als hy enige steenen comt,di dier is des Oliphants doodt-tyandi,ende den Oliphant ontsieget seere, want als dit dier den Oliphant een comt, soo loopt hem metten hoorn tuulchen de voorste beenen, ende scheurt hem alsoo den buycop, ende doodt alsoo den Oliphant : Dit dier is alsoo gewapent dat hem den Oliphant niet misloeden en can, oock islet seer snel,lichtveelich,ende daer by lichtlich,&c. Deen voorgelleden *Rinocerus* wert van den voornoemden Coninck gelonden naer Hoochduylant by den Keyser Maximillian, ende vanden hoog-geroemden Albrechtum Durer naer't leven geconterfeyt almen hier sien mach.

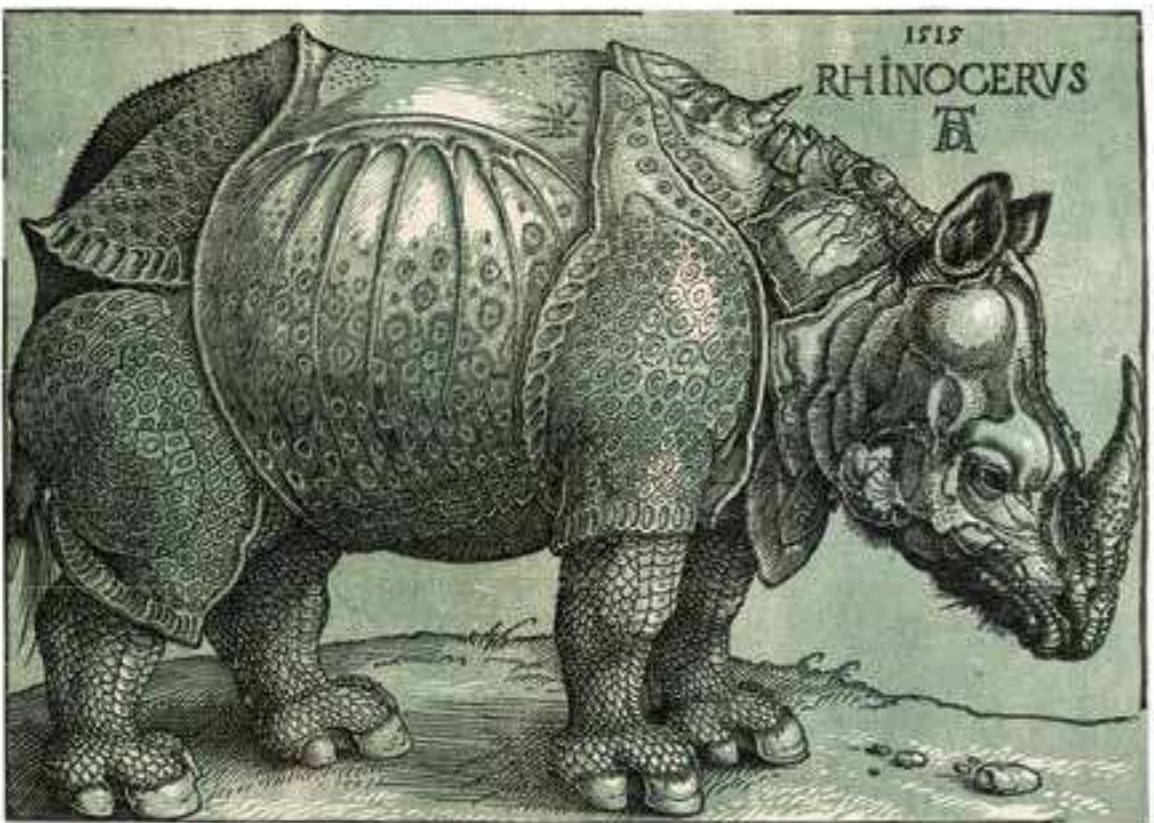


Men vint te coope by Hendrik Hondius Ploetmyder in's Gravenhage.

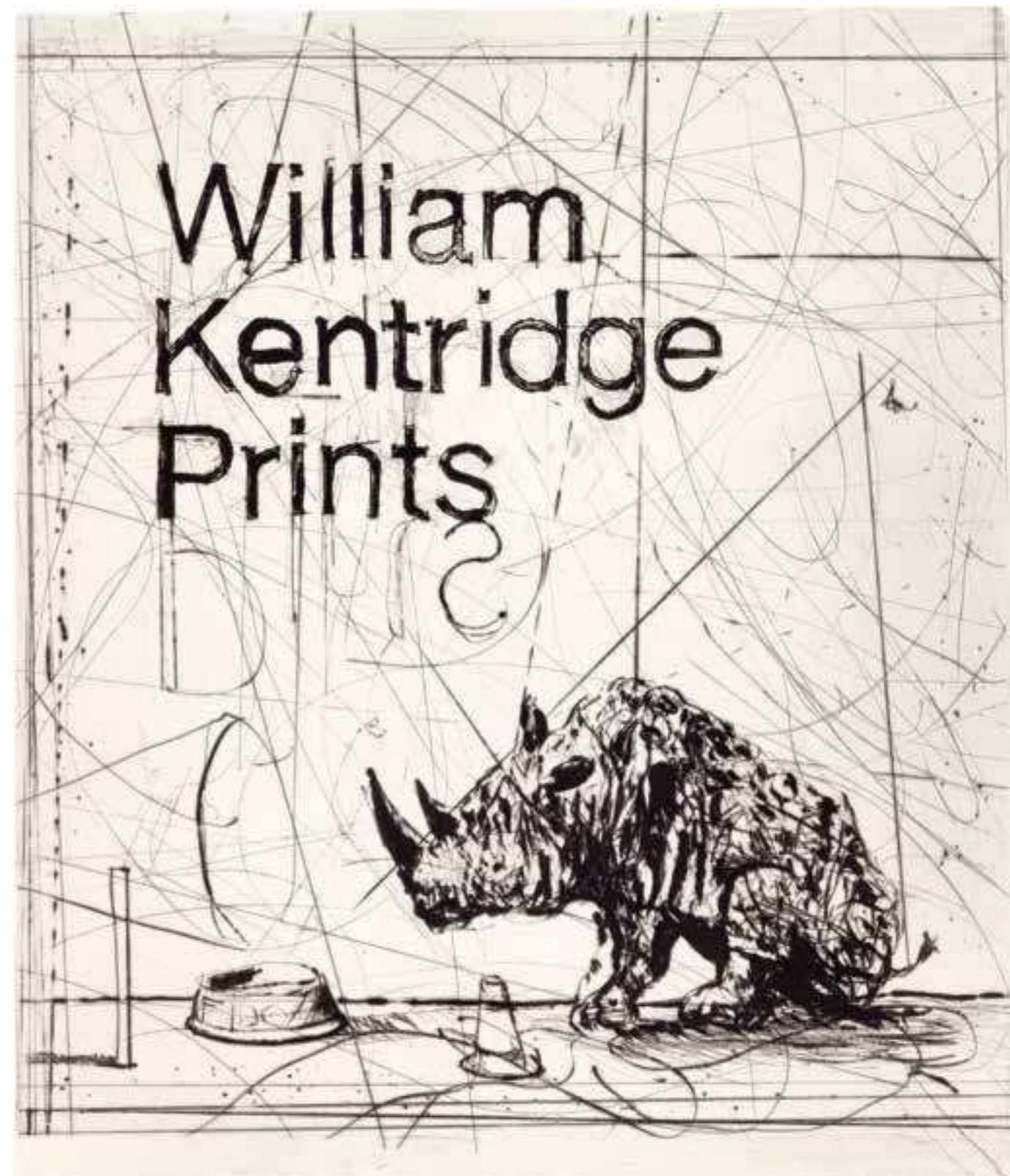
Cat. 20



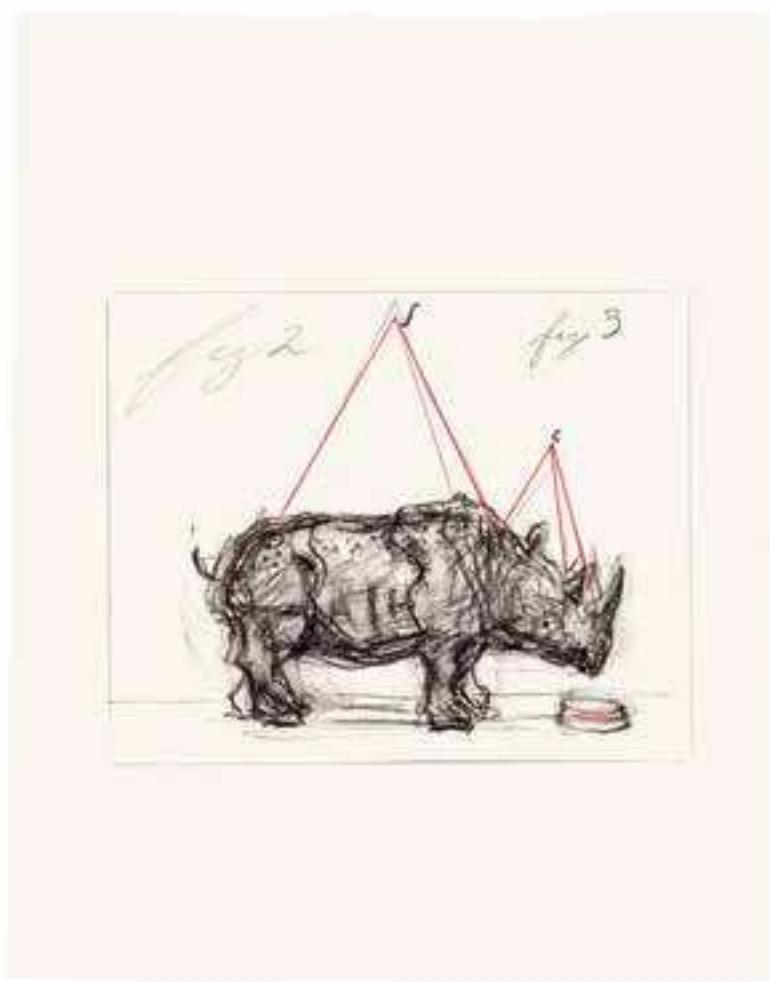
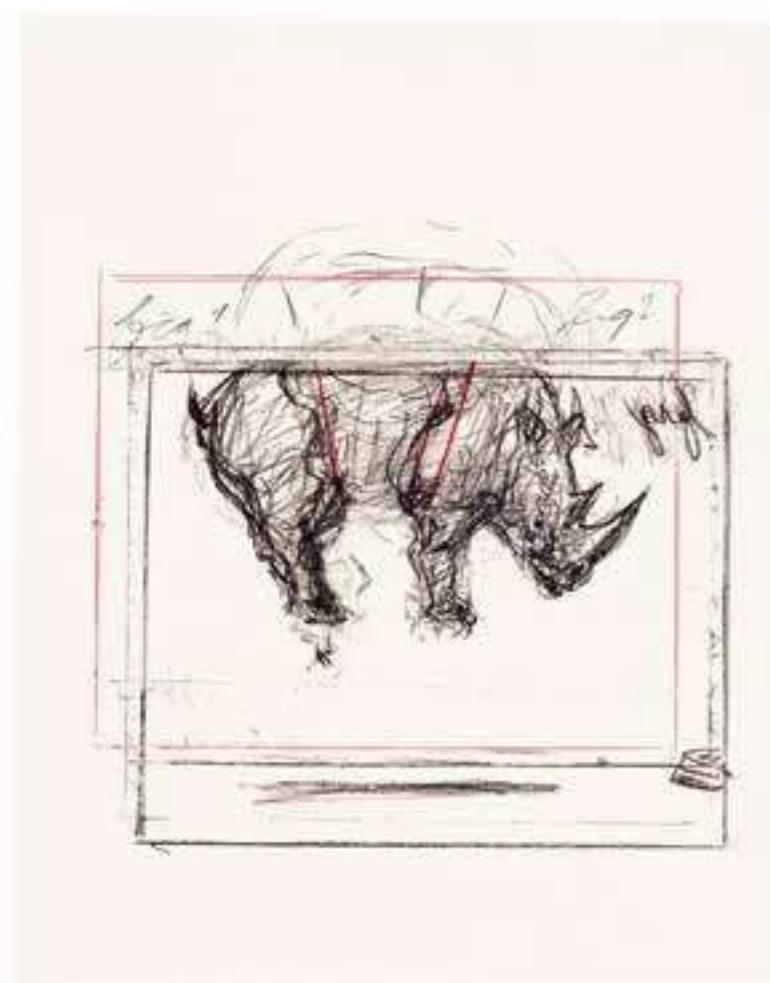
Cat. 21



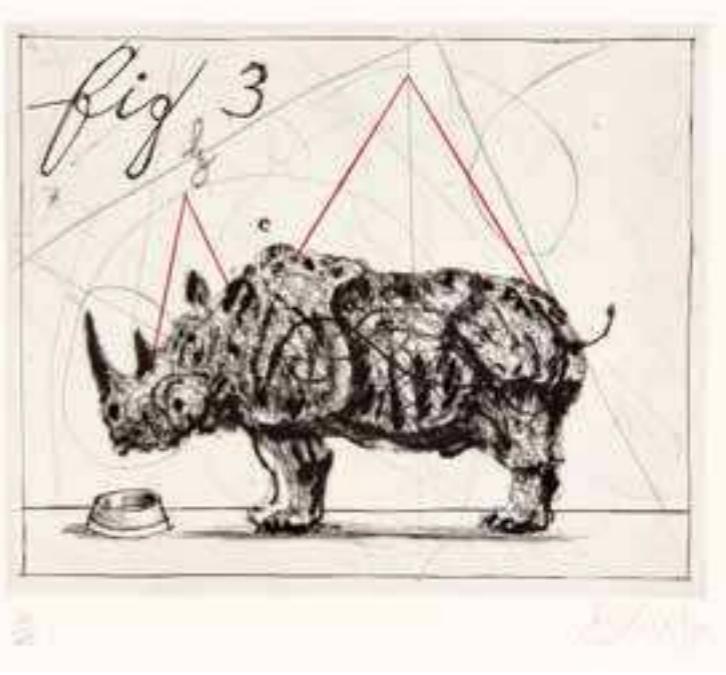
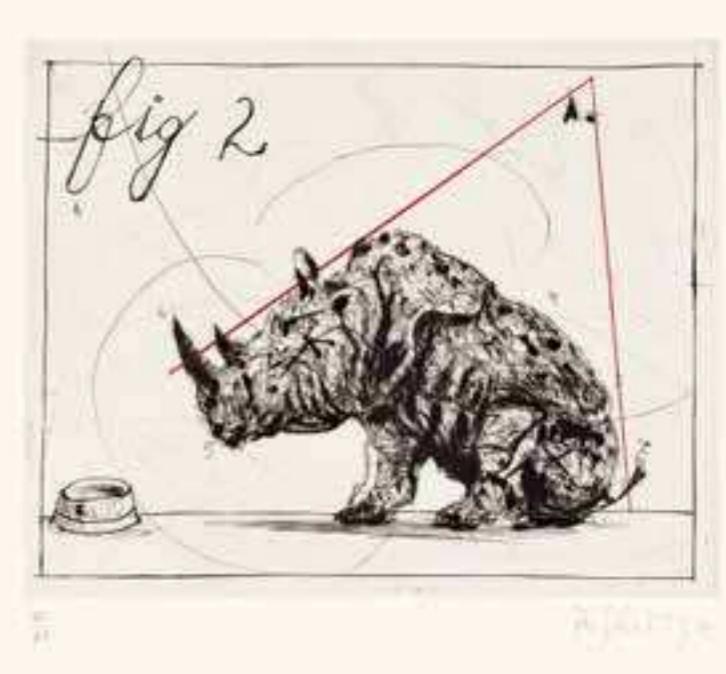
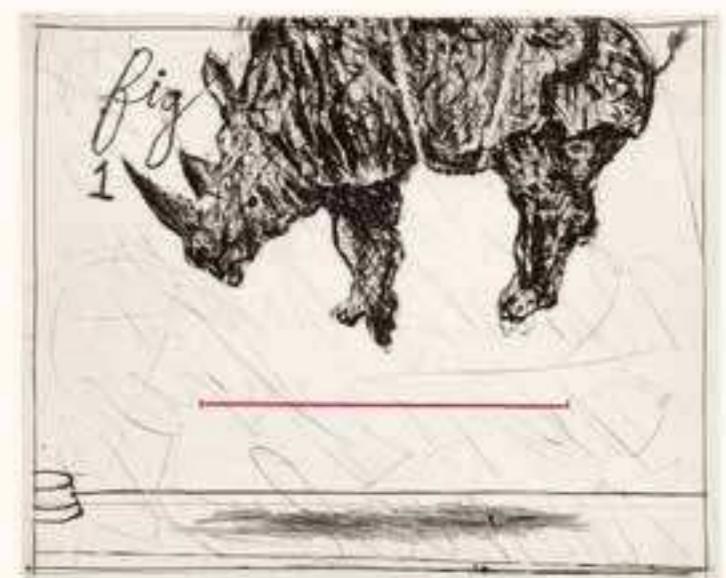
Cat. 22



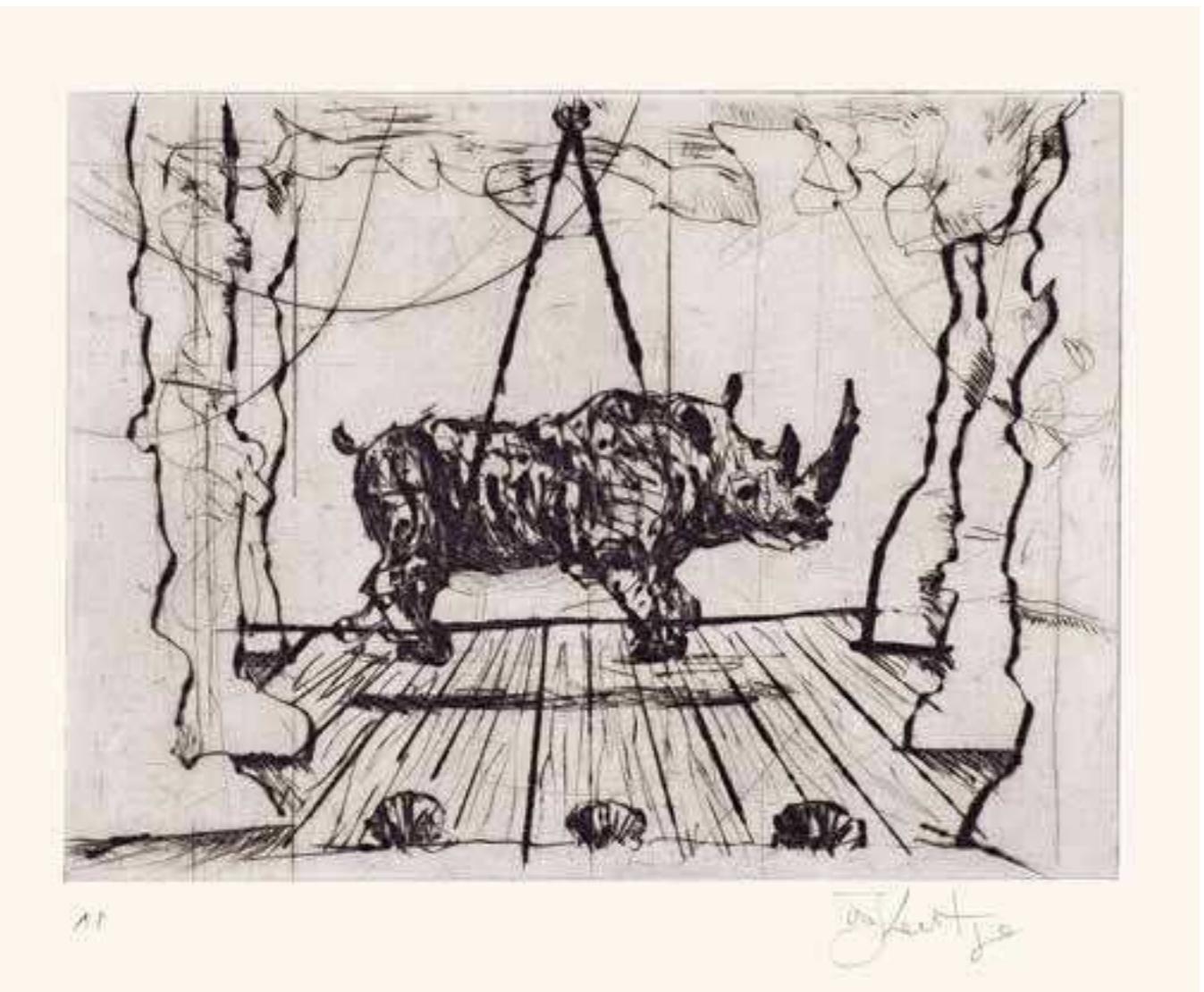
Cat. 23



Cat. 24



Cat. 25



Cat. 26



Cat. 27



Cat. 28



Cat. 29



Cat. 30

PICTURES MIGRATING AND MUTATING

ELKE ANNA WERNER

Zahlreiche Arbeiten von Kentridge zeigen Nashörner: Babynashörner und ausgewachsene Tiere, Nashörner allein oder als Assistenzfiguren, Nashörner in unterschiedlichen räumlichen und inhaltlichen Konstellationen.¹ Von Dürer gibt es nur ein Nashorn-Bild, den Holzschnitt von 1515 (Cat. 19), der im Laufe seiner 500jährigen Rezeptionsgeschichte so oft reproduziert und auf unterschiedliche Art und Weise adaptiert wurde, dass man ihn durchaus als eine Ikone bezeichnen kann.² Während zu Lebzeiten des Künstlers anscheinend nur eine Auflage gedruckt wurde, erschienen weitere Ausgaben bald nach seinem Tod. Seit dieser Zeit wurde das Bild auch unzählige Male zitiert und kopiert – für Illustrationen in naturwissenschaftlichen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, als schmückendes Motiv auf flämischen Teppichen und Meißener Porzellan, in der Skulptur (etwa von Salvador Dalí) und auch früh schon außerhalb Europas.³

Aufgrund dieser breiten und vielschichtigen Rezeptionsgeschichte fügt sich Dürers *Rhinoceros*-Holzschnitt wie kaum ein anderes Werk in das Konzept der »Bilderfahrzeuge«, das der Hamburger Kunsts- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Als »Bilderfahrzeuge« oder »Bildvehikel« bezeichnet er mobile Kunstwerke wie Graphiken, Gemälde, Skulpturen, Bücher oder Tapisserien, die Bildformen und -ideen über zeitliche und geographische Räume hinweg trans-

portieren und in andere kulturelle Zusammenhänge vermitteln.⁴ An dieser »Wanderung der Formen«, wie Warburg das Phänomen in anderem Zusammenhang auch nennt, interessieren ihn vor allem die Reaktionen, die die Bilder im Kontakt mit den aufnehmenden Kulturen auslösen und die Veränderungen, die sie dabei erfahren.⁵ Diese Form der Bildrezeption beruht Warburg zufolge auf einer spezifischen Eigenschaft der Bilder, die mehr seien als nur ikonische Zeichen. Sie verkörpern vielmehr Affekte und Energien, die über die visuelle Wahrnehmung auf die Betrachter einwirken und in diesem Rezeptionsprozess zu etwas Neuem transformiert werden. Eine besondere psychische Wirkung schreibt auch Kentridge Bildern wie Dürers *Rhinoceros* und anderen Darstellungen domestizierter Wildtiere zu: »There is something inside us that reaches toward the otherness of the animal – as if the animal itself can lead us to the unfathomable otherness that resides inside us.«⁶

Warburg argumentiert also von den Bildern ausgehend, die er als Ausdrucksträger und -vermittler von Gefühlen und psychischen Kräften versteht, die weit aus der Vergangenheit in die Gegenwart transportiert werden und dort ihre Wirksamkeit entfalten. Für Kentridge hingegen steht die visuelle Wahrnehmung, hier bezogen auf bestimmte Bildsjets, im Mittelpunkt, deren besonderes Potential dem Betrachter Zugänge zu Bereichen des Seins eröffnet, die sich einem

sprachlich-rationalen Zugriff entziehen und nur bildlich vermittelt werden können.⁷ Im Hinblick auf diese, von Warburg und Kentridge exponierten Bild-Betrachter-Relationen sollen im Folgenden differenzierter die spezifischen Voraussetzungen und Bedingungen der Rezeption von Bildern in den Blick genommen werden. Im Falle von Druckgraphik bedeutet das auch, den Gegenstand und seine Form der Darstellung in Verbindung mit der Materialität des Papiers und der Farbe zu berücksichtigen. Erst im Zusammenspiel dieser Faktoren entwickeln die Bilder ihre genuine Wirkung, sei es bei ihrer Wanderung durch Zeiten und Kulturen, sei es in ihrer Wirkung auf heutige Betrachter.

Numerous works by Kentridge depict rhinoceroses: baby rhinoceroses and full-grown animals, rhinoceroses on their own or as secondary figures, rhinoceroses in diverse spatial and thematic constellations.¹ From Dürer there is only one rhinoceros image, the woodcut from 1515 (Cat. 19), which over the course of its five-hundred-year history of reception has been reproduced and adapted so often and in so many different ways, that it can definitively be described as an icon.² While only one edition seems to have been

made during the artist's lifetime, other editions appeared soon after his death. From this time on, the image has also been cited and copied countless times—for illustrations in scientific works of the sixteenth and seventeenth centuries, as a decorative motif on Flemish tapestries and Meissen porcelain, in sculpture (by Salvador Dalí, for instance), and from quite early on, outside of Europe as well.³

Due to this broad and multifaceted history of reception, Dürer's rhinoceros woodcut fits—perhaps better than any other work—the concept of the “image vehicle” (*Bilderfahrzeug*), which the Hamburg-born art and cultural theorist Aby Warburg developed in the early twentieth century. He applies the term “image vehicle” to moveable artworks such as prints, paintings, sculptures, books, or tapestries, which transport pictorial forms or ideas across temporal or geographic spaces, conveying them into other cultural contexts.⁴ Warburg's interest in this “migration of forms”—as he calls the phenomenon elsewhere—is primarily in the reactions which the images trigger when they come into contact with the receiving cultures, and the changes that they undergo in the process.⁵ This form of image reception, according to Warburg, is based on a specific property of the images, which are more than mere iconic symbols. Rather they embody affects and energies that act upon the visual perception of the viewer, and in this process of reception, the images are transformed into something new. Kentridge also attributes a particular, mental effect to images like Dürer's *Rhinoceros* and to other representations of domesticated wildlife: “There is something inside us that reaches toward the otherness of the animal—as if the animal itself can lead us to the unfathomable otherness that resides inside us.”⁶ As such, Warburg's argument takes the images as its point of departure. He understands these images as bearers of expression and conveyors of emotions and mental forces, which are transported from long ago in the past into the present, where they develop their potency. For Kentridge, on the other hand, visual perception—here related to particular image subjects—is central, and it has the special potential to provide the viewer with access to realms of being which elude the grasp of language and reason, and can only be conveyed by way of images.⁷ With reference to these image-viewer relations outlined by Warburg and Kentridge, this

essay aims to take a more nuanced look at the specific prerequisites and conditions of the reception of images. In the case of printmaking, this also means considering the object and its form of representation in connection with the materiality of the paper and the ink. Only in the interplay of these factors do the images develop their genuine effect, be it in their migration through times and cultures, or in their effect on contemporary viewers.

DAS GEHARNISCHTE RHINOZEROS

Dürers Holzschnitt mit der Titelinschrift »RHINOCERVS« (Cat. 19) zeigt ein Nashorn, das als das erste Exemplar seiner Art gilt, das Europa seit dem dritten Jahrhundert nach Christus lebend erreichte. Es handelte sich um ein indisches Panzernashorn, das der Gouverneur der portugiesischen Kolonie in Indien, Afonso de Albuquerque, vom Sultan von Gujarat als Geschenk erhalten hatte. Der Gouverneur schenkte das Tier weiter an den portugiesischen König Manuel I. und ließ es im Januar 1515 per Schiff nach Lissabon verfrachten. Als das Nashorn am 20. Mai dort eintraf, erregte es große Aufmerksamkeit, und schon bald kursierten Beschreibungen in ganz Europa. Das Tier wurde nicht nur wegen seiner Größe und Gestalt bestaunt, es wurde auch als ein Bote aus einem fernen Land wahrgenommen, dessen Reichtum den Europäern verheißungsvoll erschien. Es löste »eine Art lebende zoologische Renaissance« aus.⁸ Das damalige Wissen über Rhinozerosse beruhte vor allem auf der im 2. Jahrhundert verfassten *Historia Naturalis* von Plinius dem Älteren, der ihr Äußeres, aber auch ihre besondere Kampfbereitschaft und Gefährlichkeit beschrieben hatte: Sie kämpften sogar gegen Elefanten, denen sie mit ihrem Horn den Bauch aufschlitzten. Diese Stärke des wilden Tieres, die man in Europa aber zu bändigen verstand, wie die Vorführung des Rhinozeros am Hof des portugiesischen Königs demonstrierte, ließ es auch zum Symbol für die politische Macht der europäischen Herrscher werden.

Dürer selbst hat dieses Nashorn, das nach seiner Ankunft in Lissabon schon bald als Geschenk des portugiesischen Königs an Papst Leo X. weiter nach Rom geschickt wurde, nie gesehen. Das Tier folgte damit einem Elefanten namens »Hanno«, den der König ebenfalls als diplomatisches Präsent bereits 1514 dem Papst geschenkt hatte und der von Raffael gezeichnet wurde.⁹ Das Schiff, auf dem sich das Nashorn befand,

ging jedoch vor der italienischen Küste in einem schweren Sturm unter. Dürers Holzschnitt entstand vermutlich auf der Grundlage eines schriftlichen Berichts und einer Zeichnung, die der in Lissabon lebende Buchdrucker und Holzschnieder Valentin Ferdinand nach Nürnberg geschickt hatte. Diese von Augenzeugen stammenden Informationen übertrug Dürer zunächst in eine Federzeichnung (Fig. 6).¹⁰ Das im Profil nach links gezeigte Tier weist alle Charakteristika eines Panzernashorns auf: ein Horn auf der Nase, die panzerartige Haut, der kurze Schwanz mit behaarter Spitze und stämmige Beine. Der unten angefügte Text lässt noch die Diktion des Briefes erkennen und scheint als Zitat direkt aus der Vorlage übernommen worden zu sein.¹¹ Dieser enge Bezug zum Augenzeugenbericht verdeutlicht Dürers Bemühen um eine Genauigkeit der Darstellung, die sich an der Praxis naturwissenschaftlicher Bilder der Zeit orientierte.

Diese Zeichnung diente dann als Vorlage für den Holzschnitt. Beim Transfer in dieses Medium, das eine Verbreitung des Bildes in großer Stückzahl ermöglichte, wurden signifikante Veränderungen vorgenommen, die wohl auch maßgeblich zu seinem späteren Erfolg beitrugen. So wurde das Briefzitat sprachlich überarbeitet und ihm als Überschrift ein prominenter Platz zugewiesen: »Nach Christus gepurt. 1513. Jar. Adi. i. May. Hat man dem großmechtigen kung von Portugall Emanuell gen Lysabona pracht auß Jndia/ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie//Rhinocerus. Das ist hye mit aller seiner gestalt Abcondertfet. Es hat ein farb wie ein gespreckelte Schildkrot. Vnd ist vo(n) dicken Schalen vberlegt fast fest. Vnd ist in der groeß als der Helfandt//Aber nyderrechtiger von paynen/vnd fast werhaftig. Es hat ein scharff starck Horn vorn auff der nasen/ Das begyndt es albeg zu wetzen wo es bey staynen ist. Das dosig Thier ist des Helf-/antz todtn feyndt. Der Helfandt furct es fast vbel/ dann wo es Jn ankumbt/so laufft Jm das Thier mit dem kopff zwischen dye fordern payn/vnd reyst den Hellfandt vnden am pauch auff/vn(d) erwuergt Jn/ des mag er sich nit erwern. Dann das Thier ist also gewapent/ das Jm der Helfandt nichts kann thuen. Sie sagen auch, das der Rhynocerus Schnell/fraydig vnd Listig sey.«¹² Im Vergleich zur Zeichnung erscheint das Nashorn im Druck seitenverkehrt, das heißt die Zeichnung wurde als seitenrichtige Kopie auf den Holzstock übertragen. In der weiteren Ausführung des Holzschnittes wurden die gattungspezifischen Merkmale des exotischen Tieres jedoch prägnanter als in der Vorlage herausgearbeitet. Hatte Dürer bereits in der Zeichnung die dicken Hautplatten, die sich durch Faltungen an

den Gliedmaßen ergeben, und die Oberflächenbeschaffenheit der Haut (»... ein farb wy ein krot...«, also eine Farbe wie eine Kröte) mit deutlichen Konturstrichen und einer kreisförmigen Binnenzeichnung charakterisiert, so sind diese im Holzschnitt markanter und systematischer angegeben. Die Veränderungen sind wohl maßgeblich auf die medienspezifischen Bedingungen der Drucktechnik zurückzuführen. Die im Holzstock herausgearbeiteten Stege, die im Druck die schwarzen Linien erzeugen, sind aus technischen Gründen breiter und weniger differenziert als die Linien, die Dürer mit spitzer Feder und Tusche gezogen hatte.

THE RHINOCEROS IN A SUIT OF ARMOR

Dürer's woodcut with the title inscription "RHINOCERVS" (Cat. 19) depicts a rhinoceros that was the first specimen of its kind to make it to Europe alive since the third century AD. It was an Indian rhinoceros, which the governor of the Portuguese colony in India, Alfonso de Albuquerque, had received as a gift from the Sultan of Gujarat. The governor gave the animal to the Portuguese King Manuel I, and had it shipped to Lisbon in January 1515. Upon its arrival there on May 20, the rhinoceros aroused a lot of attention, and soon enough descriptions were circulating throughout Europe. The animal was not just marveled at because of its size and form; it was also perceived as a messenger from a distant land, whose riches seemed full of promise to Europeans. It catalyzed "a kind of living zoological Renaissance."⁸ Knowledge at that time about rhinoceroses was based above all on the *Historia Naturalis* by Pliny the Elder, which had been written in the second century, and which had described its exterior properties, but also its bellicose nature and dangerousness: stating that they even fought against elephants, whose stomachs they would slit open with their horns. The strength of this wild animal—which Europeans were able to subdue, as demonstrated by the parading of the rhinoceros through the court of the Portuguese king—also allowed it to become a symbol for the political power of the European rulers. Dürer himself never saw this rhinoceros, which shortly after its arrival in Lisbon was sent on to Rome as a gift from the King of Portugal to Pope Leo X. As such, the animal

followed in the footsteps of an elephant by the name of Hanno, which the king had likewise given to the Pope in 1514, and which was depicted in a drawing by Raphael.⁹ The ship that was carrying the rhinoceros founded in a heavy storm off the Italian coast. Dürer's woodcut was presumably based on a written report and a drawing, sent to Nuremberg by Valentin Ferdinand, a printer and woodcutter who lived in Lisbon. Dürer converted this eyewitness information into a pen-and-ink drawing (Fig. 6).¹⁰ The animal, depicted in profile, facing to the right, displays all the characteristics of an Indian rhinoceros: one horn on its nose, the armor-like skin, the short tail with a hairy tip, and stocky legs. The diction of the letter is recognizable in the text inserted beneath the image, and appears to have been taken directly from the original as a citation.¹¹ The close relation to the eyewitness report illustrates Dürer's effort for precision in his depiction, which was guided by the practice of scientific illustrations of the time.

This drawing then served as the template for the woodcut. In the transfer into this medium, which enabled the image to be distributed in larger quantities, significant alterations were made, which may well have significantly contributed to its later success. For instance, the language of the quotation from the letter was edited, and was assigned a more prominent position as a superscription: "After Christ's birth, year 1513 Adi. May 1. such a living animal was brought to Lisbon from India for the mighty King Manuel of Portugal. They call it Rhinocerus. That is here reproduced in its entire form. It has a color like a speckled turtle. And is overlaid with thick shells, almost fixed. And is the size of an elephant. But shorter in the legs and almost armored. It has a sharp, strong horn out front on its nose. It begins to whet it whenever it is near stones. This animal is the deadly enemy of the elephant. The elephant fears it terribly for when it meets him, the animal runs at him between the front legs with his head and rips the elephant open below on the stomach and slays him, against which he cannot defend himself. Since the animal is armed such that the elephant can do nothing to him. They also say that the rhinoceros is swift, bold, and cunning."¹²

Compared with the drawing, the rhinoceros in the impression is laterally reflected, meaning that the drawing was transferred onto the woodblock as a laterally correct copy. However, in the later design of the woodcut the

species-specific features of the exotic animal are more strikingly emphasized than in the original artwork. Where, in the drawing, Dürer had used distinct contour lines and circular shading to characterize the thick panels of skin formed on the limbs through creases, and the surface appearance of the skin ("... ein farb wy ein krot...", that is, a color like a turtle); in the woodcut these are marked out in a more pronounced and systematical fashion. The changes can of course be put down largely to the conditions specific to the medium of the printing technique. The thin ridges between the carved hollows of the woodblock, which create the black lines in the impression, are for technical reasons wider and less differentiated than the lines that Dürer drew with a fine quill and ink.



Fig. 6 Albrecht Dürer,
Rhinocerus, 1515, Feder auf Papier / pen on paper,
London, British Museum

Die Veränderungen, die aus dem Medienwechsel von der Handzeichnung in die Druckgraphik resultieren, wirkten sich nachhaltig auf die Erscheinung des Nashorns aus. Wo in der Zeichnung die Panzerung des Tieres noch als ein besonderer Effekt der Haut erkennbar war, indem etwa zwischen Bauch und Beinen weiche Hautfalten angedeutet sind, da erzeugen die kräftigen, schwarz auf weißem Papier stehenden Linien im Holzschnitt den Eindruck von hartem, glänzendem Metall. »Dürer (stilisierte) dieses an sich schon bizarre Geschöpf zu einer Kombination von Schuppen, Platten und Schalen, die eine phantastisch gebildete und gemusterte Rüstungsgarnitur in den Sinn ruft«, charakterisierte Erwin Panofsky die Darstellung.¹³ Der Eindruck, das Tier sei mit einer zeitgenössischen Rüstung ausgestattet und dadurch vermenschlicht worden, wird auch durch die Vergrößerung des Auges verstärkt, das nun an ein menschliches Auge erinnert.

Auch wenn sich im Holzschnitt die äußere Gestalt des Dürer-Rhinozeroses weiter von der natürlichen Erscheinung eines Panzernashorns entfernt hat, so verweist seine Form nun umso deutlicher auf die Stärke und Wehrhaftigkeit des Tieres, die auch in der Inschrift eigens genannt sind. Dieser Eindruck von Größe, Kraft und Gefährlichkeit des Tieres wird im Holzschnitt durch eine schwarze Umrundungslinie – den Rand des Druckstocks – betont, die so eng um den Körper des Tieres gezogen ist, dass es mit dem Horn und seinem mächtigen Körper diese Bildgrenze beinahe zu durchstoßen scheint. Durch einen weiteren kompositionellen Eingriff wird schließlich die Autorschaft Dürers hervor-

gehoben. Ein zweites, kleines Horn auf dem Rücken des Nashorns, vermutlich eine wuchernde Hyperkeratose, die sich gelegentlich bei den Tieren bildet, wird im Holzschnitt geschickt genutzt als innerbildlicher Verweis auf eine zweite Inschrift, die über dem Kopf des Nashorns platziert ist. Hier ist unter dem Entstehungsjahr 1515 und der gleichsam als Bildtitel auftretenden Bezeichnung »RHINOCERVS« in gleicher Schriftgröße die bekannte Signatur Dürers mit den ineinander gestellten Initialen eingefügt. Dieser Ausweis der Autorschaft des damals bekanntesten deutschen Künstlers verleiht dem Bild zusätzliche Autorität. Die Künstlersignatur verbindet sich mit der Darstellung des Tieres und den beglaubigenden Erläuterungen der Bildüberschrift zu einem komplexen visuellen Gefüge, welches Wissensvermittlung in der ästhetischen Form eines Artefakts zu leisten beansprucht.¹⁴

Im Ergebnis bildete sich im Produktionsprozess dieses Holzschnittes über mehrere Vermittlungsinstanzen eine ikonische Form heraus, die ihre Wirkmacht einer spannungsvollen Wechselbeziehung zwischen der prägnanten Darstellungsform in Schwarz-Weiß, der Anthropomorphisierung eines wilden Tieres und der künstlerischen Autorität durch die Dürer-Signatur verdankt. Aus dem Defizit des mangelnden Augenscheins entwickelte Dürer in seiner Darstellung ein visuelles Äquivalent zu den begrifflich in der Inschrift und durch den antiken Autor Plinius gesicherten Eigenschaften des Rhinozeroses. Diese keineswegs naturgetreue, vielmehr hochgradig fiktionale Darstellungsform verdichtete sich in Verbindung mit den Autoritätsbezeugungen durch die Inschrift und Künstlersignatur zu einem Bild von besonderer

Überzeugkraft und Glaubwürdigkeit. Sie bildeten offensichtlich die Voraussetzung für die breite und langanhaltende Rezeption des Werks, das auch in diesem Jahr zu seinem 500. Geburtstag immer noch als die bekannteste Darstellung eines Nashorns gilt.

fically in the inscription. This impression of the magnitude, strength, and dangerousness of the animal is also emphasized in the woodcut by a black border—the edge of the block—that is drawn so closely around the body that the animal almost seems to break through the edges of the image with its horn and its powerful body. There is another compositional intervention that ultimately emphasizes Dürer's authorship. A second, small horn on the back of the rhino, presumably an overgrown keratoma which occasionally forms on the animals, is used artfully in the woodcut as an internal reference to a second inscription in the image, which is positioned above the head of the rhino. Here, below 1515, the year of production, and in the same font size as the quasi-title "RHINOCERVS," is Dürer's famous signature, with the initials placed inside one another. This proof of authorship by the most famous German artist of the age lends the image additional authority. The artist's signature combines with the representation of the animal and the authenticating explanations in the image superscription to form a complex visual arrangement, which claims to transmit knowledge in the aesthetic form of an artifact.¹⁴

As a result, in the production process of this woodcut over various instances of transmission, an iconic form emerges which owes its influence to a tense interrelation between the stark representational form in black and white, the anthropomorphization of a wild animal, and the artistic authority provided by

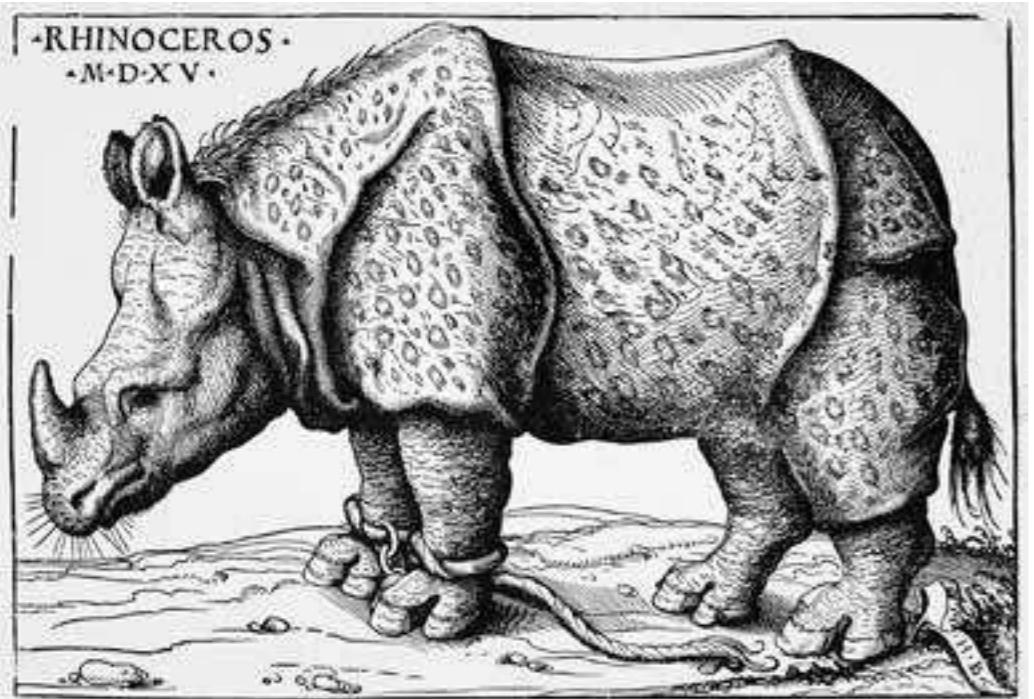


Fig. 7 Hans Burgkmair,
Das Rhinocerus, 1515, Holzschnitt / woodcut,
Wien / Vienna, Graphische Sammlung Albertina

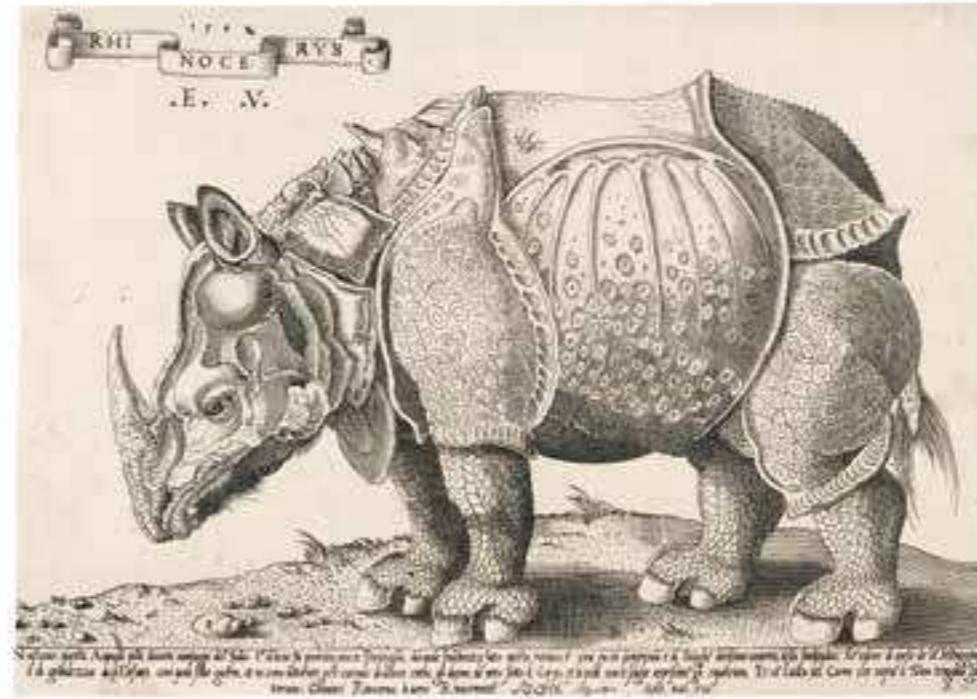
Dürer's signature. Out of the deficit created by not having seen the animal with his own eyes, in his depiction, Dürer developed a visual equivalent to the properties of the rhinoceros, which are provided as a concept in the inscription, and backed up by the antique author Pliny. In conjunction with the attestation of authenticity provided by the inscription and the artist's signature, this representational form, which was certainly not faithful to nature, but rather highly fictional, solidified into an image which was particularly convincing and believable. These qualities clearly formed the prerequisite for the broad and enduring reception of the work, which even today, five hundred years after its creation, continues to be the most famous depiction of a rhinoceros.

WANDERUNGEN DES DÜRER-RHINOCEROSSES IN DER DRUCKGRAPHIK BIS 1800

Der besondere Erfolg von Dürers Bild wird im Vergleich zu dem Werk eines Zeitgenossen, des in Augsburg lebenden Malers und Graphikers Hans Burgkmair deutlich, der ebenfalls 1515 einen Nashorn-Holzschnitt schuf, mutmaßlich nach der gleichen Vorlage wie Dürer (Fig. 7).¹⁵ Doch die Unterschiede sind signifikant: Bei Burgkmair ist die Plattenbildung der Tierhaut weniger markant und systematisch ausgearbeitet, wodurch das Nashorn zwar naturalistischer, aber

nicht so kraftvoll wirkt wie bei Dürer. Sein Tier trägt noch die Fesseln an den Beinen, was vermutlich der realen Situation, wie das Nashorn in Lissabon den Besuchern präsentiert wurde, entsprochen haben mag. Und schließlich verzichtete Burgkmair darauf, seine Autorschaft wie Dürer prominent zu inszenieren, sondern fügte seine Initialen nur dezent in der rechten unteren Bildcke ein. Diese naturgetreue, sich weniger als Ergebnis künstlerischer Arbeit ausweisende Erscheinung des Nashorns von Burgkmair setzte sich jedoch nicht durch. Heute ist nur ein Abzug des Holzschnittes bekannt, was vermuten lässt, dass er nie in größerer Auflage gedruckt wurde.¹⁶ Die Wertschätzung für Dürers Bild war offensichtlich schon bei den Zeitgenossen, aber auch bei den nachfolgenden Generationen ungleich höher, wie die hohen Druckauflagen und die große Zahl erhaltener Exemplare belegen.¹⁷ Die Kontexte, in denen Dürers Nashorn rezipiert wurde, geben zugleich Aufschluss darüber, wie sein Bild jeweils verstanden wurde. Zum einen wurde es als wahrheitsgetreue Wiedergabe eines lebenden Rhinoceroses aufgefasst, was auch der Begriff »Abconderfet« in der Überschrift des Blattes nahelegt, eine deutsche Version der lateinischen Bezeichnung »imago contrafacta«, mit der ein Bild als authentische Wiedergabe eines Originals ausgewiesen wurde, sei es nach dem Leben oder einer anderen verlässlichen Quelle.¹⁸ Das belegen die Nachdrucke und Adaptionen des Dürer-Nashornes ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in zoologischen Handbüchern und Enzyklopädien. In Conrad Gessners *Historiae animalium* (1551), der ersten neuzeitlichen zoologischen Abhandlung, wird eine verkleinerte Kopie nach Dürer

explizit »ad vivum« qualifiziert und auch in Sebastian Münsters (1488–1552) *Cosmographiae* (1544), der ersten wissenschaftlichen Beschreibung der Welt in deutscher Sprache, findet sich eine Kopie nach Dürers Rhinoceros. Die ganzseitige, jedoch recht schematische Kopie des Holzschnitts in der deutschsprachigen Erstausgabe wurde in der ersten lateinischen Ausgabe von 1550 gegen eine kleinere, differenziertere Darstellung ausgetauscht, die der Straßburger Holzschnieder David Kandel (um 1538–1587) schuf (Cat. 32). Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Dürers Nashorn als Illustration in zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen verwendet und prägte so die europäische Vorstellung vom Aussehen dieses Tieres. Danach verlor es allmählich diese Funktion, auch weil neue Rhinocerosse nach Europa gelangten und die Bilder dieser Tiere nun die Rolle des Dürer-Nashorns übernahmen. Besonders einflussreich waren die Gemälde von Jean-Baptiste Oudry (1749) und Pietro Longhi (1751), die *Clara zeigten*, ein zahmes Nashorn-Weibchen, das von seinem Besitzer auf einer mehrjährigen Ausstellungstour durch Europa präsentiert wurde und zu Berühmtheit gelangte.¹⁹ Neben dieser Rezeption im wissenschaftlichen Kontext wurde Dürers Nashorn auch schon früh als Kunstwerk wahrgenommen und geschätzt. Dies legt ein Blatt von Enea Vico (1523–1567) nahe, einem der bedeutendsten italienischen Kupferstecher seiner Zeit, der Dürers Bild im Kupferstich kopierte, in der Technik also, die auch für die Reproduktion von Kunstwerken verwendet wurde (Cat. 31).²⁰ In der frühen Phase seiner Karriere fertigte Vico, der später auch für die Medici tätig war, eine ganze Reihe von Kopien nach



Cat. 31

Meisterwerken meist italienischer Künstler. Während er auf diesen Blättern die Urheber der Komposition schriftlich verzeichnete, ließ er beim Nashorn das Dürer-Monogramm weg und setzte unter die Girlande mit dem Bildtitel seine eigenen Initialen. Das 1548 datierte Blatt (die letzte Zahl scheint manipuliert zu sein) entstand wohl schon 1542 und wurde möglicherweise für den Verkauf während des Reichstages in Augsburg 1548 vom Künstler selbst umdatiert. Obwohl Dürers Rhinoceros-Holzschnitt um die Mitte des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung im (natur)wissenschaftlichen Kontext allmählich verlor, blieb seine hohe Wertschätzung als Kunstwerk bestehen, was sich zum einen in den Höchstpreisen zeigt, die gut erhaltene Abzüge auch heute auf dem Kunstmarkt erzielen,²² zum anderen in der ungebrochenen künstlerischen Rezeption, die das Werk weltweit erfährt.²³

MIGRATIONS OF DÜRER'S RHINOCEROS IN PRINTS UNTIL 1800
The particular success of Dürer's image becomes clear when compared to the work of a contemporary, the Augsburg-based painter and printmaker Hans Burgkmair, who likewise created a rhinoceros woodcut in 1515, presumably using the same source as Dürer (Fig. 7).¹⁵ But the differences are significant: in Burgkmair, the paneled formation of the hide is less distinctively and systematically carved out, through which the rhinoceros does indeed appear more naturalistic, but not

as powerful as in Dürer's image. His animal still bears the shackles on its legs, which may well have reflected the real situation of the rhinoceros' presentation to visitors in Lisbon. And finally, Burgkmair declined to prominently display his authorship as Dürer did, but rather inserted his initials discreetly in the lower right-hand corner of the picture. However, the more lifelike appearance of Burgkmair's rhinoceros, which identifies itself less as the outcome of artistic labor, failed to assert itself in the canon. Today, only one impression is known, which leads to the assumption that it was never printed in larger editions.¹⁶ Dürer's image was already clearly held in higher esteem amongst contemporaries, but also among the following generations too, as the large editions and the large number of surviving impressions attest.¹⁷ The contexts in which Dürer's rhinoceros was received also shed light on the different ways in which his image was understood. On the one hand, it was conceived of as a true-to-life reproduction of a living rhinoceros, which is also suggested by the notion "Abconderfet" in the work's superscription, a German version of the Latin assignation *imago contrafacta*, with which an image was identified as an authentic reproduction of an original, be it "after life" or based on another reliable source.¹⁸ The reprints and adaptations of the Dürer rhinoceros from the middle of the seventeenth century in zoological handbooks and encyclopedias would seem to support this. In Conrad Gessner's *Historiae animalium*



Cat. 32

(1551), the first modern zoological treatise, a smaller-scale copy after Dürer is explicitly qualified as "ad vivum," and also in Sebastian Münster's (1488–1552) *Cosmographiae* (1544), the first scientific description of the world in the German language, a copy of Dürer's rhinoceros can be found. The full-page—if somewhat diagrammatic—copy of the woodcut in the German-language first edition was swapped for a smaller, more sophisticated representation in the first Latin edition of 1550, which was created by the Strasbourg woodcutter David Kandel (ca. 1538–1587) (Cat. 32). Until the middle of the eighteenth century, Dürer's rhinoceros was used as an illustration in numerous scientific treatises, thus shaping the European perception of the appearance of this animal. Afterwards, it gradually lost this function, partly because new rhinoceroses had made it to Europe, and the images of these animals then took over the role of Dürer's rhinoceros. Particularly influential were the paintings by Jean-Baptiste Oudry (1749) and Pietro Longhi (1751), which depict Clara, a tame female rhinoceros, who was showcased by her owner on a multi-year exhibition tour through Europe, achieving significant fame.¹⁹

Alongside this reception in the scientific context, Dürer's rhinoceros was also perceived and esteemed early on as a work of art. This

is suggested in a sheet by Enea Vico (1523–1567), one of the most significant Italian engravers of his time, who made a copy of Dürer's image in copperplate, which is the technique that was used for the reproduction of artworks (Cat. 31).²⁰ In the earlier phase of his career, Vico, who later created works for the Medicis, made a whole series of copies after masterworks, mostly by Italian artists. While on these sheets he noted the creator of the composition in writing, with the rhinoceros, he left the Dürer monogram out and placed his own initials under the garland with the title of the image. The sheet, dated 1548 (the last numeral appears to have been manipulated), was probably created as early as 1542, and may have been redated by the artist himself to be sold during the diet in Augsburg in 1548.

Dürer's original block was conserved into the seventeenth century, even if it did bear increasing traces of age and use. Around 1620, the printer Hendrik Hondius, who lived in The Hague, produced new impressions from the block, which was now furnished with a Dutch superscription (Cat. 20).²¹ In this text, Hondius again stresses the verisimilitude of the image, because Dürer had portrayed the animal "after life" ("Albrechtun Durer near t'levden geconterfeyt"). Through the indication that the image is a representation after

life, executed by Dürer, he authenticates twice over the trustworthiness of the representation. Shortly afterwards, the Amsterdam publisher Willem Janssen acquired the block and produced an edition using a chiaroscuro technique with three different colors (Cat. 21, 22). He fabricated a second block, which was made for the colored background in gray-blue, olive green, or dark green as a preparation for the black print of the original rhinoceros block. With the color, Janssen was able to cover over not just the imperfections that had by then occurred in the damaged woodblock, he also brought the colored sheets closer to painting. In contrast to the black-and-white print, the animal now appeared to be embedded in three-dimensional space—even if that space was only laid out in monochrome. This more painterly elegance is also supported through the omission of the superscription. The Amsterdam edition was obviously not primarily aimed at the transmission of zoological knowledge, but rather at the amplification of aesthetic effect and artistic ennoblement of Dürer's hundred-year-old work, which by then was widely known.

Although Dürer's rhinoceros woodcut gradually lost its importance in the scientific context around the middle of the eighteenth century, its high esteem as an artwork remained intact, which can be seen firstly in the high

prices that well-preserved impressions can fetch on the art market even today,²² but also in the uninterrupted artistic reception that the work has experienced internationally.²³

VERWANDLUNGEN DES RHINOZEROSSES BEI WILLIAM KENTRIDGE

In diesen Zusammenhang der Dürer-Rezeption und Adaption fügen sich auch Kentridges Nashörner, allerdings noch nicht in seinen frühen Werken. Seine ersten Darstellungen von Nashörnern, so etwa in den gesellschaftssatirischen Zeichnungen der 1980er Jahre oder in *Mine* (1991), seinem dritten Animationsfilm aus der Serie *Nine Drawings for Projection*²⁴ (Fig. 8), erinnern an Pietro Longhis Gemälde (1751), der das Nashorn Clara als harmloses Zirkustier in einer Manege vor höfischen Zuschauern zeigte. Diese Verharmlosung des Nashorns in den frühen Werken Kentridges steht in signifikantem Kontrast zur natürlichen Stärke und Gefährlichkeit des Tieres, das traditionell zu den fünf großen Wildtierarten Afrikas zählt. Die Bilder erzeugen eine Spannung, in der sich die Konflikte im Lebensraum der »Big Five« widerspiegeln, die einerseits nationalen Symbolstatus für Südafrika haben, andererseits jedoch als Folge der Kolonialisierung und einer aktuell steigenden Nachfrage nach Nashornpulver in ihrem Bestand empfindlich gefährdet sind.²⁵ In Südafrika leben noch heute weltweit die meisten Rhinozerosse, dort werden jedoch auch die meisten Tiere von brutal vorgehenden Wildern getötet. Die frühen niedlich-kleinen Nashörner bei Kentridge wecken einen Schutzimpuls beim Betrachter. In diesen Bildern einer von der Apartheid geprägten Gesellschaft übernimmt das Nashorn als irritierendes Moment in der innerbildlichen Erzählung die Aufgabe, auf die politische Situation des Landes und seine Gefährdungen in Folge der Kolonialisierung und Marginalisierung der einheimischen Bevölkerung hinzuweisen.

Erst um 2005, während der Arbeiten für die Inszenierung von Mozarts *Zauberflöte* in der Brüsseler Oper La Monnaie, avancierte Dürers wehrhaft-starkes Rhinozeros für Kentridge zum vielschichtigen Bezugsobjekt. Bei diesem Opernprojekt, das Kentridge wie auch bei anderen Arbeiten für die Bühne durch vorbereitende und anschließende Arbeiten zu einem ganzen Werkkomplex erweiterte, verknüpfte der Künstler den Aufklärungsgedanken von Mozarts *Zauberflöte* mit den Folgen der deutschen Kolonialherrschaft in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia.²⁶ Die gewaltsame »Zivilisierung« der einheimischen Bevölkerung durch die deutsche Kolonialmacht gipfelte 1904 in dem Aufstand der Herero, bei dessen Niederschlagung mehrere Zehntausende Herero den Tod fanden. Die deutsche Vernichtungsstrategie gilt als der erste Völkermord des 20. Jahrhunderts.²⁷ Indem Kentridge die Verbrechen der deutschen Kolonialpolitik mit dem Stoff der *Zauberflöte* und ihren optimistischen aufklärerischen Idealen von Vernunft, Ordnung und Wissenschaft verbindet, konfrontiert er Deutschland und Europa mit der verdrängten Erinnerung an diese Phase der eigenen Geschichte – und unterzieht ihr positives, durch die Aufklärung geprägtes Selbstbild einer kritischen Revision.²⁸

Im ersten Akt der *Zauberflöte*, in dem Tamino durch das Spiel seiner Flöte die wilden Tiere zähmt, betritt stellvertretend für die anderen Tiere ein Nashorn die Bühne und beginnt zu tanzen (Cat. 26). Kentridge zeigt anders als Dürer kein indisches Panzernashorn, sondern ein afrikanisches Nashorn mit zwei Hörnern und damit ein Tier, das in seinem Heimatland und im benachbarten Namibia bedroht ist; die Art und Weise seiner Darstellung erinnert jedoch deutlich an Dürers Rhinozeros. Wie bei Dürer erscheint es meist im Profil und zeichnet sich durch eine für Kentridge neue Körperlichkeit und Größe aus. Über diese formalen Ähnlichkeiten hinaus steigerte Kentridge den artifiziellen Charakter des Dürer-Nashorns, indem er die statische Haltung des historischen Vorbilds in unterschiedliche Bewegungsmotive überführte (Cat. 25). Diese entsprechen nicht den natürlichen Bewegungen des Tieres, sondern zeigen es wie eine Marienette beim Vorführen von Tanz- und Turntdressuren, wie einen Hund vor seinem Napf oder an Tragegerüten in der Luft baumelnd. Das Tier befindet sich in Gefangenschaft, wo es den absurdsten Wünschen und Gewohnheiten der Menschen ausgeliefert ist. Durch die Bildtitel *Crowd Pleaser* (Publikumsliebling) oder *Dunce* (Dummkopf) werden die Bilder um Begriffe erweitert, die sie kritisch-ironisch kommentieren. Rote Linien als einzige Farbakzente im Bild verstärken die absurd und bedrückend wirkende Situation. Die mit Lineal und Stift akkurat gezogenen Striche erinnern an Vermessungslinien, mit denen die Körperteile des Nashorns ausgemessen oder seine Bewegungen kartiert werden. Von oben das Tier überfangend, scheinen diese zwar dünnen, aber farbkraftigen, geometrischen Akzente eine erstaunliche Macht über das ursprünglich in der Natur so starke Rhinozeros auszuüben. Während die roten Linien das Tier in ein rationales System einspannen, wird es zugleich aber auch von einer gegenläufige Dynamik bestimmt, die von dem bewegten Spiel eines dichten und heterogenen Gefüges geschwungenen Linien ausgeht. Sie formen die Binnenstruktur des Tierkörpers: anscheinend keinem System folgende, von sehr feinen bis zu breiten Markierungen ausgeführte Striche, die durch mehrfache Überarbeitungen der Druckplatte und durch die Nutzung unterschiedlicher Radiernadeln erzielt werden. Sie bilden ein Netz von weichen, an den Rändern zu Unschärfe tendierenden Linien, die eine handschriftliche Faktur erkennen lassen, in dem All-over der Linien jedoch an ein ähnliches Verfahren wie die écriture automatique erinnern, bei dem die Bewegungen von der zeichnenden Hand nicht intentional gesteuert werden. Die Spannung zwischen diesen beiden grundsätzlich unterschiedlichen Formen – der geometrischen Linie und der scheinbar absichtslos-unkontrolliert ausgeführten Linie – findet im Hintergrund ein Echo in Form der größeren und mit mehr Abstand gezogenen Linienschwünge.

In den Vorzeichnungen zur Rhino-Serie, die in dieser Ausstellung erstmals gezeigt werden, wird erkennbar, wie Kentridge Form und Position der Tiere auf dem Blatt und im Zusammenspiel mit den roten Linien auslotete (Cat. 24). Die im Zuge dieses Zeichenprozesses vorgenommenen Penti-menti sind zwar wegradiert, bleiben als Spur der künstlerischen Arbeit jedoch sichtbar. Es bildet sich eine palimpsestartige Struktur heraus, die an den spezifischen Zeichenmodus anschließt, den Kentridge gegen Ende der 1980er Jahre für seine animierten Filme entwickelt hatte. In einer 2007 entstandenen Serie von Rhinozeros-Lithographien präsentieren sich die Tiere selbstbewusster (Cat. 28–30). Ihre Bewegungen sind natürlicher, deuten sogar Kampfbereitschaft an. Die Darstellungen selbst sind großformatiger und die kräftigen Pinselstriche der Tuscholithographie verleihen den Tieren einen Ausdruck von körperlicher Kraft und Beweglichkeit. Ihre natürliche Dynamik wird durch die Collagetechnik gesteigert: Die Lithographien wurden zunächst auf Seiten alter Bücher gedruckt. Diese Drucke wurden dann zerrissen, sodass einzelne Bildfetzen entstehen, die vom Künstler anschließend zusammen collagiert wurden. Während die Körper der Tiere durch das Zusammenfügen der Papierstücke in (neue) Form gebracht werden, gerät die ursprüngliche Ordnung der Buchseiten aus den Fugen: Die auf Sprache basierende Wissensordnung des Buches wird durch die poetische Arbeit des Künstlers in eine neue bildliche Ordnung transformiert. So entstehen Darstellungen von Nashörnern, die sich ganz als Resultate des künstlerischen Tuns erweisen, als eine Poesie des einfachen Machens mit der Hand, deren Bewegungen in der neu geschaffenen Ordnung sichtbar und so für den Betrachter nachvollziehbar bleiben.



Fig. 8 William Kentridge,
Zeichnung für / drawing for *Mine* (16mm-Animationsfilm /
16mm animated film), 1991, Kohle auf Papier / charcoal on paper

TRANSFORMATIONS OF THE RHINOCEROS IN WILLIAM KENTRIDGE

It is in this context of Dürer's reception and adaptation that Kentridge's rhinoceroses can also be located, although this is not the case in his earlier works. His first representations of rhinoceroses, such as those in the social satire drawings of the 1980s or in *Mine* (1991), his third animated film from the series *Nine Drawings for Projection* (Fig. 8)²⁴ are reminiscent of Pietro Longhi's paintings (1751), which depicted the rhinoceros Clara as a harmless circus animal in a crowd of courtly spectators. The way that Kentridge makes the rhinoceros seem more harmless in his early works stands in stark contrast to the natural strength and dangerousness of the animal, which is traditionally included among the big five species of wild animals in Africa. The images produce a tension, in which the conflicts in the living space of the "big five" are reflected. On the one hand, they have the status of a national symbol for South Africa, but on the other hand, as a consequence of colonialism and a growing demand for rhinoceros-horn powder, they are highly endangered.²⁵ There are more rhinoceroses living in South Africa today than anywhere else in the world. However, more animals are also killed by brutal poachers there than anywhere else. The small and cute rhinoceroses in Kentridge's early work arouse a protective impulse in the viewer. In these images of a society marked by apartheid, the

rhino, as an irritating moment in the image's internal narrative, is tasked with making reference to the political situation in the country, and its endangerment as a consequence of the colonization and marginalization of the indigenous population. It was only in 2005, during the work for the production of Mozart's *The Magic Flute* in La Monnaie Opera House in Brussels that Dürer's armored and powerful rhinoceros developed into a complex object of reference for Kentridge. In this opera project, which, as with other works for the stage, Kentridge expanded into an entire suite of works, with preparatory works and works that followed on from it, the artist tied in the Enlightenment ideas of Mozart's *The Magic Flute* with the consequences of German colonial rule in German South-West Africa, present-day Namibia.²⁶ The violent "civilizing process" of the indigenous population by the German colonial forces culminated in 1904 in the revolt of the Hereros, the suppression of which ended in the deaths of several tens of thousands of Hereros. The German strategy of annihilation is considered the first genocide of the twentieth century, a genocide that the German federal government only recognized as such in 2015.²⁷ By connecting the crimes of German colonialism with the material of *The Magic Flute* and its optimistic Enlightenment ideals of reason, order, and science, Kentridge confronts Germany and Europe with the repressed memory of this phase of its own history—and subjects its

positive self-image, so informed by the Enlightenment, to a critical revision.²⁸ In the first act of *The Magic Flute*, in which Tamino tames the wild animals by playing his flute, a rhinoceros enters the stage as a representative for the other animals and begins to dance (Cat. 26). Kentridge, unlike Dürer, does not depict an Indian rhinoceros, but an African rhinoceros with two horns, and as such an animal that is endangered in his homeland and in neighboring Namibia; however the manner of his depiction calls to mind Dürer's rhinoceros. As with Dürer, it appears mostly in profile and is characterized by a—

for Kentridge—new physicality and magnitude. Beyond these formal similarities, Kentridge amplified the artificial character of the Dürer rhinoceros, by translating the static posture of the historical original into diverse movement motifs (Cat. 25). These do not correspond to the natural movements of the animal, but rather depict it like a marionette in the performance of dance and gymnastics routines, like a dog in front of its bowl, or dangling in the air suspended by carrying straps. The animal finds itself imprisoned, where it is exposed to the humans' most absurd desires and habits. Through the titles *Crowd Pleaser* or *Dunce*, the images are augmented by concepts that comment upon them critically and ironically.

As the only color accents in the picture, red lines strengthen the absurd and oppressive mood of the situation. The lines, drawn accurately with ruler and pencil, are reminiscent

of measuring lines that measure out the body parts of the rhinoceros or chart its movements. Capturing the animal from above, these thin but vibrantly colored geometrical highlights seem to exert an astounding power over the rhinoceros—originally so strong in nature. While the red lines draw the animal into a rational system, it is simultaneously defined by a dynamic sense of motion in the opposite direction, which comes out of the mobile play of a dense and heterogeneous arrangement of oscillating lines. They form the internal structure of the body of the animal: apparently following no system, strokes ranging from the very fine up to thick markings, achieved through multiple reworkings of the printing plate and the use of different etching needles. They form a network of soft lines, almost blurring at the edges, revealing a kind of gestural facture. In the "all-over" quality of the lines, however, they are reminiscent of a process similar to *écriture automatique*, in which movements by the drawing hand

are not intentionally guided. The tension between these two fundamentally different forms—the geometrical line and the apparently uncontrolled line—finds an echo in the background in the form of the larger curved lines, drawn with more space between them. In the preparatory drawings for the *Rhino* series, which are being shown for the first time in this exhibition, it becomes possible to recognize how Kentridge tests out the form and position of the animals on the page and their interplay with the red lines (Cat. 24). The pentimenti that are made in the course of this drawing process are indeed etched away, but they remain visible as a trace of the artistic labor. A palimpsest-like structure emerges, which follows on from the specific mode of drawing that Kentridge had developed towards the end of the 1980s for his animated films.

In a series of rhinoceros lithographs created in 2007, the animals are presented in a more assertive fashion (Cat. 28–30). Their movements are more natural, even hint at combativeness. The depictions themselves are larger in format and the powerful brush strokes in the lithographic process lend the animals an expression of physical strength and mobility. Their natural dynamic is amplified by the collage technique: the lithographs were initially printed on pages of old books. These prints were then torn, creating separate image shreds, which were then collaged together by the artist. While the body of the animals is given a (new) form through the piecing to-

gether of the shreds of paper, the original order of the pages of the book is scrambled: the book's language-based ordering of knowledge is transformed into a new visual order through the poetic labor of the artist. In this way, representations of rhinoceroses emerge as results of the artistic action, as a poetry of the simple activity of the hand, whose movements in the newly created order remain visible and thus can be traced by the viewer.

dem ikonisch erstarren Dürer-Nashorn ein sich befreientes Tier entgegensetzen, das zu seinen natürlichen Bewegungs- und Erscheinungsformen zurückfindet. Insofern sind Kentridges Arbeiten als anti-kanonisch zu verstehen, mit denen er die Ikonizität des Dürer-Bildes und die damit verbundenen Wahrnehmungsperspektiven durch die Unabgeschlossenheit von Bewegungsmomenten und Bedeutungsdimensionen in seinen Werken aufbricht.

FORMUNG UND VERWANDLUNG EINER IKONE

Die Geschichte der Entstehung und Rezeption des Rhinoceros-Holzschnitts von Dürer ist eine Geschichte der Formbildung und Formverwandlung, die sich inzwischen über einen Zeitraum von 500 Jahren erstreckt – und hier nur in groben Zügen skizzieren kann.

Schon der Werkprozess bei Dürer durchlief mehrere Stufen, von der Verarbeitung des Augenzeugeberichts über die vorbereitende Zeichnung Dürers bis zum fertigen Holzschnitt. Dieser Weg führte von der natürlichen Erscheinung des Tieres fort und hin zu einem phantastischen Amalgam aus Tier und Rüstung, kreatürlichen und anthropomorphen Elementen. Wir sehen ein Rhinoceros in Gefangenschaft, das zugleich seine Wehrhaftigkeit demonstriert. In dieser spannungsreichen Darstellungsform verbindet sich künstlerische Invention mit dem Anspruch, das Tier in einem naturwissenschaftlichen Sinne objektiv zu dokumentieren. In der Konstellation eines wilden Tiers, dessen Kraft und Gefährlichkeit durch die Betonung des Panzers akzentuiert wird, das aber in der Situation der Gefangenschaft gebändigt erscheint, schafft Dürer eine prägnante Formulierung, die offensichtlich in den Vorstellungen seiner europäischen Zeitgenossen und der nachfolgenden Generationen Resonanz findet. Dabei klingt in einer Zeit, in der sich die Expansion über die Grenzen Europas hinaus als Möglichkeit bereits abzeichnet, nicht zuletzt der Anspruch auf Dominanz über das Andere an, das sich im wilden, exotischen Tier manifestiert. Diese spezifische Evidenz des Bildes kann als Voraussetzung für seine Karriere als »Bilderfahrzeug« betrachtet werden.

In seinen Arbeiten, die im Zusammenhang mit Mozarts *Zauberflöte* entstanden, verstärkte Kentridge zunächst den von Dürer präfigurierten, kolonialen Blick der Aneignung auf das Rhinoceros, bevor er am Ende dieser Werkphase zu Formen, Techniken und Materialien gelangt, die

FORMATION AND MUTATION OF AN ICON

The history of the emergence and reception of Dürer's rhino woodcut is a history of the formation and mutation of form, which now stretches over a period of five hundred years—and can only be sketched in broad strokes here.

Dürer's working process alone went through multiple stages, from the preparation of the eyewitness report, through preparatory drawings, up to the finished woodcut. This journey proceeded from the natural appearance of the animal into a fantastical amalgam of animal and armor, of creaturely and anthropomorphic elements. We see a rhinoceros in captivity, which at the same time demonstrates its ability to defend itself. In this compelling representational form, the artistic invention comes together with the claim of documenting the animal in a scientific sense. In the constellation of a wild animal, whose strength and dangerousness is accented through the emphasized armature, but which in the situation of captivity seems subdued, Dürer creates a powerful formulation that clearly struck a chord in the imagination of his European contemporaries and those of the following generations. In the process, though, in a time in which the expansion beyond the borders of Europe already loomed as a possibility, there is an echo of the right to dominate the other, manifested in the wild, exotic animal. This specific clarity of the image can be seen as a precondition for its career as a "vehicle of images."

In his works created in conjunction with Mozart's *The Magic Flute*, Kentridge strengthened in the first instance the colonial gaze of the appropriation of the rhinoceros, which is prefigured by Dürer, before, at the end of this work phase, arriving at forms, techniques, and materials which confront Dürer's iconic,

ossified rhinoceros with an animal which liberates itself, which finds its way back to its natural forms of movement and appearance. In this way, Kentridge's works should be understood as anticanonical, which he uses to break up the iconicity of the Dürer image and the perceptual perspectives associated with it, through the indeterminacy of elements of movement and dimensions of meaning in his works.

- 1 Eine Übersicht bei McCrickard 2012, S. 104–109. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.
- 2 SMS 241; Hollstein 273; Bartrum 2003, S. 283–292.
- 3 Clarke 1986; vgl. auch SMS 241, S. 424.
- 4 Zuerst formuliert bei Warburg 1998, S. 223ff. („bewegliches Bildvehikel“, „reproduzierende Bildverbreiter“), S. 383 („Bildfahrzeuge“); neuerdings wird der Vehikel-Begriff wieder in der Bildforschung verwendet, vgl. Pichler/Ubl 2014.
- 5 Warburg 2010a, S. 176–183; auch Kentridge spricht – ohne sich auf Warburg zu beziehen – von „migration of images“, womit er seine Aneignung von Bildern anderer Künstler in seinen eigenen Arbeiten bezeichnet, vgl. Kentridge/Morris 2014, S. 5, 35f.
- 6 Kentridge 2014, S. 141.
- 7 Siegmund Freud und seine Arbeiten zum Unterbewusstsein sind für Kentridge wichtige Bezugspunkte, vgl. Kentridge/Morris 2014, S. 17ff.
- 8 MacGregor 2011, S. 74.
- 9 Kopie nach Raffael, *Der Elefant Hanno* (um 1510–1516), nach 1516, Federzeichnung, 27,9 x 28,5 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr. KdZ 17949.
- 10 Bartrum 2003, Kat.-Nr. 242; die Zeichnung hat die Maße 24,8 x 31,7 cm.
- 11 Zitat der Inschrift: »Itel[m] in 15[0]3 jor adi i may hat man unserm künig von portigall gen lisbona proch ein sold lebedig tir aws India das nent man Rhynocerate das hab ich dir von Wunders wegen müssen abkunterfet schicken hat ein farb wý ein/krot vnd van dicken schaln überleg fast fest vnd ist in d[e]r gros als ein helfant aber nydrer vnd ist des helfantz tott feint es hat for[n] awff der nasen ein starck scharff hore[n] und so dz tir an helfant Kumt mit jm zw fechten so hat es for albeg sein/hore[n] an den steinen scharbif gewestzt vnd lauff dem helfant mit dem Kopff zwischen dy fordere[n] pein dan reist es den helfant awff wo er am düsten havt hat vnd erwürgt jm also der helfant furcht jm ser übell den Rhynocerate dan er erwürgt jm albeg wo er den helfant aukumt dan er ist woll gewapent vnd ser freidig und behent D[ia]l[ez] tir würt Rhinocero in greco et latino Indico vero gomda.«, zit. nach British Museum, research collection. Die Ankunft des Nashorns in Lissabon ist in der Inschrift fälschlicherweise mit 1513 angegeben, das Blatt aber 1515 datiert.
- 12 Inschrift zit. nach SMS 241.
- 13 Panofsky 1977, S. 256f.
- 14 Vgl. Dackerman 2011, S. 64–71.
- 15 Panofsky 1977, S. 257.
- 16 Hans Burgkmair, *Das Rhinoceros*, 1515, Holzschnitt, 22,4 x 31,7 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1934/123; [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1934/123\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1934/123]&showtype=record) [Stand: 08.10.2015]
- 17 Vgl. SMS 241; es erschienen insgesamt 8 oder 9 Auflagen des Blattes.
- 18 Parshall 1993, S. 554–579.
- 19 Clarke 1986, S. 58–68.
- 20 Bartrum 2003, Kat.-Nr. 246.
- 21 Vgl. SMS 241, S. 421, 423.
- 22 Ein gut erhalten Abzug der ersten Auflage erzielte 2013 bei einer Versteigerung in einem internationalen Auktionshaus über 850.000 \$.
- 23 Vgl. Quaresma 2014.
- 24 Vgl. William Kentridge, *Sluice*, 1989, Kohle auf Papier, 100 x 70 cm, in: McCrickard 2012, Abb. 95; Kentridge 2015.
- 25 Die meisten der erbeuteten Nashörner werden nach Ostasien geschmuggelt, wo Nashornpulver als Heilmittel für verschiedene Krankheiten gilt, die männliche Potenz steigern soll und zunehmend auch zum Statussymbol für Wohlhabende wird; vgl. www.de/themen-projekte/weitere-artenschutz-themen/wilderei/nashorn-wilderei/ [Stand: 05.10.2015].
- 26 Vgl. Law-Viljoen 2007.
- 27 Die deutsche Bundesregierung hat diesen Völkermord erst 2015 als solchen anerkannt. Vgl. die Formulierung in der Pressekonferenz vom 10.07.2015, www.bundesregierung.de/Content/DE/Mitschrift/Pressekonferenzen/2015/07/2015-07-10-regpk.html und den vorhergehenden Artikel von Bundestagspräsident Norbert Lammert in der *Zeit* vom 08.07.2015.
- 28 Vgl. auch Breidbach 2007, S. 14–57.

- 9 Copy after Raphael, *The Elephant Hanno* (ca. 1510–16), after 1516, pen drawing, 27,9 x 28,5 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. no. KdZ 17949.
- 10 Bartrum 2003, Cat. No. 242; the drawing proportions are 24,8 x 31,7 cm.
- 11 Citation of the inscription: "In the year 15[0]3, on May 1, was brought to our King of Portugal in Lisbon such a living animal from India called a Rhinocerote. Because it is such a marvel I considered that I must send this representation. It has the color of a toad and is covered all over with thick scales, and in size it is as large as an elephant, but lower, and is the deadly enemy of the elephant. It has on the front of the nose a strong sharp horn: and when this animal comes near the elephant to fight it always first whets its horn on the stones and runs at the elephant with his head between its forelegs. Then it rips the elephant where its skin is thinnest and then gores it. The elephant is greatly afraid of the Rhinocerote; for he always gores it whenever he meets an elephant. For he is well armed, very lively and alert. The animal is called rhinocero in Greek and Latin but in India, gomda." Cited from the British Museum, research collection. The arrival of the rhinoceros in Lisbon is incorrectly given in the inscription as 1513, the sheet however, is dated 1515.
- 12 Inscription cited in SMS 241.
- 13 Panofsky 1977, pp. 256f.
- 14 See Dackerman 2011, pp. 64–71.
- 15 Panofsky 1977, p. 257.
- 16 Hans Burgkmair, *Das Rhinoceros*, 1515, woodcut, 22,4 x 31,7 cm, Vienna Albertina, inv. no. DG1934/123; [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1934/123\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1934/123]&showtype=record) [accessed October 5, 2015].
- 17 See SMS 241; in total, eight or nine editions of the work were made.
- 18 Parshall 1993, pp. 554–579.
- 19 Clarke 1986, pp. 58–68.
- 20 Bartrum 2003, Cat. No. 246.
- 21 See SMS 241, pp. 421, 423.
- 22 An impression in good condition from the first edition fetched over 850,000 dollars at an international auction house in 2013.
- 23 See Quaresma 2014.
- 24 See William Kentridge, *Sluice*, 1989, charcoal on paper, 100 x 70 cm, in: McCrickard 2012, fig. 95; Kentridge 2015.
- 25 Most of the poached rhinoceroses are smuggled to East Asia, where rhinoceros horn powder is considered a remedy for various ailments, and is supposed to increase male fertility, and is also increasingly becoming a symbol of status and wealth; see www.de/themen-projekte/weitere-artenschutz-themen/wilderei/nashorn-wilderei/ [accessed October 5, 2015].
- 26 See Law-Viljoen 2007.
- 27 See the wording in the press conference of 07.10.2015, www.bundesregierung.de/Content/DE/Mitschrift/Pressekonferenzen/2015/07/2015-07-10-regpk.html and the preceding article from the president of the Bundestag, Norbert Lammert, in *Die Zeit*, July 8, 2015.
- 28 See also Breidbach 2007, p. 14–57.

IM DENKRAUM DER BILDER

//

INSIDE THE THOUGHT – SPACE OF IMAGES



CAT. 34 (S. / P. 95)

ALBRECHT DÜRERMELENCOLIA I (DIE MELANCHOLIE)
MELENCOLIA I (MELANCHOLY), 1514

Kupferstich / engraving, 23,7 x 18,7 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 251-1913, SMS 71, Meder 75



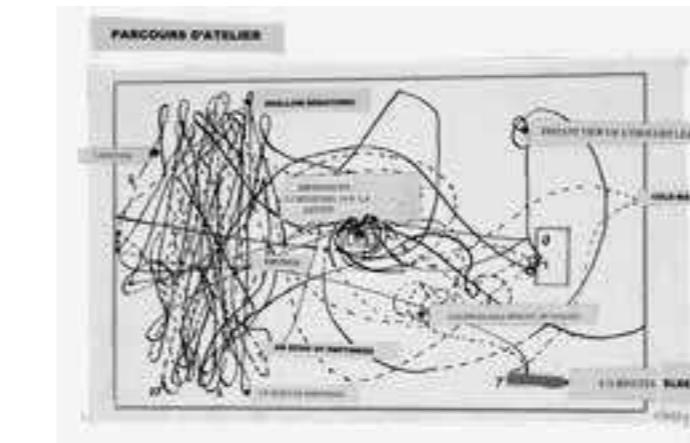
CAT. 35 (S. / P. 96)

WILLIAM KENTRIDGE

DOUBLE VISION / DOPPELTSEHEN, 2007

Acht stereoskopische Karten, Holzbox, Stereoskop /
eight stereoscopic cards, wooden box, stereoscopic viewer,
Karten je / cards each 9 x 17 cm, Auflage / edition: 25, Photograph /
photographer: John Hodgkiss

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 33 (S. / P. 94)

WILLIAM KENTRIDGE

PARCOURS D'ATELIER / GANG DURCH DAS ATELIER, 2007

Collage, Feder, Tinte, roter Farbstift / collage, pen, ink, red pastel, 24,6 x 39,3 cm

Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris



CAT. 36 (S. / P. 97)

WILLIAM KENTRIDGEPRINT FOR RECEIVER
DRUCK FÜR EMPFÄNGER, 2005Photogravüre, Testdruck / photogravure,
trial proof, 35,5 x 28,5 cm

Privatsammlung / private collection



CAT. 37 (S. / PP. 98–99)

WILLIAM KENTRIDGE

RECEIVER / EMPFÄNGER, 2005

Künstlerbuch mit neun Kaltnadelradierungen, sieben Photogravüren, vier
Photogravüren und Kaltnadelradierungen und einer ungebundenen Photogra-
vüre mit Kaltnadelradierung, gedruckt auf handgeschöpftem Abaca-Papier,
Umschlag mit Typendruck / artist book with nine drypoints, seven photo-
gravures, four photogravures and drypoints, one unbound photogravure
and drypoint, printed on handmade Abaca paper, letterpress wraparound
cover, Seite / page: 35,5 x 28,5 cm, Auflage / edition: 50, Drucker / printer:
Galamander Press at Rutgers Brodsky Center for Innovative Editions, New York,
Verleger / publisher: Dieu Donné Press, Inc., New York, Galamander Press,
New York

Besitz des Künstlers / collection of the artist

CAT. 38 (S. / P. 100–103)

WILLIAM KENTRIDGE

RUBRICS / ÜBERSCHRIFTEN, 2012

1. PRACTICAL EPISTEMOLOGY / PRAKTISCHE EPISTEMOLOGIE
2. TORSCHLUSSPANIK / TORSCHLUSSPANIK
3. AGAINST ARGUMENT (BUT NOT THIS ONE) / GEGEN STREIT (ABER NICHT DIESEN)
4. THE FULL STOP SWALLOWS THE SENTENCE / DER PUNKT VERSCHLUCKT DEN SATZ
5. LOOKING AT THE SUN / DIE SONNE ANSCHAUEN
6. DOMESTICATING THE BICYCLE / DAS FAHRRAD ZÄHMEN
7. LEAP BEFORE YOU LOOK / SPRING BEVOR DU SCHAUST
8. ANTI-ENTROPY / ANTI-ENTROPIE
9. VERTICAL THINKING / VERTIKALES DENKEN
10. THE INVENTION OF AFRICA / DIE ERFINDUNG AFRIKAS
11. THE PLEASURES OF SELF-DECEPTION / DIE FREUDEN DER SELBSTTÄUSCHUNG
12. POEMS I USED TO KNOW / GEDICHTE, DIE ICH KANNTE
13. THICK TIME / VERDICHTETE ZEIT
14. A SAFE SPACE FOR STUPIDITY / EIN SICHERER ORT FÜR DUMMHEIT

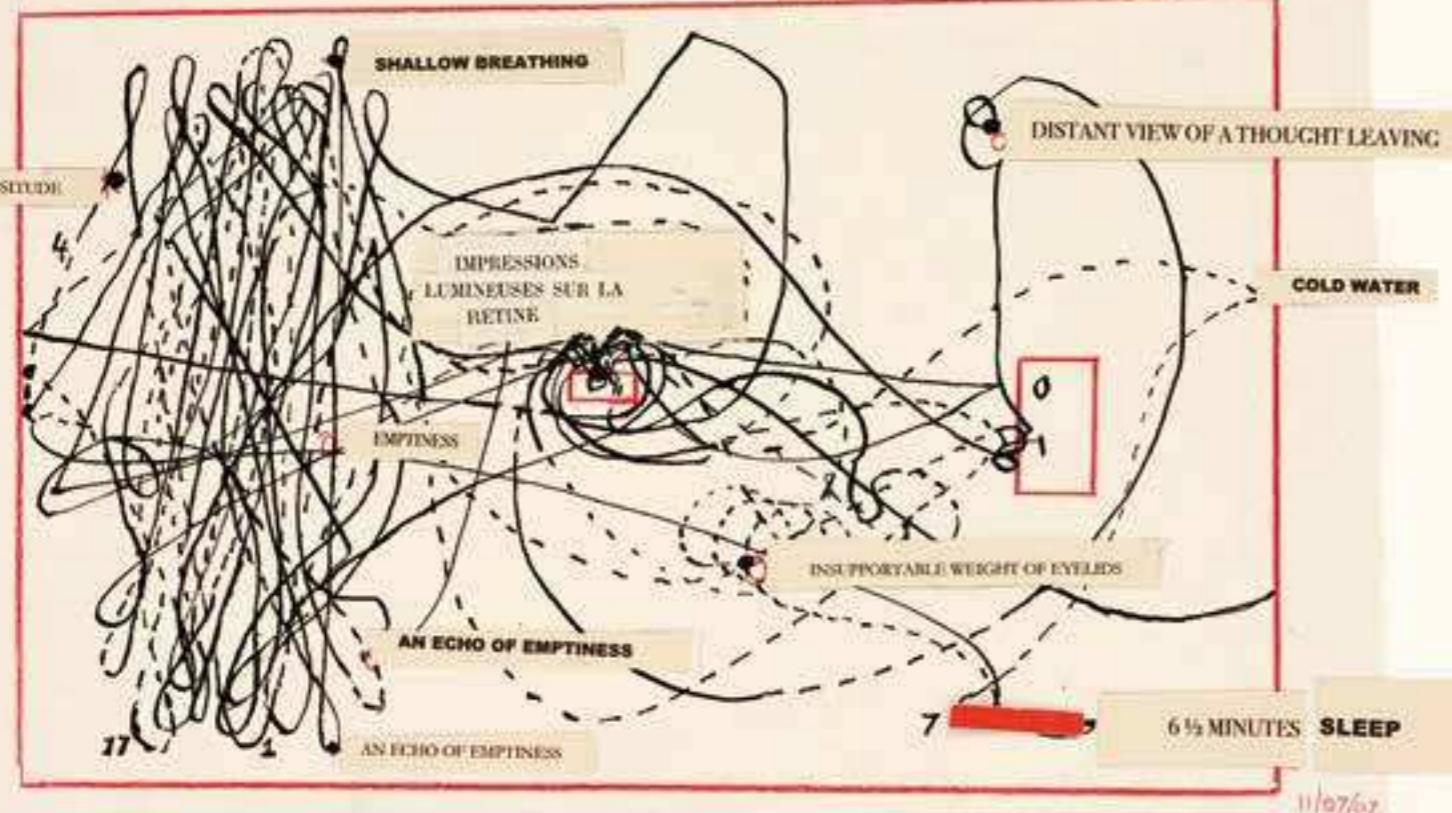
Druck 1.–4. auf Buchseiten aus / on pages from *Septem Linguarum Calepinus* (1746); 5.–7. auf Buchseiten aus / on
pages from *Journal Northern Transvaal Lands Co hld* (1.1.1927); 8.–10. auf Buchseiten aus / on pages from *Historia
Natural Do Brasil* (1942); 11.–14. auf Buchseiten aus / on pages from *A D Pandectas Duobus Tomis Diltributus* (1957);
Vierzehn Siebdrucke / fourteen silkscreen prints, je / each ca. 37,5 x 50,5 cm, Auflage / edition: je / each 16,
Drucker / printer: Claudia Hartwig, Zwelethu Machequa Artist Proof Studio, Johannesburg

Besitz des Künstlers / collection of the artist

Andere Exemplare in der Ausstellung / other versions in the exhibition



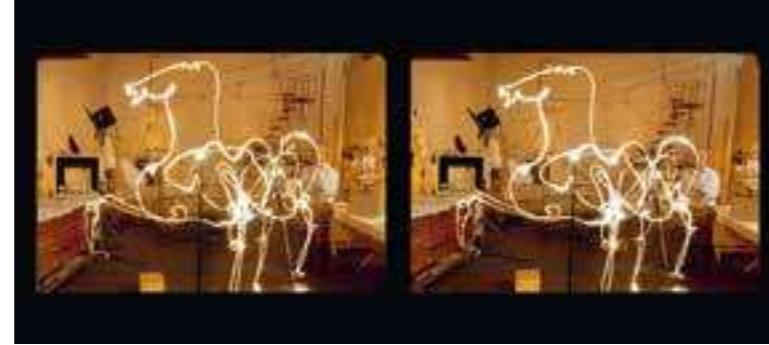
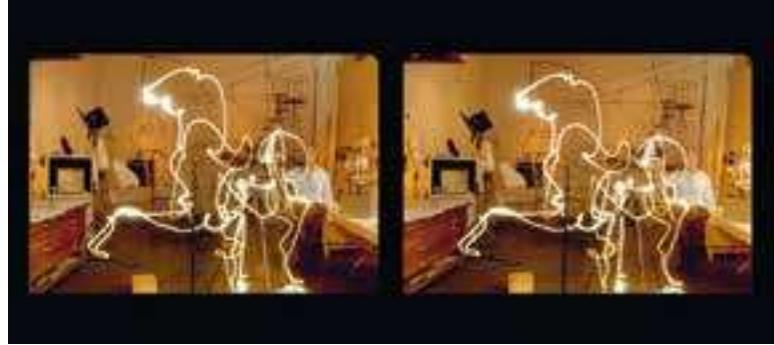
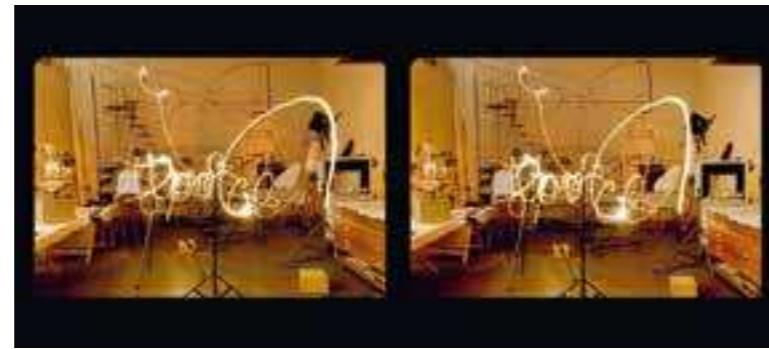
PARCOURS D'ATELIER



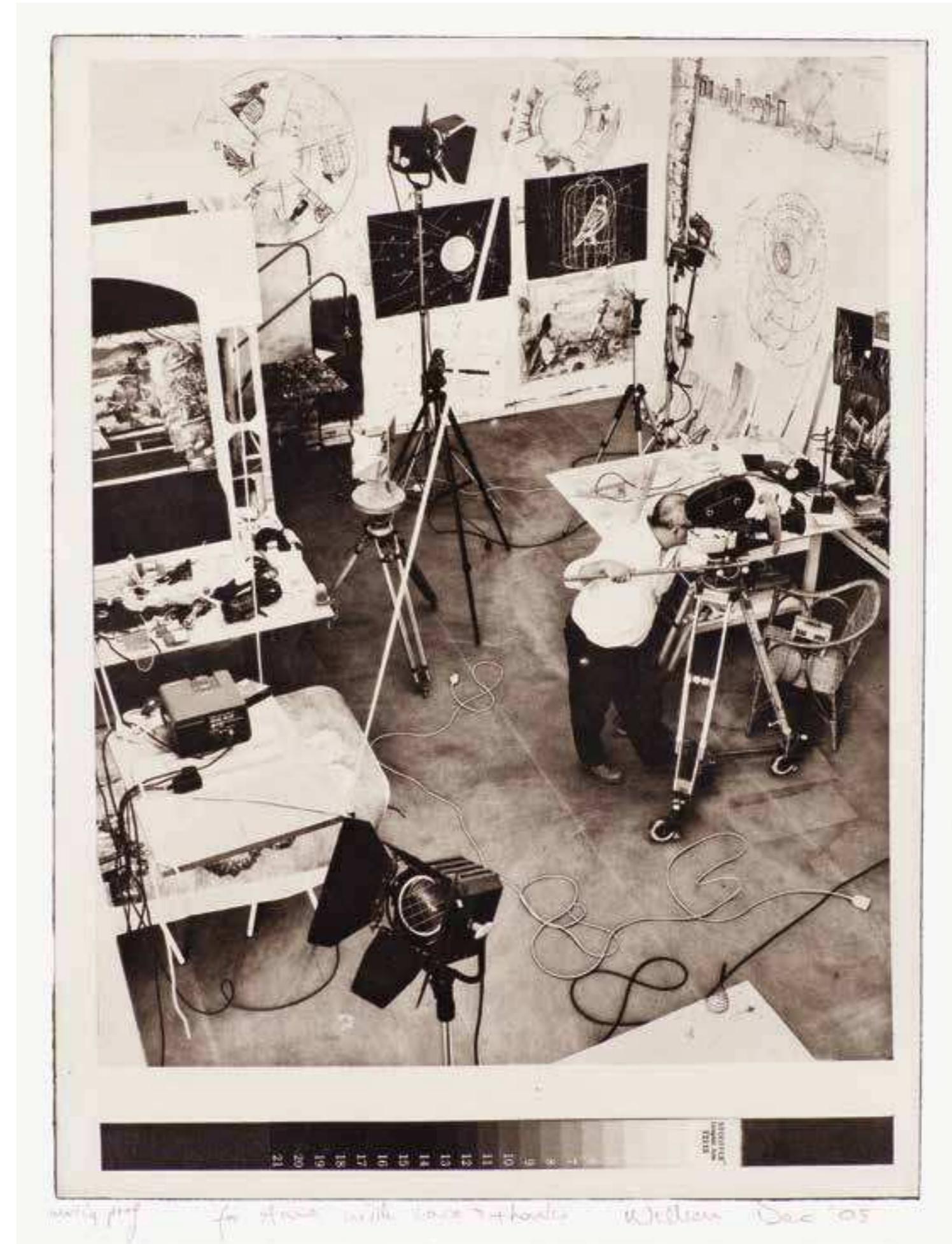
Cat. 33



Cat. 34



Cat. 35



Cat. 36



A SAFE SPACE
FOR
STUPIDITY

THE PLEASURES
OF
SELF DECEPTION

THE FULL STOP
SWALLOWS
THE SENTENCE

LOOKING
AT
THE SUN

PRACTICAL
EPISTEMOLOGY

LEAP
BEFORE
YOU LOOK

DOMESTICATING
THE BICYCLE

ANTI –
ENTROPY

VERTICAL
THINKING

TORSCHLUSS-
PANIK

THE INVENTION
OF
AFRICA

POEMS
I USED
TO KNOW

IM DENKRAUM DER BILDER

ANDREAS SCHALHORN / ELKE ANNA WERNER

Die Produktion von Bildern ist ortsgebunden, wobei die entsprechenden Orte ganz unterschiedlich sein können. Bilder entstehen im Atelier oder in der Werkstatt, im Labor oder im Büro, im Stadtraum oder in der Landschaft usw. Sie entstehen auf einem Bildträger, sei es eine Leinwand oder Holztafel, ein Blatt Papier oder eine Linoplatte, eine Gebäudewand, auf der Bühne oder auf einem irgendwie gearteten Datenträger. Sie entstehen als mentale Bilder, aber auch in der Imagination und damit im Kopf des Künstlers und in den Köpfen der Betrachter. Diesen Ortsbezug der Bildproduktion hat Aby Warburg um eine Kategorie erweitert, die das Bild selbst zu einem Ort macht, an dem Aushandlungsprozesse zwischen dem Gegenstand, dem Bildproduzenten und dem Betrachter stattfinden. Es handelt sich um die Metapher des *Denkraums*, die Warburg erstmals 1920 in der Abhandlung *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* verwendete.¹ Sie gehört zu den selbstgebildeten sprachlichen Komposita, die Warburg in seiner kulturwissenschaftlichen Methode als Werkzeuge nutzte, um die Rolle der Bilder im komplexen Beziehungsgeflecht von Kunst und Lebenswelt, von Traditionszusammenhängen und unmittelbarer Bild erfahrung, von Bildtheorie und Bildpraxis zu beschreiben.

In seinem Aufsatz über die Reformationszeit wendete Warburg die Metapher des Denkraums auch auf Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514, Cat. 34) an: Dem Künstler sei es in diesem Werk gelungen, gegen die astrologische Bildüberlieferung »den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen.«² In anderem Zusammenhang charakterisierte er den Denkraum als ein Potential der Bilder, das es dem Betrachter ermögliche, sich in bewusster Distanz zur Außenwelt zu setzen. Der Denkraum ist demnach als ein Ort zu verstehen, wo der *Seinhalt* des Bildes als ein durch das Bild vermitteltes *Seherlebnis* erfahrbar wird und wo diese paradoxe Erfahrung der vermittelten Unmittelbarkeit zum Auslöser und Gegenstand der Reflexion wird. »Der Erwerb des Distanzgefühls zwischen Subjekt und Objekt«, so Warburg, sei »die Aufgabe der sogenannten Bildung und das Kriterium des Fortschritts des Menschengeschlechts.«³ Warburgs Figur des Denkraums soll im Folgenden als Bezugsrahmen dienen, um Kentridges Reflexionen über seinen Schaffensprozess mit Dürers bildlichem Nachdenken über die Bedingungen und Grenzen des künstlerischen Schaffens zu verbinden. Darüber hinaus wäre die Bedeutung des Ausstellungsdiscusses für die Generierung von Denkräumen und Evidenz erfahrungen als ein Drittes in der Begegnung von Werk und Betrachter mit zu bedenken.⁴

The production of images is consistently tied to a location, whereby the corresponding locations can differ immensely. Pictures materialize in a studio or a workshop, in a laboratory or an office, in urban space or a landscape. They come about on a picture support, whether canvas or wood panel, a sheet of paper or a lino plate, a building's wall, on a stage, or on a data-storage device. They occur as mental pictures but also in the imagination and thus in the head of the artist and the heads of the viewers. Aby Warburg has extended this relation to a place for picture production by one further category, which makes the picture itself into a space where a negotiation process takes place between the object, the picture's producer and its viewer. It is the metaphor for *Denkraum* (room for thought or thought-space) that Warburg used for the first time in 1920, in his essay "Heathen-Ancient Prophecy in Words and Images in Luther's Day."¹ It is one of the self-fabricated composita that Warburg applied to his own method of cultural studies, namely as a tool to describe the role of images in the complex web of relationships between art and the real world, between traditional contexts and direct pictorial experience, between image theory and image praxis.

In his essay on the Age of Reformation, Warburg also used the metaphor of thought-space for Dürer's copperplate etching *Melencolia I* (1514, Cat. 34). The artist succeeded in this work of "securing a discreet thought-space between himself and the object," going beyond the conventional astrological image.² In another context, he characterized thought-space as an image's potential that enables viewers to set their own conscious distance to the outside world. Thought-space is, accordingly, meant as a place where the visual content of the image is the picture conveyed through the eyes' participation and where this paradoxical experience of the immediacy thus imparted becomes the trigger that generates an object of reflection. "The acquisition of this feeling of distance between subject and object," as Warburg writes, is "the mission of so-called education and a criterion of mankind's progress."³ In the following, Warburg's trope of thought-space will serve as a point of reference to link Kentridge's reflection on his creative process with Dürer's pictorial deliberation on the conditions and the limits of artistic production. And even further, the significance of exhibition displays for the generation of thought-spaces and the experience of such is a third partner in the encounter of the viewer with the work and must needs be included in any discussion.⁴

DER KÜNSTLER IM MODUS DER SELBSTREFLEXION

In seinem Text zu diesem mit *Parcours d'Atelier* betitelten Kapitel der *Fünf Themen*-Ausstellung schreibt Kentridge: »Many of the hours spent in the studio are hours of walking, pacing back and forth across the space gathering the energy, the clarity to make the first mark. It is not so much a period of planning as a time of allowing ideas surrounding the project to percolate. A space for many different possible trajectories of an image, where sequences can suggest themselves, to be tested as internal projections. This pacing is often in relation to the sheet of paper waiting on the wall. As if the physical presence of the paper is necessary for the internal projections to seem realizable.«⁵ Nur wenige Jahre zuvor hatte Kentridge eine kleine, bemerkenswerte Arbeit geschaffen, die gleichfalls den Titel *Parcours d'Atelier* (2007, Cat. 33) trägt. Mit rotem Buntstift wurden auf dem querformatig genutzten Blatt die Seiten eines Rechtecks angelegt, in das Kentridge anschließend mittels schwarzer Tusche und Feder zahlreiche, teils gestrichelte Linien setzte. Auch zwei rot umrissene, an Tische oder Sockel erinnernde Rechtecke finden sich hier, die in den Verlauf der Linien einbezogen sind. Die schwarzen Tuschelinien, teils kurvig und schleifenförmig geführt, verdichten und überlagern sich in der linken Hälfte. Hier rücken auch einige Linien eng an die rote Umfassungslinie heran, wie drei punktförmige Setzungen verdeutlichen. Einzelne Zahlen, mit der Feder geschrieben, begleiten die

teils kalligraphisch anmutenden Linieninformationen, sodass eine Art Bewegungsablauf suggeriert wird, auch wenn die Zahlenfolge äußerst lückenhaft und willkürlich anmutet.

Insgesamt gewinnt man den Eindruck, von oben auf einen geschlossenen Raum zu blicken und über die Linien die mal kreisend-tänzerischen, mal zögerlichen oder sprunghaften Bewegungen einer oder mehrerer Personen nachzuverfolgen. Die Zeichnung erfährt ihre semantisch entscheidende Ergänzung und Konkretisierung durch mehrere, mit einzelnen Wörtern in Großbuchstaben schwarz bedruckte Kartonstücke. Diese scheinen den letztendlich trotz aller ornamentalen Züge chaotischen Verlauf der Linien zu steuern und zu kommentieren.

Parcours d'Atelier, der Titel der Arbeit, ist oben links außerhalb der roten Umfassungslinien auf einem solchen Täfelchen angebracht. Er macht programmatisch deutlich, was der Betrachter im Zusammenspiel von Texten und Linien erlebt: einen vielfachen Gang des Künstlers durch sein Atelier. Der Bezug zu den oben zitierten Worten Kentridges ist offensichtlich. Zumal die in die Zeichnung eingefügten Begriffe den Reflexions- und Arbeitsprozess im Atelier keineswegs als eindeutig produktives, zielgerichtetes Geschehen kennzeichnen: *6 ½ MINUTES SLEEP* (auf zwei Kartonstücken) und *COLD WATER* verweisen auf Erholung und Erfrischung, also auf Auszeiten im Arbeitsprozess. *EMPTINESS* und zweimal *AN ECHO OF EMPTINESS* verdeutlichen, dass da erst einmal, wie Kentridge auch äußert, eine Leere sein kann, die im Laufe der Zeit gefüllt werden muss, *LASSITUDE* (Müdigkeit) und *INSUPPORTABLE WEIGHT OF EYELIDS*, dass es eben Momente gibt, die Pausen und Entspannung benötigen – gerade in Momenten einer flachen Atmung (*SHALLOW BREATHING*). Auf der anderen Seite steht im Zentrum als einzige – entsprechend dem Titel der Zeichnung – französische Formulierung *IMPRESSIONS LUMINEUSES SUR LA RÉTINE*, also die Lichteindrücke auf der Netzhaut. (Bemerkenswert ist der Sprachwechsel, der wie ein koketter Hinweis auf den Impressionismus, damit aber auch auf Paris und das Leben der Bohème anmutet.) Hier wird auf den Seh- und Wahrnehmungsprozess verwiesen – wie auch in der poetischen Wendung von *DISTANT VIEW OF A THOUGHT LEAVING*.

Der besondere mentale wie physische Zustand des Künstlers im Atelier, der sich in unzähligen Bewegungen im Raum artikuliert, kann in der Ausstellung vom Besucher beim Betreten einer auf dem Fußboden ausgelegten, vergrößerten Reproduktion der Zeichnung buchstäblich nachverfolgt werden. An anderer Stelle hat Kentridge diesen zwischen Spannung und Spannungslosig-

keit changierenden Zustand mit demjenigen des in seinem Käfig auf- und abgehenden Panthers in Rainer Maria Rilkes gleichnamigem Gedicht von 1902 verglichen. Es sei hier die zweite der insgesamt drei Strophen zitiert, die Kentridge besonders fasziniert:

»Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht.«⁹

Gerade im Hinblick auf *Parcours d'Atelier* ist der folgende Kommentar Kentridges zu Rilkes Zeilen bemerkenswert: »They correspond so closely to what it felt like to be in the studio. The urge to make something, a gathering of energy around ... Around what? The blank page, the empty paper. An energy gathered, but not knowing, what it should do. The impulse to make something, to draw or to paint something; but waiting for a clear instruction. What is to be done? What are the images to be made?«¹⁰

Die Arbeit im Studio veranschaulicht auf andere Weise eine der Heliogravüren aus dem Buch *Receiver* von 2005 (Cat. 37).¹¹ Schräg von oben blickt man ausschnitthaft in Kentridges Atelier in Johannesburg, das sich in einem separaten Bau neben seinem Wohnhaus befindet und sich über zwei Geschosse erstreckt.¹² Der Künstler steht hinter einer Kamera und filmt ein Objekt an der Wand, vermutlich eine Zeichnung. Der Raum ist gefüllt mit unterschiedlichen Geräten, die Wände teils mit großen Zeichnungen, die sich mit seiner Arbeit an der *Zauberflöte* (2005) in Verbindung bringen lassen. Links wird das noch unvollendete mechanische Theater für die Ausstellung *Black Box/Chambre Noire* (2005, Deutsche Guggenheim, Berlin) erkennbar.¹³ Den Raum füllen zudem einige Scheinwerfer, deren Stromkabel den Betonfußboden zieren. Ein einzelnes Kabel schlängelt sich durch den Raum und entwickelt eine lineare Eigendynamik. Auf zwei Sockeln sind ein rechtwinkliger Spiegel zur Erzeugung stereoskopischer Bilder und die Skulptur eines Vogels (zur *Zauberflöte*) angebracht. Anstelle der Wege durchs Atelier, wie sie in *Parcours d'Atelier* seismographisch festgehalten werden, sind es die vielen teils abgeschlossenen, teils noch unvollen deten oder erst begonnenen Projekte, die das besondere Raum-Zeit-Gefüge des Ateliers charakterisieren und Kentridge zu der Wendung vom Atelier als »Room of Excess« animierten.¹⁴

Kentridge wird im Modus der Selbstreflexion, wie die vorgestellten Werke und die Künstleräußerungen belegen, zu seinem eigenen Beobachter, der nicht nur sich und das Werden seiner Kunst beziehungsweise einzelner Kunstwerke in den Blick nimmt, sondern auch – frei nach Niklas Luhmann – sein eigenes Beobachten beobachtet

und in unterschiedlicher Form publik macht: So etwa in seinen *Six Drawing Lessons* (2014), einer Publikation der zwei Jahre zuvor in Harvard gehaltenen Lecture Performances gleichen Titels; dem Atelierthema ist die vierte *Drawing Lesson* gewidmet.¹⁵ Dabei geht es keineswegs nur um die grundlegende zeichnerische Arbeit im Atelier, sondern unter dem Motto *The Syllogism of Printing: The Etching Press* auch um produktionsspezifische Fragen der Druckgraphik.¹⁶ Auch wenn die meisten Drucke Kentridges je nach verwendeter Technik in Werkstätten in Südafrika oder den USA entstehen (vergleiche die entsprechenden Angaben im Katalogteil eines jeden Kapitels), befindet sich im Atelier weiterhin eine Radierpresse.

THE ARTIST IN SELF-REFLECTIVE MODE

Large parts of Kentridge's work was defined by his occupation with apartheid, the history of South Africa, and of his native city of Johannesburg up to the end of the 1990s. It continues to affect his work still today. However, over time, not only did he work on elaborate theater and opera productions in Europe and the U.S.,⁵ but he also added a new artistic focus. Thus to an increased extent, Kentridge now muses on his own activity as an artist, especially the diverse work in his studio, that is, the place where, simply stated, ideas take on form.⁶ Thus it is no wonder that the first chapter of the exhibition *William Kentridge—Five Themes*, which toured the world from 2009 to 2011, was devoted to that of his studio.⁷ The animated films *7 Fragments for Georges Meliès and Journey to the Moon* (both 2003), based for the most part on scenes the artist staged in his studio, can also be classified as invoking this theme, as well as the series *Pit* (Cat. 44), that stems from the 1979 monotype *Artist and Model*. In it the classic theme of the painter and his female model (here both naked) was quite humorous and grotesque and staged in a kind of black box that functioned as a peephole window for the public to view the stage.

In the chapter in the *Five Themes* exhibition he wrote on this and entitled *Parcours d'Atelier*, Kentridge stated: »Many of the hours spent in the studio are hours of walking, pacing back and forth across the space gathering the energy, the clarity to make the first mark. It is not so much a period of planning as a

time of allowing ideas surrounding the project to percolate. A space for many different possible trajectories of an image, where sequences can suggest themselves, to be tested as internal projections. This pacing is often in relation to the sheet of paper waiting on the wall. As if the physical presence of the paper is necessary for the internal projections to seem realizable.⁸

A few years before, Kentridge had finished a small and remarkable work that he likewise gave the title *Parcours d'Atelier* (2007, Cat. 33). In red-colored pencil Kentridge outlined a large rectangle on the horizontal sheet of paper, onto which he then, with pen and black ink, set down lines some of which were dotted. Also found here are two rectangles outlined in red that recall a table or plinth, which are incorporated within the course of the black lines. The black inked lines, partly curved and looped, are densely packed and overlap on the left side. Several lines also approach close to the red square outline, as three dotted placements make clear. Several inked-in numbers accompany the, in part, calligraphic-like formations so that a kind of movement is suggested, even if the numerical sequence seems very fragmentary and haphazard.

In general, we are given the impression of looking down onto a closed room across which one or more persons are followed by lines that at times circle and dance, at times move hesitantly or erratically. The drawing goes through a semantically crucial completion and concretization via several cardboard strips printed with individual words in black capital letters. Despite all the ornamental features, these seem to guide and comment on the chaotic course the lines take.

Parcours d'Atelier, the work's title, is attached on just such a strip and fixed in the upper left outside of the red outline. It is programmatically clear what the viewer perceives in this interplay of texts and lines: the artist's repeated pacing around his studio. The allusion to Kentridge's words quoted above is obvious. The more so since the phrases inserted in the drawing in no way characterize the reflective work process in the studio as a clearly productive and purposeful occurrence: *6 ½ MINUTES SLEEP* (on two cardboard pieces) and *COLD WATER* indicate respite and refreshment, that is, time off from the working process. *EMPTINESS* and twice *AN ECHO OF EMPTINESS* make clear that first, as Kentridge also says, there may come a void that must in time be filled; *LASSITUDE* and *INSUPPORT-*

ABLE WEIGHT OF EYELIDS indicate that there are moments that a break and relaxation are needed, particularly in moments of *SHALLOW BREATHING*. At the center of the other side stands the only French formulation—corresponding to the drawing's title—*IMPRESSIONS LUMINEUSES SUR LA RÉTINE*. (What is remarkable is the switch in language like a coquettish allusion to Impressionism and so invoking Paris and the life of the Bohème.) Here the visual and perceptual processes are also noted, as too in the poetic turn of phrase *DISTANT VIEW OF A THOUGHT LEAVING*. The artist's particular mental as well as physical state in his studio, which is articulated in the countless movements through the room that visitors to the exhibition can follow step by step when they enter and find an enlarged reproduction of this drawing on the floor. At another place Kentridge compares this state of shifting between anxiety and unwinding to the panther in Rainer Maria Rilke's poem from 1902 of the same name, who strides back and forth in his cage. Of the poem's three verses, I quote here the second one that especially fascinated Kentridge:

»Supple, strong, elastic in his pacing
And its circle much too narrow for a leap
Like a dance of strength around a center
Where a mighty will was put to sleep.«⁹

In special respect to *Parcours d'Atelier*, Kentridge's following commentary on Rilke's line are remarkable: »They correspond so closely to what it felt like to be in the studio. The urge to make something, a gathering of energy around ... Around what? The blank page, the empty paper. An energy gathered, but not knowing what it should do. The impulse to make something, to draw or to paint something; but waiting for a clear instruction. What is to be done? What are the images to be made?«¹⁰

Work in his studio is exemplified in another way by one of the heliogravures from the book *Receiver*, 2006 (Cat. 37).¹¹ Diagonally from above, we see sections of Kentridge's studio in Johannesburg. In a separate building next to his house, it extends over two stories.¹² The artist is standing behind a camera and filming an object on the wall, presumably a drawing. The room is filled with various apparatuses, the wall partly with large drawings that can be attributed to his work on the *Magic Flute* (2005). On the left the still incomplete mechanical theater for the *Black Box/Chambre Noire* (2005, Deutsche Guggenheim, Berlin) is partly visible.¹³ Several spotlights occupy

the room, their electric cables adorn the concrete floor. A single cable snakes along the floor and develops its own linear dynamic. On two pedestals a rectangular mirror stands that generates stereoscopic images and a sculpture of a bird (*Magic Flute*). Instead of registering the paths crossing the studio seismographically as in the *Parcours d'Atelier*, it is the many projects, some concluded, some incomplete or just begun, that characterize the studio's special space-time framework and inspired Kentridge to describe his studio as a »room of excess.«¹⁴ In a self-reflective mode and as shown in the presented works and the artist's statements, Kentridge has turned to observing himself, who not only watches the way his art emerges or single works, but also—based loosely on Niklas Luhmann—observes himself observing and makes this public in various forms. Thus, for instance, in his *Six Drawing Lessons* (2014), a publication of the Harvard lecture performances of the same title that were held two years before, the fourth *Drawing Lesson* is devoted to the studio theme.¹⁵ Whereby it is not at all only about the basic drawing done in the studio, but, under the motto of *The Syllogism of Printing: The Etching Press* also about specific production problems of graphic printing.¹⁶ Even if most of Kentridge's prints, according to the technique deployed, are produced in South Africa or the U.S. (compare the details listed in each chapter of the catalogue), an etching press can still be found in his studio.

In den *Six Drawing Lessons* finden sich auch Abbildungen seiner vierzehn *Rubrics* (Cat. 38). Bei diesen handelt es sich um Begriffe und kurze Wendungen, die Kentridges eigener Mindmap entstammen und das Ergebnis eines Brain-storming darstellen, das er zur Vorbereitung und Strukturierung der *Six Drawing Lessons* durchführte. Mit der Erzählung von der Entstehung der *Rubrics* beginnt Kentridge auch das erste Kapitel dieses Buches, in dem sie als Kapitel- (*Vertical Thinking, Practical Epistemology, Anti-Entropy*) und vor allem Zwischenüberschriften in den einzelnen Lectures eingesetzt werden. Während Kentridge in der ursprünglichen zeichnerischen Fassung die einzelnen Buchstaben mit roter Wasserfarbe auf die Seiten eines liturgischen, in Rom erstandenen Traktates aus dem Jahr 1735 setzte,¹⁷ wobei insgesamt 24 Zeichnungen entstanden,¹⁸ verwendete er für die

14-teilige druckgraphische Edition Originalseiten der 1746 erschienene Ausgabe des Septem Linguarum Calepinus Hoc Est Lexicon Latinum Variarum Linguarum Interpretatione Adjecta, eines Lateinwörterbuchs, das der italienische Augustinermönch Ambrogio Calepino in erster Fassung 1502 veröffentlicht hatte.¹⁹ Die rote Schrift erzeugte Kentridge nun mittels Siebdruck, wobei die einzelnen Buchstaben nicht per Schablone erstellt, sondern vom Künstler selber entwickelt wurden – was ihnen trotz aller Bemühung um Einheitlichkeit einen handschriftlichen Charme verleiht, der deutlich mit der streng und regelmäßig gesetzten Druckschrift des Lateinwörterbuchs kontrastiert. Der rationalen Ordnung des antiquarischen Lexikons antwortet der subjektive Zugriff des Künstlers auf Sprache und Begriffe.

Die *Rubrics* (Rubriken) sind dabei, wie es ihrer Tradition und ihrem Namen entspricht, rot (lat. *rubrum*) gedruckt. Das auch im Zeitungswesen gebräuchliche Wort Rubrik entstammt ursprünglich einem kirchlichen Kontext, in dem es die in Rot geschriebenen, meist als Überschriften eingesetzten liturgischen Anweisungen bezeichnete, die sich so deutlich vom übrigen, in Schwarz geschriebenen beziehungsweise später dann gedruckten Text abhoben.²⁰

Im *Denkraum* der Ausstellung *Double Vision* begegnen die *Rubrics* dem Betrachter als wandfüllende Einheit. Sie radikalisierten die Integration von Text-Elementen, die sich etwa auch im *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3), *Remembering the Treason Trial* (Cat. 40) und dem eben beschriebenen *Parcours d'Atelier* finden, indem sie nur als Schriftbild – ohne bildliche Ergänzung – in Erscheinung treten.

Es wäre ein müßiges, aussichtsloses Unterfangen, die einzelnen *Rubrics* erklären zu wollen. Dies würde auch ignorieren, dass es Kentridge mit dieser aus dem Zusammenhang seines Buches losgelösten, eigenständigen Arbeit um etwas anderes geht als im Kontext des Buches. Sie zeigen in einem »Thinking Aloud«²¹ (William Kentridge) die Koordinaten auf, die Spielräume für sein Nachdenken über sich als Künstler (im Atelier) und über die Entstehung und Bedeutung seiner Werke eröffnen – Spiel- und Denkräume, die der Leser-Betrachter für sich jeweils neu aktualisieren kann; eigene Erfahrungen mit eingeschlossen. Der appellative Charakter der Wörter und ihrer Farbe ist dabei nicht zu vergessen. Das Ateliertema bildet für mehrere der *Rubrics* den Hintergrund; nicht nur A SAFE PLACE FOR STUPIDITY ist hier exemplarisch zu nennen,²² sondern auch das in seiner sprachlichen und typographischen Kraft an Textarbeiten eines Bruce Nauman gemahnende THICK TIME.²³ Die verdichtete

Aktions- und Reflexionszeit im Atelier, die die *Rubrics* auf ihre Weise spiegeln, scheint dabei nicht so weit entfernt von den Verdichtungsprozessen, die Albrecht Dürers Melancholie-Kupferstich bestimmen.

In the *Six Drawing Lessons*, pictures of his fourteen *Rubrics* can also be found (Cat. 38). These deal with terms and short expressions that stem from Kentridge's own mind map and represent the results of brainstorming which he carried out in preparing for and structuring the *Six Drawing Lessons*. With the story of how *Rubrics* came about, Kentridge begins the first chapter of the book in which they are used as chapter titles but also as sub-headings (*Vertical Thinking, Practical Epistemology, Anti-Entropy*) in the individual lectures.

While in the original version of the drawing, Kentridge set the single letters in red watercolor onto the pages of the tract published in the year 1735 in Rome,¹⁷ for a total of 24 drawings,¹⁸ for the fourteen-part print edition he used the original pages of the 1746 edition of the *Septem Linguarum Calepinus Hoc Est Lexicon Latinum Variarum Linguarum Interpretatione Adjecta*, a Latin dictionary published by the Italian Augustinian monk, Ambrogio Calepino, in a 1502 first edition.¹⁹

Kentridge here produced the red script via a silkscreen print, whereby the single letters were not done with a stencil but by the artist's own hand. Despite all his attempts at uniformity, this lends it a handwritten charm, which is a clear contrast to the strictly regulated print of the Latin dictionary. To the rational order of the antiquarian lexicon the artist answers with his subjective access to language and vocabulary.

The *Rubrics*, corresponding to their tradition and their name, are printed in red (*rubrum* in Latin). The word "rubric," also current in its use by the press, originally stems from a churchly context in which liturgical instructions were marked in red, mostly as headings, so that they stood out from those written, or later printed, in black.²⁰

In the *Denkraum* of the exhibition *Double Vision*, the *Rubrics* face the viewer as a wall-filling entity. They radicalize the integration of textual elements, as found in the *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3), *Remembering the Treason Trial* (Cat. 40), and the above-mentioned *Parcours d'Atelier*, by the fact that they appear

only as an inscription without any supplementary image. It would be a futile and pointless undertaking to want to explain the single *rubrics*. This would ignore the fact that, with this autonomous work detached from the book's domain, the issue for Kentridge was somewhat different from that of the book's context. In William Kentridge's book *Thinking Aloud*,²¹ the *rubrics* manifest the coordinates that open up the play spaces for his musings on himself as an artist (in the studio) and on the inception and significance of his works. Play- and thought-spaces that the reader-viewer can re-actualize for himself, including his own experiences. The appellative character of the words and their color should not be overlooked. The studio is the background theme for several of the *Rubrics*. It is not only A SAFE PLACE FOR STUPIDITY that needs exemplary mentioning,²² but also includes THICK TIME that in its verbal and typographic power recalls the textual works of a Bruce Nauman.²³ The time compacted in the studio for acting and reflecting, which mirrors the *Rubrics* in their own way, seems not so far from the compacting processes that make up Albrecht Dürer's *Melencolia I*.

EIN BILD ALS DENKRAUM

Die zentrale Gestalt in Dürers Kupferstich *Melencolia I* (Cat. 34) ist ein weibliches Wesen mit Flügeln, das auf einer Steinbank sitzt und den Kopf auf die linke Hand gestützt hat, während die rechte auf einem geschlossenen Buch liegt und einen Zirkel hält. Die Figur trägt das Gewand einer Nürnberger Hausfrau mit Schlüsselbund und Geldbeutel als Zeichen ihres Status. Ihren schwermütigen Zustand, der durch einen düsteren, leicht nach oben gerichteten Blick unterstrichen wird, spiegeln auch die Gerätschaften wider, die verstreut um sie herumliegen: verbogene Nägel, ein Hobel, eine Säge, ein Richtscheit, ein Streichmaß, ein Hammer, eine Zange, ein Schmelziegel, ein Tintenfass mit Federkasten und ganz rechts unter ihrem Rock das Mundstück eines Blasebalgs. Zu diesen Werkzeugen der Baukunst und des Zimmermannshandwerks fügen sich Gegenstände, die als Symbole für diese beiden Gewerke stehen: eine gedrechselte Holzkugel und ein Steinrhomboeder. Sie werden ergänzt durch weitere Objekte, die sich an dem turmartigen Gebäude hinter der weiblichen Figur befinden: eine Waage, ein Stundenglas und ein



Fig. 9 Albrecht Dürer, *Hieronymus im Gehäuse / Saint Jerome in His Study*, 1514, Kupferstich / etching, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Fig. 10 Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel / Knight, Death and Devil*, 1513, Kupferstich / etching, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

magisches Quadrat. Ein großer Jagdhund liegt schlafend zu ihren Füßen. Hinter dieser Szenerie im Vorder- und Mittelgrund öffnet sich der Blick auf eine See- oder Meereslandschaft, an deren rechtem Ufer die Gebäude einer Stadt und Hügel zu erkennen sind. Ein Komet und ein Mondregenbogen erhellen grell den Nachthimmel, vor dem ein fledermausähnliches, schreiendes Tier die Inschrift »Melencolia I« als Titel des Bildes auf seinen Flügelinnenseiten zeigt. Außerdem zeichnet sich nur ein Putto, der auf einem Mühlstein sitzt und fleißig auf eine Schieferplatte kritzelt, durch Bewegung und Lebendigkeit aus.

So eindeutig das Thema des Bildes durch die Inschrift »Melencolia I« auch sein mag, so rätselhaft ist die komplexe symbolhaltige Darstellung bis heute geblieben, sie scheint sich letztlich einer vollständigen Deutung zu entziehen. Hierin mag der Grund dafür liegen, dass dieser mit 23,7 x 18,7 cm eher kleinformatige Kupferstich als das am meisten besprochene und kommentierte Werk der Kunstgeschichte gilt und auch als »Bild der Bilder« (Schuster) bezeichnet wurde.²⁴

Eine besondere Affinität entwickelte das 20. Jahr-

hundert für Dürers Stich, nicht nur in der Forschung, sondern auch in der bildenden Kunst und Literatur.²⁵ Im Gegensatz dazu scheint das Blatt bei Dürer selbst und seinen Zeitgenossen keineswegs eine Sonderstellung eingenommen zu haben. Dürer erwähnt den Stich 1520/21 in seinem Tagebuch der niederländischen Reise, allerdings nur in Verbindung mit einem zweiten, dem ebenfalls 1514 entstandenen Kupferstich *Hieronymus im Gehäuse* (Fig. 9), die er gemeinsam verschenkte oder verkaufte.²⁶ Auch Anton Tucher, der Nürnberger Kaufmann und Bürgermeister, erwarb 1515 mehrere Exemplare von beiden Stichen zum Verschenken.

Diese Belege deuten darauf hin, dass beide Werke als Gegenstücke betrachtet wurden: der heilige Hieronymus als Ideal der *vita contemplativa* in friedlichem »Glück der Gottesgelehrsamkeit«, die Melancholie hingegen als negative Form des Untätigseins und in einem Spannungsverhältnis zu produktiver Tätigkeit, als »tragische Unruhe« des menschlichen Schaffens, wie Erwin Panofsky es formulierte.²⁷ Er war es auch, der gemeinsam mit Fritz Saxl, dem Leiter der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1923 eine erste umfassende Studie zu Dürers *Melencolia I* vorlegte, in der sie die Ikonographie des Blattes als eine Synthese des mittelalterlich-christlichen Topos der Faulheit (der *Todsünde acedia*) mit der wissenschaftlich-humanistischen Figur der Geometria aus dem Zyklus der sieben freien Künste

bestimmten.²⁸ Durch diese Verbindung sei eine hybride Figur entstanden, im Bild verkörpert durch das weibliche Wesen, in der sich Elemente einer vergeistigten Melancholie mit einer vermenschlichten Geometrie vereinigten. »He depicted a Geometry gone melancholy or, to put it the other way, a Melancholy gifted with all that is implied in the word geometry – in short, a "Melancholia artificialis" or Artist's Melancholy«²⁹ Die von Panofsky und Saxl für Dürers Kupferstich herausgearbeitete Melancholie-Auffassung bezieht sich auf die Neukonzeptualisierung der Melancholie durch Marsilio Ficino (1433–1499), der im Rückgriff auf den aristotelischen Diskurs (*Problemata XXX, 1*) eine Nobilitierung des melancholischen Temperaments vorgenommen hatte, wonach die Melancholie eine Voraussetzung für große geistige Begabungen sei. Weiterhin relevant für Dürers *Melencolia I* ist wohl auch Agrippa von Nettesheim (1486–1535), der um 1510 ein dreiteiliges System saturnisch inspirierter Melancholie entwickelt hatte, in dem er Handwerker, Maler und Architekten der untersten Stufe zuordnete, die zu außergewöhnlichen Leistungen zwar fähig seien, aber nicht zu jenen Wissensbeständen und göttlichen Geheimnissen vordringen könnten, wie Dichter, Philosophen oder Propheten. (Diesem System entsprechend wäre der Bild-

titel *Melencolia I* als Zuordnung zur untersten Stufe zu verstehen.) Wenn Panofsky und Saxl abschließend zu dem Ergebnis kommen, Dürers *Melencolia I* sei das »geistige Selbstbild« des Künstlers, so ist dieses in ihrer Lesart negativ konnotiert, da das untätig-grübende Wesen die Erkenntnis des Künstlers zum Ausdruck bringe, der eigenen geistigen Beschränktheit, der er durch seine Tätigkeit verhaftet ist, nicht entkommen zu können.³⁰

In der Tradition der Temperamentenlehre zählt eine dunkle Gesichtsfarbe zu den besonderen Kennzeichen des Melancholikers, dessen Name sich aus dem griechischen Begriff für schwarze Galle ableitet. Um seiner Personifikation der Melancholie eine dunkle Hautfarbe zu verleihen, nutzte Dürer sowohl einen Beleuchtungseffekt als auch die spezifischen Ausdruckswerte der schwarzen Linien des Kupferstichs: Er verschatete das Gesicht, formal motiviert durch den aufgestützten Arm, und indem er diesen Schatten durch feinste schwarze Linien in Parallel- und Kreuzschraffur erzeugte, wurde ihr Gesicht auch buchstäblich schwarz. Dieses Gestaltungsprinzip lässt sich auch in anderen Bereichen der Komposition beobachten: Neben besonders hellen, vom Mond und dem Kometen beleuchteten Partien wirken dichte Liniengefüge nicht nur dunkel, sondern repräsentieren mit ihrer Materialität als schwarze Linien auch die Farbe Schwarz. Die Farbe der Melancholie prägt also durch ihre materiale Präsenz dieses Bild.

Indem Dürer mit seinem Grabstichel nahezu die gesamte Kupferplatte bearbeitete und unzählige Linien und Punkte aushob, die im Druck Schwarz erscheinen, hob er das Gemachtsein des Bildes, die Faktur des Stiches in das Bewusstsein. Zur Referenzialität der Darstellung, die auf die Wiedergabe bestimmter Gegenstände zielt, tritt der Eigenwert der Linien und der Farbe – das Bild wird in diesem Sinne opak.

Der Vergleich mit den beiden anderen Kupferstichen Dürers, die seit dem 19. Jahrhundert mit der *Melencolia I* zur Trias der sogenannten Meisterstiche zusammengefasst werden, dem bereits erwähnten *Hieronymus im Gehäuse* (1514, Fig. 9) und dem ein Jahr zuvor fertiggestellten *Ritter, Tod und Teufel* (1513, Fig. 10), zeigt, dass Dürer die besonders intensive Bearbeitung der Druckplatte auch bei diesen beiden Kupferstichen

anwendete.³¹ Mit der gleichen Technik erzeugte er bei diesen Werken allerdings andere Tonwerte und Bildwirkungen. So scheint die Studierstube des Hieronymus von einem warmen, sanften Sonnenlicht erfüllt, das durch die Butzenscheiben in den Raum fällt. Der gerüstete Ritter auf seinem kraftvoll schreitenden Pferd wirkt hingegen durch die spezifische Linienführung metallisch hart, wodurch seine Bereitschaft zum Kampf anschaulich wird. Offensichtlich gelang es Dürer in der Zusitzung seiner Kupferstichtechnik, indem er die Arbeit mit dem Grabstichel nicht nur auf nahezu die gesamte Kupferplatte erweiterte, sondern auch je nach Gegenstand und angestrebten Tonwerten subtil differenzierte, die jeweils spezifischen Eigenschaften der Protagonisten mit den genuinen Mitteln der Kupferstichtechnik anschaulich zu machen. Die Faktur korrespondiert nicht nur mit den visuellen Eigenschaften der Gegenstände, sondern auch kunstvoll mit der Semantik des gesamten Bildes.³²

Mag das weibliche Wesen auf Dürers Melancholie-Stich auch untätig grübeln und angesichts des eigenen Unvermögens resignieren, so zeigt sich hier allenfalls *eine*, vielleicht die mentale Seite von Dürers Selbstbild als Künstler. Die *andere* Seite, die handwerklich-technische, tritt in äußerster Vervollkommenung des Kupferstichs hervor. Er demonstriert in diesem Stich, der die Tatenlosigkeit zum Thema hat, wie er im handwerklichen Vollzug seiner Kunst mit äußerster Stringenz und systematischem Fleiß, die untätig-grübende Lähmung virtuos überwindet. In diesem Sinne ist Warburg zuzustimmen, wenn er feststellt, dass es Dürer in diesem Werk gelingt, den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen. Im subtilen Wechselspiel zwischen der Transparenz und Opazität des Bildes, zwischen der Repräsentation von Figuren, Gegenständen und Räumen einerseits und der Präsenz von Linien und Farbe andererseits schafft er eine die Reflexion ermögliche Distanz, einen Raum für das Denken mit dem und über das Bild. Dieses Distanzverhältnis lotet Kentridge in seinem Studio, in seinen spezifischen Arbeitstechniken und metaphorischen Formulierungen aus. Und dieses Distanzverhältnis möchte die Ausstellung auch im *Denkraum* zum Thema machen.

AN IMAGE AS A THOUGHT-SPACE

The central figure in Dürer's copperplate print *Melencolia I* (Cat. 34) is a female being with wings seated on a stone bench, her head propped on her left hand while the right lies on a closed book and holds a pair of compasses. The figure wears the dress of a Nuremberg housewife with a ring of keys and a purse as a sign of her status. Her mournful state, underscored by her bleak upward look, is also mirrored in the instruments that lie scattered around her: bent nails, a plane, a saw, a straightedge, a marking gauge, a hammer, pincers, melting pot, an inkwell with pencil case and, on the far right under her skirt, the mouthpiece of a bellows. Added to these tools for the art of construction and carpentry are articles that are the symbols for both these trades: a turned wooden sphere and a stone rhombohedron. There are further objects found on the tower-like edifice behind the female figure: scales, an hourglass and a magic square. A large hound lies sleeping at her feet.

Behind this scene in the fore- and middle ground a view opens up onto a seascape, on whose right shore a city can be seen. A comet and a lunar rainbow light up the night sky harshly, against which a shrill, bat-like creature holds with the inside of its outspread wings the inscription "Melencolia I" as the title of the picture. Besides this animal, there is only a putto seated on a millstone and busily scribbling on a slate able to characterize movement and liveliness.

As unambiguous as the theme of the engraving seems with its "Melencolia I" inscription, so has the complex symbolic portrayal remained just as enigmatic still today; it appears to shun any conclusive and complete interpretation. The reason for this may lie in the fact that this small engraving, measuring 23.7 by 18.7 centimeters, is considered the most reviewed and discussed work of art history, and has even been labeled the "Bild der Bilder" (Schuster), which could be translated as "the mother of all pictures."²⁴ The twentieth century developed a special affinity to Dürer's print, not only in academic scholarship, but

also in the visual arts and literature.²⁵ In contrast, neither Dürer himself nor his contemporaries considered the work to have any special status. Dürer mentions the print in 1520/21 in the diary he kept on his Netherlands trip, but only in connection with a second copperplate print, likewise from 1514, *Saint Jerome in His Study* (Fig. 9), which he presented together as gifts or sold in tandem.²⁶ Anton Tucher, the Nuremberg merchant and mayor, also bought several of both prints as gifts.

These sources indicate that the two works were considered counterparts: Saint Jerome as the ideal of the *vita contemplativa* in the peaceful "contentment of divine learning," whereas the *Melancholie* is the negative form of inactivity in a strained relationship with productive activity, or as Panofsky formulated it, "tragic unrest."²⁷ He it also was who, together with Fritz Saxl, head of the Warburg Institute library, submitted the first comprehensive study on Dürer's *Melencolia I* in 1923, in which they determined the print's iconography to be a synthesis of the medieval Christian topos of sloth (the mortal sin *acedia*) with the scientific-humanist figure of *Geometria* from the cycle of the seven liberal arts.²⁸ From this connection, a hybrid figure emerged, embodied by the female being in which elements of a cerebral melancholy are joined to a humanized geometry. "He depicted a Geometry gone melancholy or, to put it the other way, a Melancholy gifted with all that is implied in the word geometry—in short, a 'Melancholia artificialis' or Artist's Melancholy"²⁹

*

The Melancholy version that Panofsky and Saxl had worked out refers back to the new conceptualization of Melancholy by Marsilio Ficino (1433–1499), who, by recourse to the Aristotelian discourse (*Problemata XXX*, 1), undertook to ennoble the melancholic temperament, whereby melancholy was viewed as a prerequisite for great intellectual faculties.³⁰ Further relevant for Dürer's *Melencolia I* is probably also Agricola von Nettesheim (1486–1535), who around 1510 had developed a three-part system of saturnine-inspired melancholy in which he categorized artisans,

painters, and architects as being at the lowest level, who were capable of extraordinary accomplishments but could not advance to the body of knowledge and of divine mysteries like poets, philosophers or prophets.³¹ According to this system, the picture's title is to be understood as a classification to the lowest level.) When Panofsky and Saxl arrive at their final result, namely that Dürer's *Melencolia I* is the "cerebral self-portrait" of the artist, their interpretation is negatively connotated since the inactive-brooding individual is the artist's expression of his own intellectual limitation that confines him so that he cannot escape.³² In the tradition of the four temperaments, a dark facial coloring is a specific feature of the melancholic person, whose name is derived from the Greek word for black bile. In order to lend his personification of Melancholy a dark skin, Dürer used both lighting effects as well as the specific expressive values of the copperplate's black lines. He shaded the face, formally motivated by the supporting arm and, by generating the shadow with the finest black lines in parallel and in crossed hatching, he made her face literally black. This design principle can be seen in other areas of the composition. Along with especially bright parts lit by the moon and the comet, the densely packed strokes not only have a darkening effect but, in their ink materiality, represent the color black. Thus by her material presence, Melancholy's coloring infuses the print. Dürer, by working on the entire copperplate with his etching needle and gouging out countless lines and dots that appear as black on the print, raised the making of the picture, the facture of the etching, into viewers' consciousness. The referentiality of the portrayal, which represents a certain object, the intrinsic value of the lines, and the color and print, in this sense is made opaque. A comparison of Dürer's other two etchings—which since the nineteenth century are considered, together with the *Melencolia*, as a trio of so-called master prints, the above-noted *Saint Jerome in His Study* (1514, Fig. 9) and his *Knight, Death, and the Devil* that he finished the year before (1513, Fig. 10)—shows that Dürer also devoted the same intense work

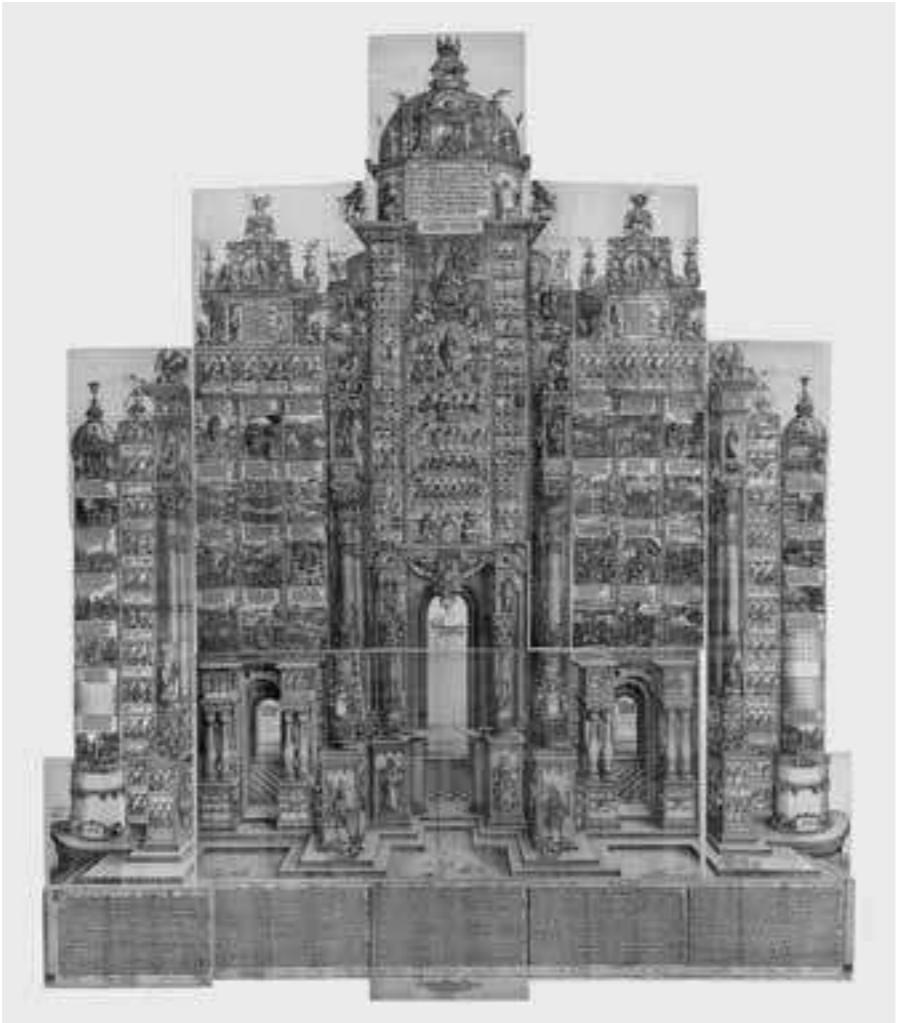
- 1 Warburg 2010b, S. 425–486; vgl. Treml/Falch/Schneider 2014.
- 2 Warburg 2010b, S. 476.
- 3 Warburg 2000, S. 3; vgl. Zumbusch 2004.
- 4 Tyradellis 2014, Kap. IX.
- 5 Vgl. *Lulu* von Alban Berg (Regie und Bühnenbild William Kentridge) als Co-Produktion der Dutch National Opera, Amsterdam, der Metropolitan Opera, New York, und der English National Opera, London, 2015/16.
- 6 Vgl. auch unabhängig von Kentridge Ausst.-Kat. Stuttgart 2012; O'Doherty 2012 (englische Originalausgabe: O'Doherty 1973).
- 7 William Kentridge, »Parcours d'Atelier. Der Künstler im Atelier«, in: Ausst.-Kat. Wien 2010, S. 12–35.
- 8 Ausst.-Kat. San Francisco 2009, S. 13.
- 9 Vgl. Kentridge 2014, S. 150f. (Zitate) und 155. Eine Photokopie des Gedichts ist seit 1984 in seinem Atelier angebracht (ebd., S. 152).
- 10 Ebd., S. 154.
- 11 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2010, S. 63. Autorin der Gedichte in *Receiver* ist die polnische Lyrikerin Wisława Szymborska (1923–2012), die 1996 den Nobelpreis für Literatur erhielt.
- 12 Ein zweites, hallenartiges Atelier, das für Filmaufnahmen mit Schauspielern oder die Erstellung großformatiger Arbeiten genutzt wird, befindet sich in Downtown Johannesburg.
- 13 Ausst.-Kat. Berlin 2005.
- 14 Tone 2013, S. 24f. Auch in dieser Ausstellungspublikation steht das Atelierthema am Anfang.
- 15 Kentridge 2014, S. 101–128 (*Practical Epistemology: Life in the Studio*).
- 16 Ebd., S. 118–120.
- 17 Kentridge 2014, S. 4. Der Rotton ist laut Angaben des Künstlers Alizarin-Krapplock.
- 18 Vgl. Tone 2013, Abb. S. 44f. Es entstanden zudem ein Titelblatt und sechs Blätter, die nur die Kapitelnummern 1–6 zeigen.
- 19 Vgl. ebd., S. 46f.

- 20 Siehe dazu: Rubrik (Pressewesen) in: Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Rubrik_%28Pressewesen%29 [Stand: 14.10.2015].
- 21 Vgl. Kentridge/Breidbach 2006.
- 22 Vgl. Kentridge 2014, S. 124–128.
- 23 Vgl. ebd., S. 90f.
- 24 SMS 71 (Matthias Mende) mit Überblick über die Forschungsliteratur; danach u.a. Schuster 2005, S. 90–103; Büchsel 2010; vgl. auch Böhme 1989.
- 25 Böhme 1988, S. 0–123.
- 26 SMS 71, S. 182.
- 27 Panofsky 1977, S. 208.
- 28 Panofsky/Saxl 1923.
- 29 Panofsky 1948, Bd. 1, S. 162.
- 30 Panofsky/Saxl 1923.
- 31 Vgl. SMS 69, 70; S. 166–168.
- 32 Vgl. Parshall 2013, S. 393–410.
- 10 Ibid., p. 154.
- 11 Cf. Hecker 2006, p. 63. The author of the poem in *Receiver* is the Polish lyricist Wisława Szymborska (1923–2012), who in 1996 received the Nobel Prize for Literature.
- 12 There is a second, corridor-like studio for film work with actors or for making large-scale works in downtown Johannesburg.
- 13 Exh. cat. Berlin 2005.
- 14 Tone 2013, pp. 24f. In this exhibition publication the studio theme also stands at the beginning.
- 15 Kentridge 2014, pp. 101–128 (*Practical Epistemology: Life in the Studio*).
- 16 Ibid., pp. 118–120.
- 17 Kentridge 2014, p. 4. According to the artist's details, the red tone is alizarin madder lake.
- 18 Tone 2013, fig. pp. 44f. There was also a title cover and six sheets that only show chapter numbers 1–6.
- 19 Cf. Ibid., pp. 46f.
- 20 See also Rubrik (Pressewesen) in Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Rubrik_%28Pressewesen%29 (accessed October 14, 2015).
- 21 Cf. Kentridge/Breidbach 2006.
- 22 Cf. Kentridge 2014, pp. 124–128.
- 23 Cf. ibid., pp. 90f.
- 24 See SMS 71 (Matthias Mende) for a survey of research literature; then among others, Schuster 2005, pp. 90–103; Büchsel 2010; cf. also Böhme 1989.
- 25 Böhme 1988, pp. 0–123.
- 26 SMS 71, p. 182.
- 27 Panofsky 1977, p. 208.
- 28 Panofsky/Saxl 1923.
- 29 Panofsky 1948, vol. 1, p. 162.
- 30 Panofsky/Saxl 1923.
- 31 Cf. SMS 69, 70; pp. 166–168.
- 32 Cf. Parshall 2013, pp. 393–410.

ERINNERUNG ORDNEN UND VERORTEN

//

MAPPING AND SYSTEMIZING MEMORY



CAT. 39 (S. / PP. 117–119)

ALBRECHT DÜRER

DIE EHRENPFORTE KAIser MAXIMILIANS I.

TRIUMPHAL ARCH OF EMPEROR MAXIMILIAN I, 1515

Holzschnitt, Typendruck, 195 Druckstöcke auf 36 Großfoliobögen /
woodcut, letterpress, 195 woodblocks on 36 large folio sheets,
ca. 357 x 309 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 60-1971, SMS 238, Meder 251



CAT. 40 (S. / PP. 120–123)

WILLIAM KENTRIDGE

REMEMBERING THE TREASON TRIAL
IN ERINNERUNG AN DEN LANDESVERRATSPROZESS,
2013

Lithographie, dreifarbig, Chine Collé auf Baumwolle, faltbar /
lithograph, three-colored, Chine-collé on cotton, foldable,
196 x 180 cm, Auflage / edition: 25, Drucker / printer: Mark
Attwood (The Artists' Press, Mpumalanga, South Africa)

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 42 (S. / P. 125)

WILLIAM KENTRIDGE

LEKKERBREEK, 2013

Linolschnitt, gedruckt auf 30 Seiten des *Britannica World Language Dictionary*,
Chine Collé auf Vélin d'Arches-Papier / linocut, printed on 30 pages from *Britannica*
World Language Dictionary, Chine-collé on Vélin d'Arches paper, 170 x 108 cm,
Auflage / edition: 24, Drucker / printer: Jillian Ross (David Krut Workshop, Johannesburg)

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 41 (S. / P. 124)

WILLIAM KENTRIDGE

SECOND-HAND READING / GEBRAUCHTES LESEN, 2013

Video, ca. 7 Min.

Besitz des Künstlers / collection of the artist

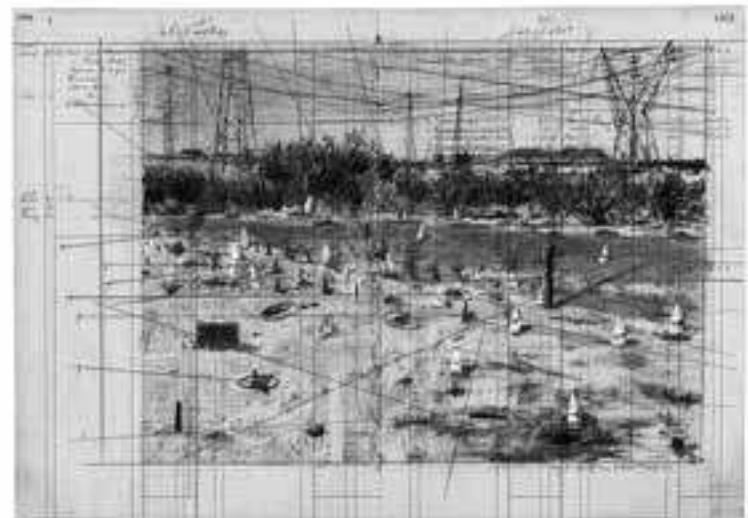
CAT. 43 (S. / PP. 126–127)

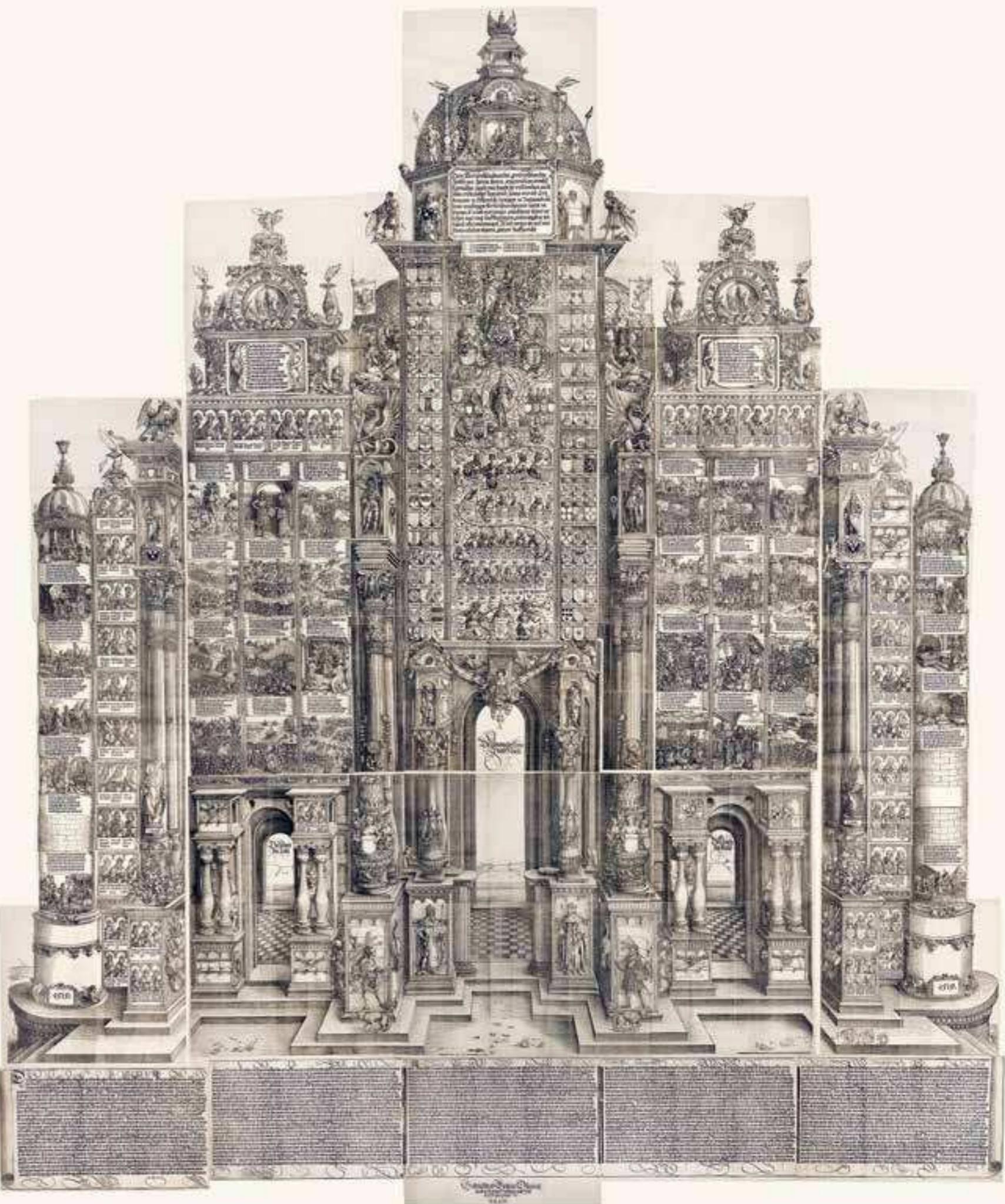
WILLIAM KENTRIDGE

UNTITLED (53) FROM DRAWINGS: ERPM CASH BOOK /
OHNE TITEL (53) AUS ZEICHNUNGEN. ERPM KASSENBUCH, 2012

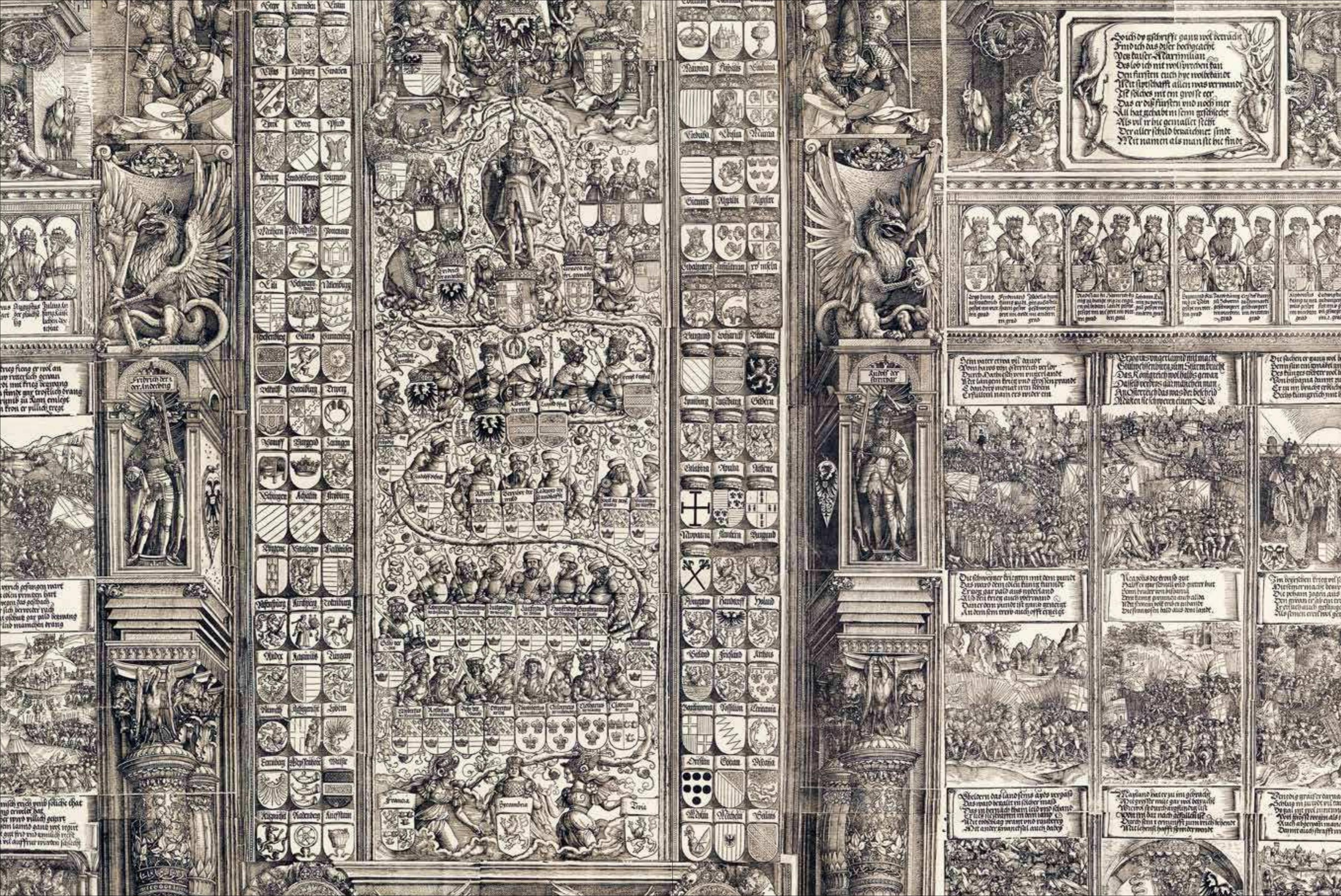
Kohle, Pastell, Farbstift auf Kassenbuchseiten /
charcoal, pastel, colored pencil on ledger pages, 47 x 66 cm

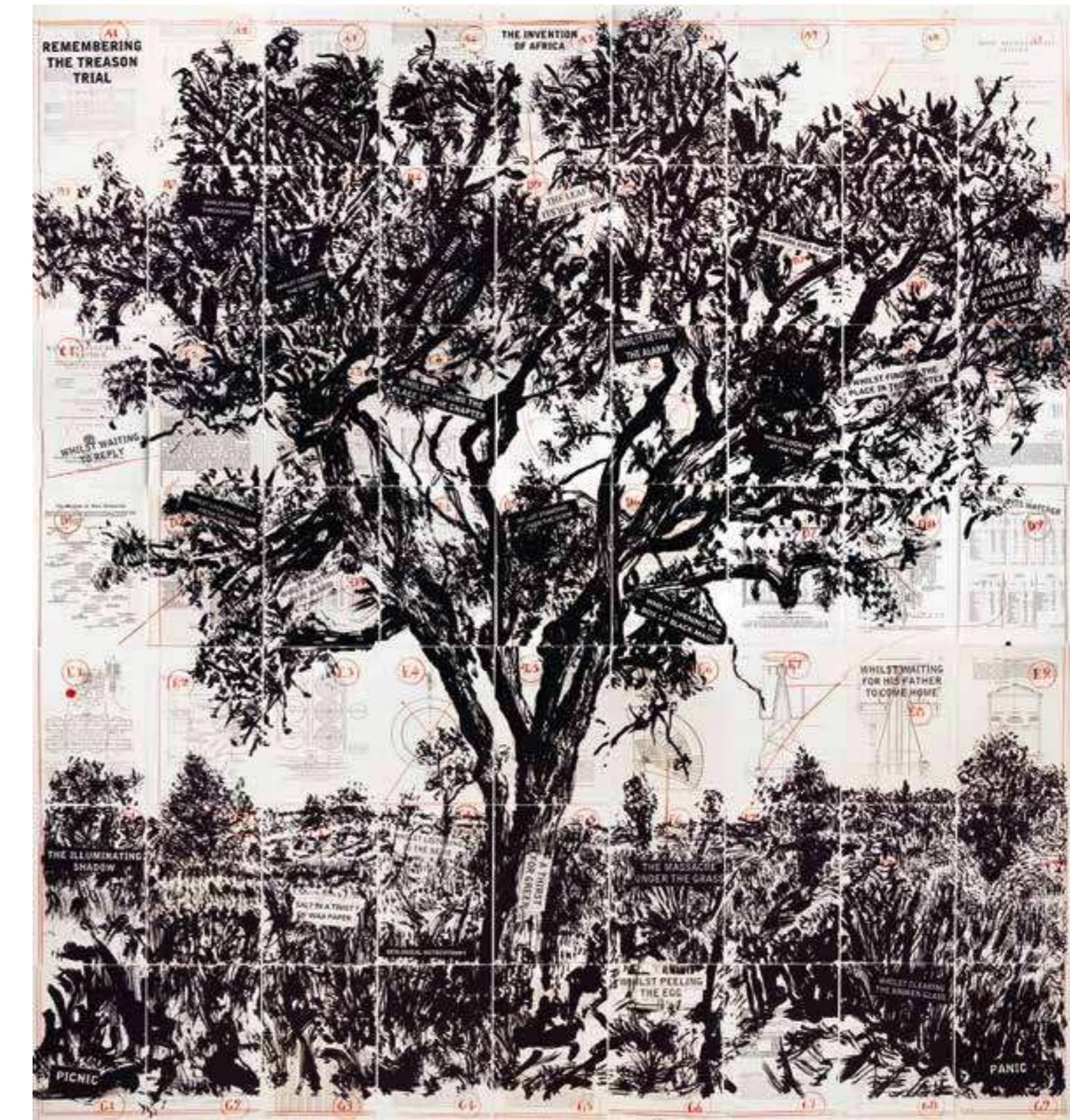
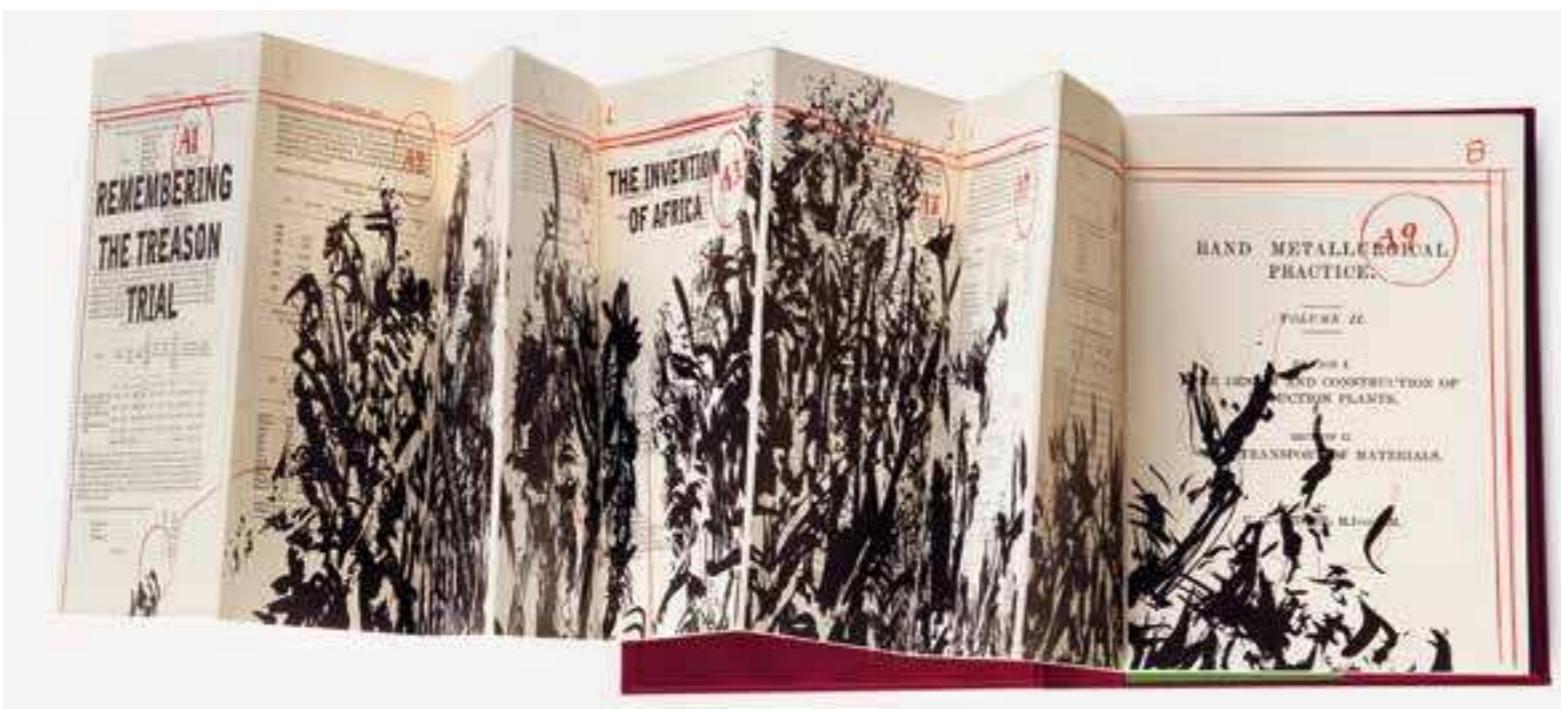
Besitz des Künstlers / collection of the artist





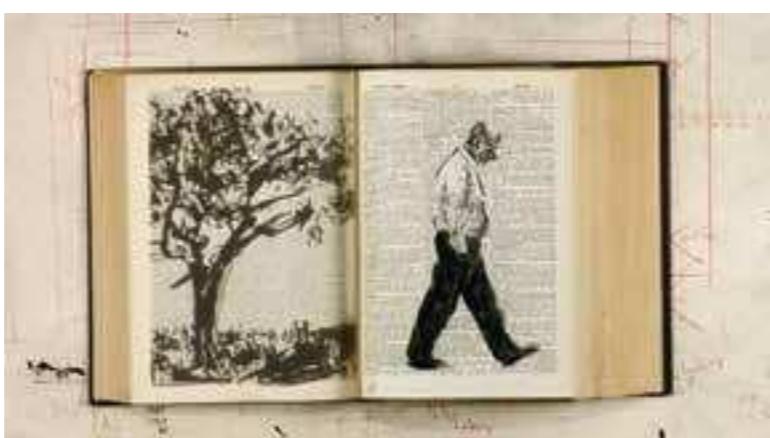
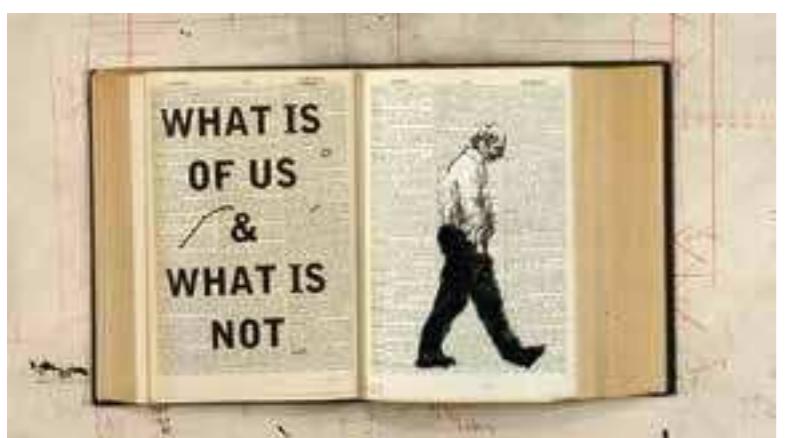
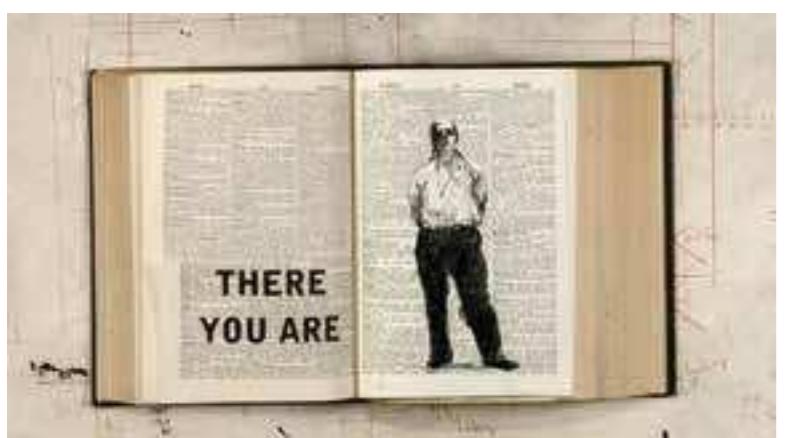
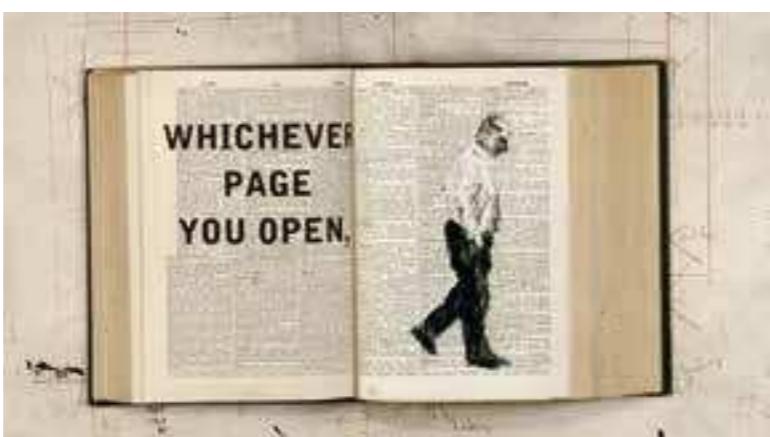
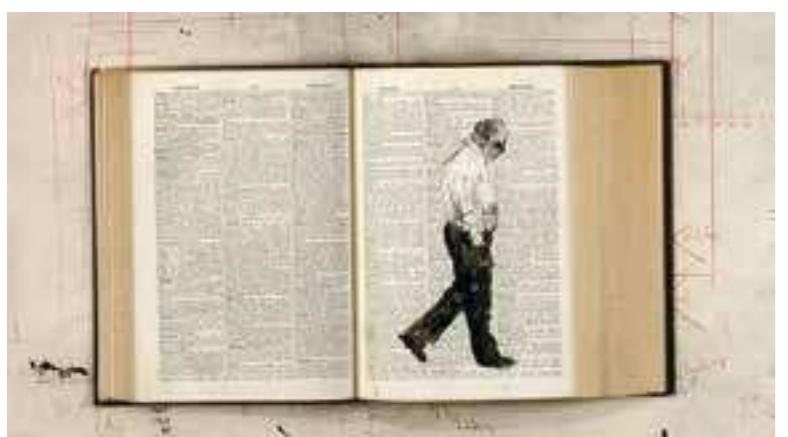
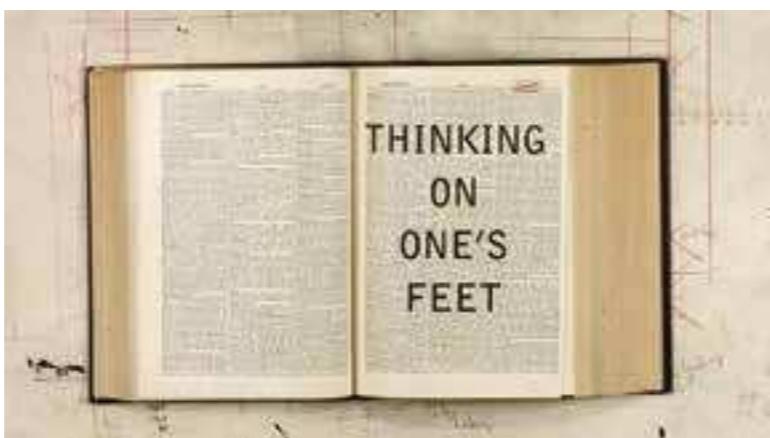
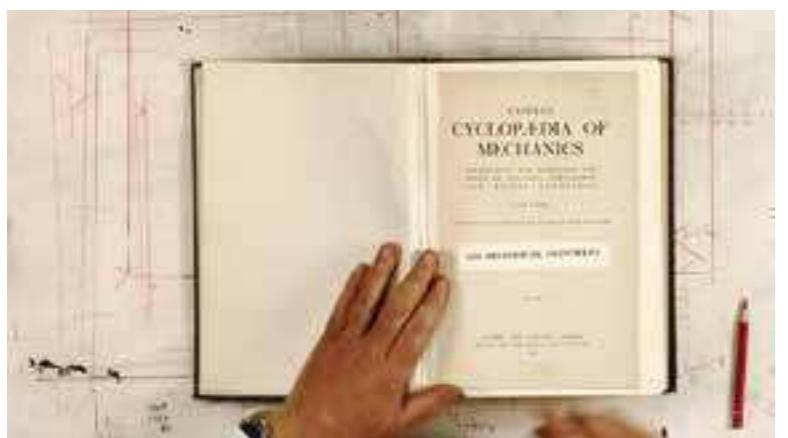
Cat. 39





Cat. 40





Cat. 41

Cat. 42

1309

~~Lab 116~~ 10860

1986	Aug	St. John's Park	Scandinavia
			- Long Island
			- Northern Europe
			- European
			- State Dept.
			- to
	Sept		Scandinavia

~~May 31~~ ~~14,000~~

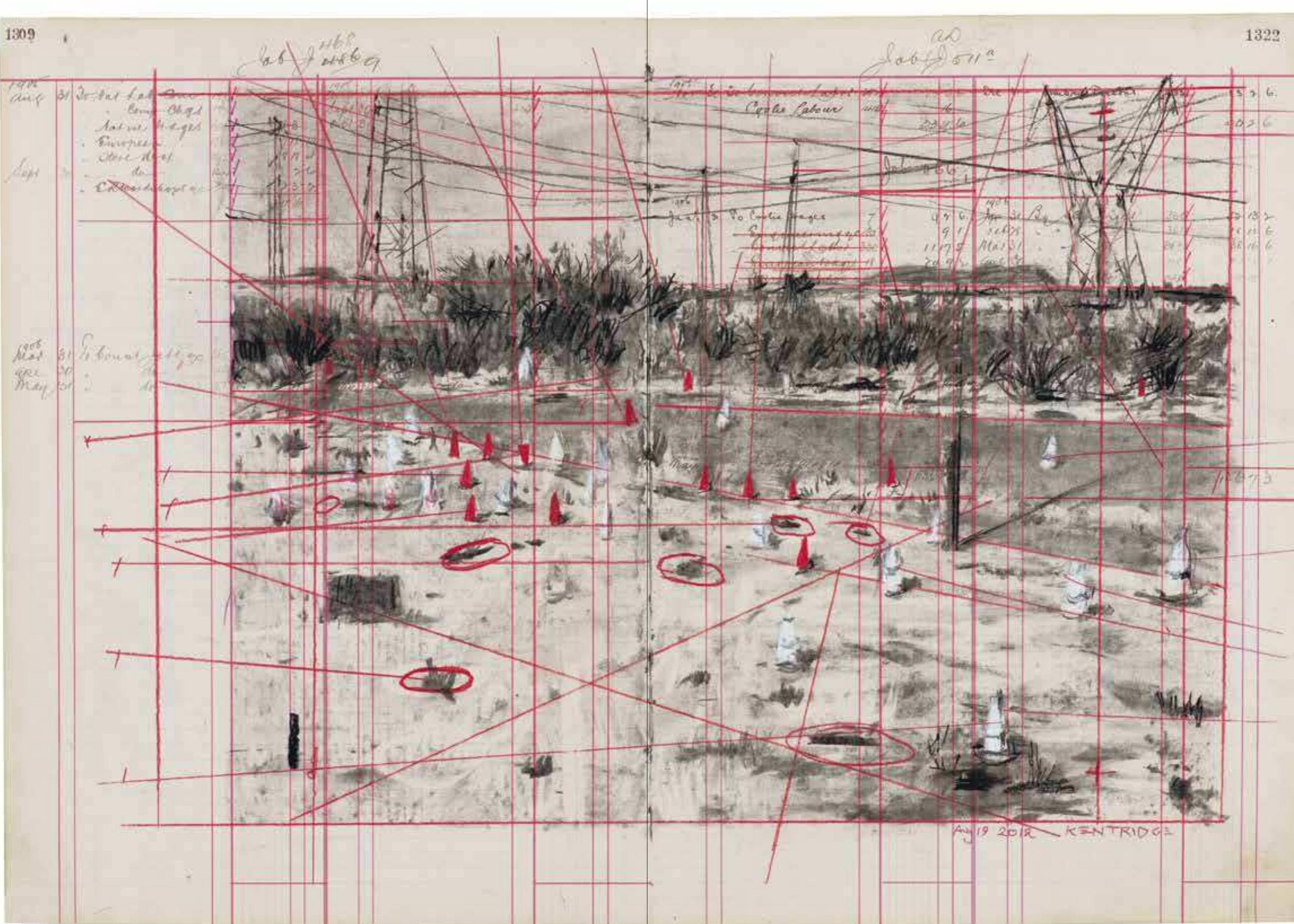
卷之三

卷之三

Castor sativa

Lab 20
May 11, 19

1322



MAPPING AND SYSTEMIZING MEMORY

ANDREAS SCHALHORN / ELKE ANNA WERNER

Das gedruckte schwarz-weiße Bild erlaubt es über die Strukturierung seiner einzelnen Elemente, Ordnung sichtbar zu machen – und zwar, wie die im Folgenden vorzustellenden Werke von Albrecht Dürer und William Kentridge zeigen, eine Ordnung, die Zugänge zur Erinnerung schaffen soll, indem sie diese aktiviert oder vorgibt, um sie etwa – im Fall von Dürer – politisch wirksam zu machen. Erinnerung meint dabei bei beiden Künstlern Unterschiedliches, ist jedoch in jedem Fall geknüpft an die Evokation geschichtlicher bzw. politischer Ereignisse, die im Medium des Bildes metaphorischen Charakter gewinnen können.

Die im Auftrag Kaiser Maximilians I. (1459–1519) von einem Team von Künstlern, Redakteuren und Beratern geschaffene *Ehrenpforte* (1515, Cat. 39) gilt als das größte Kunstwerk, das jemals in der Technik des Holzschnitts hergestellt wurde. Mit ihm wurden bereits in der Frühzeit der Druckgrafik deren mediale Grenzen ausgelotet.¹ Das von 195 Druckstöcken auf 36 Papierbögen gedruckte Werk umfasst, wenn die Papierbögen zusammengefügt sind, eine Gesamtfläche von fast 10 Quadratmetern. Auf dieser Fläche verdichtet sich eine Fülle von architektonischen Elementen mit narrativ-repräsentativen Bildformen und Textfeldern zu einem erhabenen Gebilde, das auf Überwältigungsästhetik zielt und beim Betrachter ganz unterschiedliche Rezeptionsebenen adressiert, wie Erwin Panofsky resümierte: »Die Ehrenpforte verlangt gelesen zu werden wie ein Buch, entziffert zu werden wie eine Geheimschrift und doch zugleich genossen zu werden wie eine Sammlung künstlicher funkender Juwelenarbeiten.«²

Das wandfüllende Objekt gehört zu einer Gruppe von Werken, darunter vor allem illustrierte Bücher, mit der Kaiser Maximilian den Machtanspruch und das Ansehen des Hauses Habsburg festigen und seinen eigenen Nachruhm sichern wollte.³ Die *Ehrenpforte* ist eines der wenigen der allesamt umfangreichen und anspruchsvollen sogenannten *Gedechtnis*-Werke, das auch tatsächlich vollendet wurde. Sein Programm stellt dabei zugleich die Synthese der gesamten Werkgruppe dar. Wegen des Todes von Maximilian 1519 konnte die 1517/18 gedruckte Erstausgabe anscheinend aber nur noch an wenige Adressaten verteilt werden. So erhielt Margarethe von Österreich, die Tochter des Kaisers, ein Exemplar, ebenso Kurfürst Friedrich von Sachsen und Herzog Albrecht von Bayern.⁴ Der Riesenholzschnitt war allerdings auch nicht auf dem freien Markt erhältlich, sondern als herrschaftliches Geschenk für Mitglieder des Hauses Habsburg, die Stände des Reiches und politische Verbündete vorgesehen.

Die Rolle und der Anteil Albrecht Dürers an der Konzeption und Herstellung des Werkes sind nicht ganz leicht zu bestimmen. Er hat die *Ehrenpforte* nicht, wie bei eigenhändigen Werken üblich, mit seiner Signatur bezeichnet; lediglich sein Wappen befindet sich auf dem äußersten rechten Säulensockel, neben den beiden größeren Wappen von Johannes Stabius, dem Gesamtdirektor des Projekts, und Jörg Kölderer, dem Hofkünstler Maximilians. Die Tatsache, dass Dürers Wappen als letztes und kleinstes in dieser Reihe erscheint, könnte ein Indiz dafür sein, dass sein Anteil im Vergleich zu den beiden anderen Beteiligten geringer war.

The black-and-white print, and the way it structures its single elements, makes its system of order visible, and as the presentation of the following works of Albrecht Dürer and William Kentridge will show, it is a systemized order that is meant to create an access to memory by activating it or—for instance, in Dürer's case—making it politically effective. Memory or a memorial means something different to each of the two artists but is, in any case, aligned with the evocation of historical or political events that achieve metaphorical character via the medium of images.

Emperor Maximilian I (1495–1519) commissioned a team of artists, editors, and advisors to design and fabricate the *Triumphal Arch* (1515, Cat. 39), which is considered the largest artwork ever produced in the woodcut technique. In the earliest days of the graphic print, the work had already plumbed the limits of its medium.¹ The work is cut from 195 printing blocks and printed on 36 sheets of paper and, when these are joined together, encompasses a total area of almost ten square meters. Over this area an abundance of architectural elements with narrative and representative pictorial forms and textual fields are condensed into a sublime tableau aimed at an overwhelming aesthetic impression that addresses a viewer's quite different levels of reception, as Erwin Panofsky has summarized: "The *Triumphal Arch* demands to be read like a book, to be decoded like a cryptogram and yet at the same time be enjoyed like a collection of 'artificial' sparkling 'gems'.²

This wall-filling object is one of a group of works, above all of illustrated books, which Maximilian wished to portray as a claim to power and to consolidate the prestige of the House of Habsburg and with it his own posthumous reputation.³ The *Triumphal Arch* is one of the few among all the voluminous and ambitious so-called *Gedechtnis*-works that was actually completed during his lifetime. Yet its program represents a synthesis of the entire work group. Due to the death of Maximilian in 1519, only a few copies of the first edition, printed in 1517/18, could apparently be distributed to its recipients. Thus Margaret of Austria, the emperor's daughter, received a copy, as well as Frederick III, Elector of Saxony, and Duke Albert of Bavaria.⁴ The gigantic woodcut was not, however, available on the free market, but was foreseen as a noble gift for members of the House of Habsburg and for political allies.

The role and the share Albrecht Dürer had in the conception and the fabrication of the work are not particularly easy to determine. He did not pen his signature to the *Triumphal Arch*, as was his wont with works in his own hand; his coat of arms on the stepped pedestal furthest to the right, is shown alongside two larger coats of arms belonging to Johannes Stabius, the director of the entire project, and to Jörg Kölderer, the artist at Maximilian's court. The fact that Dürer's heraldic shield was the last and the smallest of the three could be an indication that his share was smaller in comparison to that of the other two contributors.

In der Forschung wird der sich über mehrere Jahre hinziehende Entstehungsprozess aktuell so rekonstruiert: Den Ausgangspunkt bildete vermutlich eine Idee des Kaisers, die Stabius zu einem inhaltlichen Programm erweiterte.⁵ Auf dieser Grundlage entwarf Kölderer bereits um 1506 eine Architektur, in die ein Bildprogramm eingepasst werden sollte. 1512 übertrug der Kaiser dann Dürer die Aufgabe, die rahmende Architektur in Form eines römischen Triumphbogens zu konzipieren. In einem Brief vom 15. Juli 1515, in dem es vor allem um die Abrechnung der Tätigkeiten für die *Ehrenpforte* geht, hob Dürer hervor, dass »daz tzirlich werck« nicht zu einem glücklichen Ende gefunden habe, »wo ich mein fleis nit dar gestregt hett«.⁶ Entsprechend der eigenen Einschätzung des Künstlers über seine intensive Arbeit an der *Ehrenpforte*, geht die Forschung davon aus, dass er die wesentlichen Architektur-, Schmuck- und Bildelemente selbst entworfen hat. Eigenhändig zeichnete er aber wohl nur den rechten Teil des symmetrisch angelegten Monuments, der von seinen Mitarbeitern als Vorlage für den linken Teil verwendet und seitenverkehrt kopiert wurde. Die Entwürfe für die runden Außentürme steuerte Albrecht Altdorfer bei. Die dort vermerkte Jahreszahl 1515 scheint das Datum für die Fertigstellung des Gesamtentwurfs zu sein. Im Anschluss daran wurde dieser in der Werkstatt des Nürnberger Holzschniders Hieronymus Andreae auf Druckstöcke übertragen und in einer ersten Ausgabe 1517/18 gedruckt.

Das strukturierende Gerüst der *Ehrenpforte* bildet eine Triumphbogenarchitektur, die sich durch eine eigentümliche Mischung von antiken und

spätmittelalterlichen Stilelementen auszeichnet und ihren lebensweltlichen Bezug in der zeitgenössischen Festarchitektur hat.⁷ Die Schauwand erhebt sich über drei Bögen (*Portenn der Eeren und der Macht*, *Porten des Lobes* (links), *Porten des Adels* (rechts)), zwischen denen vertikale Achsen Bildfelder in mehreren Registern eingespannt sind. Von den Außentürmen beginnend, zeigen diese zunächst die persönlichen Ruhmestaten und Tugenden des Kaisers, daneben in Halbfigurenbildnissen seine fürstliche Verwandtschaft sowie die römischen bzw. römisch-deutschen Kaiser seit Julius Caesar als seine Vorgänger. Über den Seitenportalen schließen sich Bildfelder mit bedeutenden historischen Ereignissen wie Schlachten(-siege), Hochzeiten oder politische Verhandlungen an und leiten über zum inhaltlichen und formalen Zentrum der *Ehrenpforte*, einem Stammbaum des Kaisers, der im Dienst der politischen und memorialen Intentionen des Auftraggebers als fiktive Konstruktion bis weit in die vorchristliche Zeit zurückreicht und mit den Figuren der Francia, Sicambria und Troja beginnt. An der Spitze des Stammbaums thront Maximilian selbst, begleitet von 24 Viktorien. Die Wappensfelder rechts und links sind Ausdruck der ungeheure Zahl von Territorien, die die Habsburger während seiner Herrschaft besaßen oder beanspruchten. Darüber schließt eine hochaufragende Kuppel mit einer Ädikula an, in der nochmals der Kaiser erscheint. Hier thront er inmitten von Tieren und Symbolen, bei denen es sich um Hieroglyphen aus Horapollons *Hieroglyphica* handelt.⁸ Die spätantike Schrift über die geheime Zeichensprache der Ägypter war erst zu Beginn des

15. Jahrhunderts wieder aufgefunden und 1505, also kurz bevor die Arbeiten an der *Ehrenpforte* begannen, bei Aldus Manutius in Venedig gedruckt worden. In den zeitgenössischen humanistischen Zirkeln galten die Hieroglyphen als Relikte eines mythischen Geheimwissens ägyptischer Priester, die Zugänge zu den Mysterien überirdischer Macht eröffneten. In der *Ehrenpforte* sind sie Bestandteile einer emblematisch verschlüsselten Lobrede auf den Kaiser und steigern dessen sakral erhöhte Position in der Ädikula der Kuppel durch die Anreicherung mit diesem uralten esoterischen Wissen.

Den unteren Abschluss des Bogens bildet ein breites, engzeitig beschriebenes Schriftband in fünf Textblöcken. Hier wendet sich der Historiker und Gesamtredakteur der *Ehrenpforte*, Johannes Stabius, unmittelbar an die Betrachter, um ihnen das Konzept und die Struktur sowie die emblematische Bedeutung der überreichen Dekoration zu erklären. Dennoch enthüllt er nicht alles, sondern überlässt es abschließend dem Betrachter, das Gesehene zu verstehen: »Auch sein noch in diser porten vill annder getzieren, davon vil zu schreiben were, die ein yeder beseher selbs auslegen vnnd interpretiren mag, die ich vonn kurzt wegen yzt unnderlasse.⁹« Es handelt sich hier um eine für die Frühe Neuzeit seltene Quelle, die nicht nur zeigt, dass die Rezeption des Kunstwerks von den Produzenten bereits mitbedacht wurde, sondern auch, wie man sich diese idealerweise wünschte und somit auch bestimmte Anforderungen an den Betrachter stellte. Der Rezipient war und ist demnach aufgefordert, selbst intensiv lesend und schauend die dargestellten Gegenstände zu erkennen und ihre mögliche symbolische Bedeutung, ihre wechselseitigen Bezüge untereinander und ihre Beziehungen zum triumphalen Gesamtrahmen aufzuschlüsseln. Dem zeitgenössischen Betrachter sollten sich so die Größe und das Geheimnis der kaiserlichen Macht erschließen, für den modernen Betrachter ist es ein einzigartiges Referenzobjekt für die herrscherliche Bildpolitik in einer Zeit epochaler Umbrüche – und vieles mehr.

Die *Ehrenpforte* vermittelt auf allen Ebenen die höchsten Ansprüche ihres kaiserlichen Auftraggebers, der für dieses Vorhaben Albrecht Dürer beauftragte. So wie die politischen, dynastischen und memorialen Ansprüche Maximilians immer wieder auf die Überschreitung von Grenzen ausgerichtet waren, so überschreitet auch die *Ehrenpforte* alle bis dahin gewohnten Maße, Formate und Inhalte, sowohl im Medium des druckgraphischen Bildes als auch im Hinblick auf das Bildprogramm, das synkretistisch möglichst viele politische, religiöse, epistemische und ikonische

Traditionen in Beziehung zu Maximilian setzt. Zugleich ist diese Fülle an Bildern und Inschriften, Informationen und Bedeutungen durch das architektonische Gerüst des Bogens erkennbar räumlich strukturiert und hierarchisch gegliedert. Durch diese diagrammatische Ordnungsstruktur wird die *Ehrenpforte* in der Tradition der »ars memorativa« zu einem Inventar der Geschichte, aus dem Maximilian seinen Bedeutungsanspruch ableitete und das zukünftigen Generationen ein Erinnerungs- und Leitbild sein sollte. Dieses Inventar war dezidiert auf sinnliche Vermittlung angelegt.¹⁰ In der bildräumlichen Verortung von Geschichte, Ereignissen und Personen wird Erinnerung als ein Bewusstseinsprozess generiert und erfahrbar, der die *Ehrenpforte* mit Werken wie *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40) von William Kentridge vergleichbar macht.

The process of its development that was drawn out over several years was described by research scholars in this way:⁵ The starting point was assumedly an idea of the Emperor's, which Stabius expanded to a thematic program. On this basis and already in 1506, Kölner devised an architecture that was to be adapted to a pictorial program. In 1512 the Emperor then conferred on Dürer the task of designing an architectural framework in the form of a Roman triumphal arch. In a letter from July 1515, which above all deals with the bill of cost for the work on the *Triumphal Arch*, Dürer underlines the fact that "daz tzirlich werck" (the actual work) had not been brought to a satisfactory end, "wo ich mein fleis nit dar gestregt hett" (on which I had so strenuously worked).⁶ Corresponding to the artist's own estimation of his intense deployment on the *Arch*, scholars have assumed that he himself designed the essential elements of architecture, jewelry, and pictures. But in his own hand he probably only drew the right side of the symmetrical layout of the monument, which was used by his coworkers as a prototype for the left side and laterally reversed when copied. Albrecht Altdorfer contributed the draughts for the round outer towers. The year 1515 that is noted there seems to be the date when the entire design was finished. Following which, it was then transferred in the workshop of the Nuremberg woodcutter Hieronymus Andreae to printing blocks from which a first edition was printed in 1517/18.

The structural framework of the *Triumphal Arch* is architecturally that of an arch of triumph, which is characterized by a strange mixture of ancient and late medieval style elements and their real-life relation to contemporary celebratory architecture.⁷ The viewing wall rises above three arches (Portal of Honor and Might, Portal of Praise [left], Portal of Nobility [right]), and, in between, vertical axes of pictorial panels are spanned in several registers. Beginning at the outer towers, these show at first the Emperor's personal deeds of fame and virtue, alongside of half-length portraits of his royal relations as well as his predecessors, the Roman or Roman-German emperors including, and since, Julius Caesar. Above the side portals, picture panels continue that depict major historical events such as battles (sieges), weddings, or political negotiations and go on to the thematic and formal center of the *Triumphal Arch*, the emperor's genealogical tree. This—in the service of the political and memorial intentions of the patron—includes a fictive construction that reaches far back to pre-Christian times and begins with the figures of Francia, Sicambria, and Troia. At the top of the genealogical tree, Maximilian is himself enthroned, accompanied by twenty-four Victorias. The coats of arms to the right and left indicate the enormous number of territories that the Habsburgs possess or laid claim to during his rule. Above this, a cupola soars with an aedicule that frames the Emperor once again. Here he is seated on his throne in the midst of animals and symbols, which are hieroglyphs taken from Horapollo's *Hieroglyphica*.⁸ This script from late antiquity on the Egyptian's secret stylized signs was not rediscovered until the beginning of the fifteenth century and printed by Aldus Manutius in Venice in 1505, that is, shortly before work on the *Triumphal Arch* began. In contemporary humanist circles, the hieroglyphs were thought to be the relics of a mythical hermetic knowledge of Egyptian priests that allowed access to the mysteries of supernatural power. In the *Triumphal Arch*, they are components of an emblematically coded hymn of praise to the Emperor, augmenting his sacredly high position in the cupola's aedicula by enriching it with this ancient esoteric wisdom. At the lower end of the arch, a broad, closely written band of script is formed into five blocks of text. Here the historian and overall editor of the *Triumphal Arch*, Johannes Stabius, has addressed himself directly to the viewer in order to explain its concept and

structure, as well as the emblematic meaning of the over-rich decoration. Yet he does not reveal everything, but leaves it finally to the viewer to understand what he sees. "Auch sein noch in diser porten vill annder getzieren, davon vil zu schreiben were, die ein yeder beseher selbs auslegen vnnd interpretiren mag, die ich vonn kurzt wegen yzt unnderlasse."⁹ What we see here is, for early modern time, a rare source that not only shows that the reception of the artwork has been envisioned by its producers but also how they ideally wished it to be, thus making certain demands on its viewers. The recipient, by intensely reading and viewing, was and is thus prompted to recognize the portrayed objects and decipher their possible meaning, their mutual reference points, and their relationships to the overall triumphal framework. The contemporary viewer was supposed to deduce the greatness and the mystery of imperial power, whereas for the modern viewer it is a unique object of reference for a sovereign's pictorial policy in an age of epochal upheaval and much more. At all levels the *Triumphal Arch* conveys the highest ambitions of its imperial patron, who commissioned Albrecht Dürer for the project. Just as Maximilian's political, dynastic, and memorial aspirations were again and again directed at breaching restrictions, the *Triumphal Arch* also goes beyond all the hitherto normal dimensions, formats, and contents in the medium of the graphic print as well as regards the pictorial program that syncretically assembled as many as possible political, religious, epistemic, and iconic traditions in reference to Maximilian. At the same time, this plethora of pictures and inscriptions, information and interpretations, is visibly structured spatially and arranged hierarchically by the Arch's architectural framework. By means of this diagrammatic system, the *Triumphal Arch* in the tradition of *ars memorativa* turns into an inventory of history from which Maximilian derived his claim to significance and was meant as a memorial image and a model for future generations to follow. This inventory was decisively planned for sensual transmission.¹⁰ In the pictorial mapping out of history, events, and persons, memory is engendered and experienced as a process of consciousness, which allows its comparison with *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40) by William Kentridge.

REMEMBERING THE TREASON TRIAL: BAUM UND LANDSCHAFT ALS ORTE DER ERINNERUNG

Dürers *Ehrenpforte* als in seiner Art einmaliges herrschaftliches Repräsentations- und Ordnungssystem wird in der Ausstellung William Kentridges *Remembering the Treason Trial* gegenübergestellt. Bei diesem Werk, das in der Ausstellung ohne Glas und Rahmen gezeigt wird, handelt es sich um eine als Leporello aufgebaute, in 7 x 9 hochrechteckige Bildfelder gegliederte zweifarbig Lithographie, die in gefalteter Form vertrieben wird. Anders als Dürers mehrteiliger Holzschnitt wird es nicht von einer triumphalen Architektur dominiert, sondern von einem großen Baum mit weit ausladender Krone. Er überträgt eine durch hohe Gräser, Büsche und weitere Bäume geprägte Landschaft.

Baum wie Landschaft wurden von Kentridge mit dem Pinsel gezeichnet und dann für den Druck photomechanisch auf die einzelnen Lithoplatten übertragen. Dabei verwendete er für die Ausgangszeichnung chinesische Tuschnadeln, wie sie in der traditionellen Kalligraphie gebräuchlich sind – und zwar in ihrer durch einen längeren, zu kraftvollem Einsatz eigentlich unbrauchbaren Form: »For the last year I have been drawing trees... I had Chinese brushes which hold their point [Spitze] for a while and then change, and the point splay out and makes a group of imprecise marks, rather than the clear calligraphic mark of the good brush. The bad brush suggests the plethora [Fülle] and the ordered randomness of leaves, or the feathery twigs at the end of a branch.«¹¹ Auch der große Baum im Holzschnitt *Lekkerbreek* (Cat. 42) beruht auf einer solchen Pinselzeichnung.

Die 63 Felder umfassende Darstellung, durch die gitterförmige Faltstruktur des Leporellos gegliedert, wurde an mehreren Stellen mit kleinen Textstreifen versehen, wie sie uns ähnlich in den einzelnen Drucken des *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3) oder auch dem *Parcours d'Atelier* (Cat. 33) begegnen. In *Remembering the Treason Trial* sind die Textstreifen, die wie Blüten den Baum bzw. das ihn umgebende Grasland zieren, mal in schwarzen Großbuchstaben auf Weiß, mal in Weiß auf Schwarz gedruckt. Zudem finden sich im Bereich des Himmels Textelemente ohne Umrandung – darunter oben links der Titel der Arbeit. Jedes Bildfeld enthält eine über die Kombination von Buchstaben (A bis G) und Zahlen (1 bis 9) vorgenommene Nummerierung, die von Kentridge in Rot gezeichnet bzw. (auf separaten

Platten) gedruckt wurde. Wie bei den *Rubrics* oder *Portage* (Cat. 38, 14) findet sich ferner eine weitere, die Landschaftsdarstellung hinterfangende Textebene. Sie basiert auf der photolithografischen Reproduktion einzelner Originalseiten aus dem zweiten Band eines Buches zur Metallgewinnung im Bereich des Witwatersrand – eines südafrikanischen Höhenrückens in der Nähe von Johannesburg. Dieses maßgeblich von einem C. O. Schmitt geschriebene Buch erschien in mehreren Auflagen in den 1910er Jahren in London. Gegen die normale Seitenabfolge findet sich die Titelseite des Bandes erst oben rechts in Feld A 9 (*Rand Metallurgical Practice Volume II. – Section I. The Design and Construction of Reduction Plants – Section II. The Transportation of Materials*).¹²

Die Goldvorkommen und deren systematische Erschließung, auf die das Buch verweist, waren wesentlicher Anlass für die Gründung und das rasche Wachstum von Kentridges Mutterstadt Johannesburg in den 1880er Jahren. Und auch der im Titel der Lithographie genannte *Treason Trial* (dt.: Landesverratsprozess) hat mit der Biographie des Künstlers und der politischen Geschichte seines Landes in den Zeiten der Apartheid wesentlich zu tun. Der in Johannesburg und Pretoria bestrittene Prozess gegen anfangs 156 Personen dauerte von 1956 bis 1961 und endete mit dem Freispruch aller Angeklagten. Zur Vorgeschichte: »Am 26. Juni 1955 hatte die oppositionelle, rassenübergreifende Congress Alliance die Freiheitscharta verabschiedet, die vor allem eine Überwindung der 1948 eingeführten Apartheid propagierte. Die Congress Alliance bestand aus dem African National Congress (ANC), dem South African Indian Congress (SAIC), der South African Coloured People's Organisation (SACPO) und dem Congress of Democrats (SACOD). Die Ziele der Freiheitscharta wurden von der südafrikanischen Regierung als Landesverrat betrachtet.«¹³

REMEMBERING THE TREASON TRIAL: TREE AND LANDSCAPE AS MEMORIAL SITES

In the exhibition Dürer's *Triumphal Arch*, as a unique, dynastic system of order, is juxtaposed with William Kentridge's *Remembering the Treason Trial*. This work, shown in the exhibition without glass or frame, is a lithograph made up of seven by nine upright rectangular picture panels in two colors and issued in an accordion-folded form. Different

from Dürer's multipart woodcut, it is not dominated by triumphal architecture, but by a large tree with an expansive crown. It looms over a landscape marked by high grasses, bushes, and other trees.

Kentridge drew tree and landscape with a brush and then transferred it to single litho plates for photomechanical printing. For the original drawing he used a Chinese paint-brush as is usual for traditional calligraphy, and did so in longer and heavier strokes that are actually an impractical form: "For the last year I have been drawing trees. . . . I had Chinese brushes which hold their point for a while and then change, and the point splayes out and makes a group of imprecise marks, rather than the clear calligraphic mark of the good brush. The bad brush suggests the plethora and the ordered randomness of leaves, or the feathery twigs at the end of a branch."¹¹ The large tree in the woodcut *Lekkerbreek* (Cat. 42) is also based on such a brush drawing.

The drawing—encompassing sixty-three panels and arranged in a grid-like, accordion-folded structure—had small strips of text applied to it at different places, as ones known to us from the single prints of the *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3) or also from the *Parcours d'Atelier* (Cat. 33). In *Remembering the Treason Trial* these strips adorn the tree or the surrounding grassland like blooms, printed at times in black capital letters on white, at times in white on black. In addition, in the area of the sky, there are text elements without contours, among which is the title of the work in the upper left. Each pictorial panel contains a number that is a combination of the letters A to G and numbers 1 to 9, which Kentridge drew in red or printed on separate plates. As with *Rubrics or Portage* (Cat. 38, 14) there is a further background to the landscape and the text. It is based on the photolithographic reproduction of single pages from the second volume of a book on metal extraction in the Witwatersrand area, one of South Africa's hilly ridges near Johannesburg. This book, essentially written by a C. O. Schmitt, was published in several editions in the 1910s. Contrary to the normal page sequence, the volume's title page is not inserted until panel A 9 (Rand Metallurgical Practice Volume II. – Section I. *The Design and Construction of Reduction Plants – Section II. The Transportation of Materials*).¹²

The existence of gold and its systematic exploitation, which the book indicates, were the main occasion for the foundation and the

swift growth of Kentridge's native town of Johannesburg in the 1880s. And also the treason trial named in the title has to do with the artist's biography and the political history of his country in the era of apartheid. The trial in Johannesburg and Pretoria, at the beginning against 156 defendants, lasted from 1956 to 1961 and ended with the acquittal of all the accused. On June 26, 1955, the oppositional, all-races Congress Alliance adopted the Freedom Charter that propagated overcoming apartheid that had been introduced in 1948. The Congress Alliance was made up of the African National Congress (ANC), the South African Indian Congress (SAIC), the South African Coloured People's Organisation (SACPO), and the Congress of Democrats (SACOD). The goals of the Freedom Charter were seen by the South African government as treason.¹³

Einer der Angeklagten, darunter auch 23 Weiße, war Nelson Mandela. Zu den Verteidigern gehörte der Vater des Künstlers, der Rechtsanwalt Sydney Kentridge.

Mit diesem für den Freiheitskampf der rassistisch diskriminierten schwarzen Einwohner Südafrikas

bedeutenden Ereignis lässt sich die Lithographie von 2013 nicht so schnell in Verbindung bringen. Und gleichwohl ist die Darstellung des großen Baumes, der sich übrigens auch wegen der besonderen Pinseltechnik nicht ohne Weiteres bestimmen lässt, in diesem Zusammenhang in einem anderen Sinne logisch: Wenn nämlich Sydney Kentridge Ende der 1950er Jahre wegen seiner Tätigkeit im Rahmen des Treason Trial das Haus verließ, dachte sein wenige Jahre alter Sohn, er würde im elterlichen Garten einen Ausflug irgendwo zwischen »trees and tile« machen, worunter er die große Pinie im Garten und den Mosaik verzierten Tisch auf der Veranda verstand.¹⁴ Diese von Kentridge 2013 in seiner großen Lithographie erinnerte kindliche »Wahrheit« erweist sich als Sonderfall des von ihm in seinen *Six Drawing Lessons* von 2012 formulierten »Lobes der Fehlübersetzung«.¹⁵ Dass diese als produktiv zu erachten ist, erläutert er dort anhand eines anderen Missverständnisses: Bei einem Telefonat mit einem Freund, bei dem es um das Anfertigen eines T-Shirts ging, verstand Kentridge stattdessen »tree search«, also eine strukturierte Begriffsrecherche in der Informatik, die zur Konstruktion eines Suchbaumes (engl. »search tree«) führt. Dieses Missverständnis gab den Anlass für die Entstehung von *Remembering the Treason Trial*, wie Kentridge 2013 gleich zu Beginn eines

Vortrags an der University of Rochester erwähnte, bei dem das Thema Bäume eine zentrale Rolle spielte.

In die gleiche Richtung des Miss-Verstehens oder Neu-Bildens von Begriffen und Bedeutungen weist auch Kentridges Faszination für Wortspiele, Wortumkehrungen und -ähnlichkeiten, die er aus dem angelsächsischen Kulturreis kennt.¹⁶ Dies verdeutlichen in *Remembering the Treason Trial* am unteren Rand links bzw. rechts die beiden Wörter PICNIC und PANIC, die Kentridge schon 1999 in zwei Druckgraphiken verwendet.¹⁷ Die meisten der im Bild verteilten Textstreifen zeigen aber Partizipialkonstruktionen, die mit »whilst« (dt.: solange/während) beginnen und auf Handlungen verweisen, deren eigentliches Subjekt ungenannt und damit unbekannt bleibt. Als Beispiel sei das zweimal verwendete WHILST

FINDING THE PLACE IN THE CHAPTER (in den Feldern C 4 und C 8) genannt. Wer da die richtige Stelle im Kapitel welches Buches findet und was genau währenddessen (»whilst«) geschieht, wird weder durch das Bild noch durch seine weiteren Textbestandteile geklärt. Es ist allerdings anzunehmen, dass einige der »whilst«-Formulierungen auf William Kentridge als Kind in der Zeit des Treason Trial verweisen, etwa in E 8 das groß gedruckte WHILST WAITING FOR HIS FATHER TO COME HOME.

Auch wenn der Baum und die Landschaft üppig und harmonisch wirken und manche Textmodule unverfälschlich, ja idyllisch anmuten wie A THIRST FOR GREEN (im Feld F 5) oder SUNLIGHT ON A LEAF (B 9) – die kleine Texttafel mit der Inschrift THE MASSACRE UNDER THE GRASS (F 6) oder THE LEAF AND ITS WITNESS (B 5) weisen in eine andere Richtung und bezeugen die inhaltliche Ambivalenz des Werkes, die in der schönen Wendung THE ILLUMINATING SHADOW, also der (be-)leuchtende Schatten, in Feld F 1 bildhaft vor Augen geführt wird: Es geht nicht nur um eine Anekdote aus der Kindheit des Künstlers, die eine eigene, fast poetisch anmutende Wahrheit außerhalb der bitteren Realität konstituiert, sondern um Wissensdimensionen, die sich unserem Blick erst einmal entziehen und aus diesem Dilemma bzw. der Panik (Kentridge) des Nichtverstehens heraus zu produktiven Deutungsversuchen führen, wie sie eben William Kentridge als Kind anstelle, das sich unter dem Treason Trial nur eine topographische Angabe innerhalb der eigenen Erfahrungswelt vorstellen konnte und damit eine neue Bedeutung generierte. Das zentrale Textmotiv THE INVENTION OF AFRICA (A 5)¹⁸ verweist damit nicht nur hintersinnig auf das gleichnamige berühmte Buch des kongolesischen Anthropologen und Literaturwissenschaftlers Valentin-Yves Mudimbe (geb. 1941),

das 1988 erschien, sondern auch auf die Erfindung einer Realität in der Phantasie eines Kindes. Das Aufgreifen des großen Pinienbaumes als Sujet war für Kentridge als Künstler im Jahre 2013 auch insofern naheliegend, als er nun im früheren Haus seines Vaters lebt und dieses sich – wie auch das eigentliche Ateliergebäude (vgl. Fig. 11) – in einem parkähnlichen Garten befindet – mit den Bäumen, die er seit Kindheitstagen kennt.

One of the accused, among whom were twenty-three whites, was Nelson Mandela. The artist's father was one of their defenders, the lawyer Sydney Kentridge.

It is not so easy to see the tie-in of this event's struggle for the freedom of South Africa's racially discriminated black inhabitants to the 2013 lithograph. Nevertheless the depiction of the large tree, which because of its specific brush technique is not simple to determine, is in this context logical in another sense. When Sydney Kentridge left the house at the end of the 1950s, because of his work at the Treason Trial, his son of a few years thought he was going on an excursion to the parental garden somewhere between "trees and tile,"

which he misheard in this way and understood as the large pine tree in the garden and the mosaic-topped table on the veranda.¹⁴ Kentridge's memory in his 2013 large lithograph of his childish "truth" proves to be a special case of the "Praise of Mistranslation" that he formulated in his *Six Drawing Lessons* from 2012.¹⁵ The fact that this is to be seen as productive he explained by the use of another misunderstanding: In a phone call with a friend that was about the fabrication of a T-shirt, Kentridge understood the word "tree search," in informatics a structured conceptual search that leads to the construction of a "search tree." This misunderstanding was the occasion for producing *Remembering the Treason Trial*, as Kentridge in 2013 mentioned at the beginning of a lecture at the University of Rochester, in which the theme of trees played a central role.

In a similar vein, the misunderstanding or the reformulation of terms and meaning demonstrates Kentridge's fascination with wordplay, word inversions, and word similarities that he knows from the Anglo-Saxon cultural world.¹⁶ This becomes clear in *Remembering the Treason Trial* at the lower edge on the left and the right, namely in the two words PICNIC and PANIC, which Kentridge had already

used in 1999 for two graphic prints.¹⁷ However, most of the text strips scattered around the lithograph are participial constructions that begin with "whilst" and point to activities whose actual subject remains unnamed and therefore unknown. As an example I note the twice-used WHILST FINDING THE PLACE IN THE CHAPTER (in panels C 4 and C 8). Who finds the right place in the chapter of which book and "whilst" what is exactly happening is neither explained by the picture nor by his other texts. It is, nonetheless, presumable that several of the "whilst" formulations point to William Kentridge as a child during the time of the treason trial, for instance in E 8, the large printed letters WHILST WAITING FOR HIS FATHER TO COME HOME. Even if the tree and the landscape seem lush and harmonious and some textual modules appear harmless and even idyllic, such as A THIRST FOR GREEN (in panel F 5) or SUNLIGHT ON A LEAF (B 9). The small text panel with the inscription THE MASSACRE UNDER THE GRASS (F 6) or THE LEAF AND ITS WITNESS (B 5) point in another direction and testify to the ambivalence of the work that in the beautiful phrase THE ILLUMINATING SHADOW in panel F 1 directly inspires our visual reconstruction. This is not only about an an-

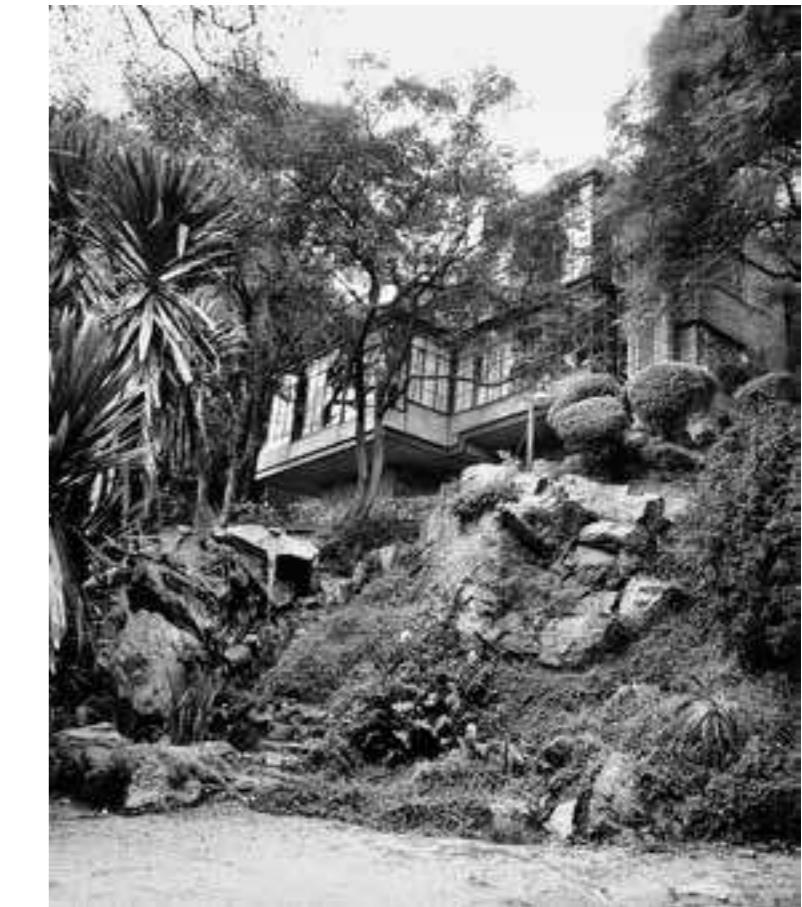


Fig. 11 Atelier von William Kentridge in Johannesburg / William Kentridge's studio in Johannesburg

ecdote from the artist's childhood that constitutes his own, almost poetic truth outside of bitter reality, but about a dimension of knowledge that at first slips from view. From this dilemma or panic (Kentridge) of not understanding comes a productive attempt at interpretation such as William Kentridge as a child had sought, by imagining that a treason trial was a topographic specification that he could call up within his own world of experience and thus generate a new meaning. The central text motif, THE INVENTION OF AFERICA (A 5),¹⁸ points cryptically not only to the famous book of the same name by the Congolese anthropologist and literary scholar Valentin-Yves Mudimbe (born 1941) that was published in 1988, but also to the invention of a reality in the fantasy of a child.

Taking the large pine tree as a subject was for Kentridge as an artist in the year 2013 insofar a matter of course since he now lives in his father's house and it—as well as the building housing his actual studio (Fig. 11)—within a park-like garden that includes trees familiar to him since childhood.

Auch wenn Kentridge das Baumthema schon seit vielen Jahren beschäftigt, besitzt die große Darstellung der »Pine« in *Remembering the Treason Trial* einen Vorläufer, der das Werk in seiner Dimension und Sinnhaftigkeit ganz entscheidend geprägt hat, nämlich die gleichfalls 2013 entstandene Zeichnung *The Shrapnel in the Woods*.¹⁹

Auf Details, wie etwa auch die hier verwendeten Textstreifen, soll hier nicht näher eingegangen werden. Vielmehr ist es der Titel der Arbeit, der die Verknüpfung von Baum (als Synonym für Natur), Geschichte und Erinnerung noch einmal besonders sinnfällig macht. Er geht auf ein Erlebnis des Künstlers während seiner Arbeit an dem mechanischen Theater für die Ausstellung *Black Box/Chambre Noire* 2005 in der Deutschen Guggenheim in Berlin zurück. Der schwedische Tischler, der das Gehäuse des Theaters aus Eichenholz baute, äußerte gegenüber Kentridge den Wunsch, auf deutsches Holz zu verzichten. Der Grund dafür: Die benötigten Baumstämme seien gespickt mit Geschossresten aus dem Zweiten Weltkrieg, welche die Sägeblätter ruinieren würden.²⁰

Auch in der *Remembering the Treason Trial* motivisch verwandten Arbeit *Lekkerbreek*, bei der die Darstellung von Baum und Landschaft nicht mit der systematischen Einbindung von Textelementen verbunden wurde, findet sich oben links die Textzeile THE LIE OF THE LAND 2, die Verunsicherung stiftet. »The lie of the land« bedeutet übersetzt Sachlage oder Situation (auch im topographischen Sinne), *lie* isoliert hingegen Lüge. Der Text ließe sich also auch als »Die Lüge des Landes« (miss)verstehen. THE LIE OF THE LAND # 2 ist zudem die Überschrift eines Abschnitts innerhalb der dritten von Kentridges *Six Drawing Lessons*.²¹ In diesem geht es um die unzuverlässige Zeugenschaft der Landschaft im Hinblick auf vergangene Ereignisse, die etwa mit Unrecht und Verfolgung zu tun haben können: »The land is an unreliable witness. It is not that it effaces all history, but events must be excavated,

sought after in traces, in half-hidden clues. There is a similarity to the land and what it does, and our unreliable memory.²² Bereits der Werktitel ist nicht frei von Ambivalenz: *Lekkerbreek* (Afrikaans für »leicht brechend, brüchig«) ist der Name des dargestellten Baumes (lat. *Ochna pulchra*), der sich in Südafrika etwa im Krüger-Nationalpark findet.²³ Wo allerdings ein Lekkerbreek wächst, findet sich am Boden das hochtoxische, vor allem für Tiere lebensgefährliche Gebüsch namens *Gifblaar* (poison leaf, lat. *Dichapetalum cymosum*). Die Darstellung des von Kentridge virtuos mit dem Tuschnadel angelegten Baumes ist folglich durchaus ambivalent. Dies betrifft auch die durch Spuren der Industrialisierung gezeichnete Landschaft des High Veld bei Johannesburg, die in vielen frühen Filmen Kentridges eine Rolle spielt. Sie wird uns in ihrer Funktion als Speicher wie auch als Schleier für geschichtliche Ereignisse und menschliches Leid noch an anderer Stelle (S. 185 f.) interessieren, nämlich bei der Betrachtung der Radierung *Felix in Exile* (Cat. 54).²⁴

Das Motiv des Baumes in *Remembering the Treason Trial* erweist sich – wie die Landschaft bei Kentridge generell – als Speicher von Wissen und Erinnerung, allerdings geknüpft an das mit der Zeit wachsende, alles nivellierende Vergessen. Beide für das menschliche Leben so zentrale Faktoren müssen also erst schrittweise rekonstruiert werden. Diese Rekonstruktion bietet Dürers *Ehrenpforte* in Form des panegyrischen Herrscherbildes von sich aus an: Sie gibt das zu erinnernde Wissen an Personen, Ereignisse und Kompetenzen dem Betrachter in einem trotz aller Ordnung verwirrenden, überwältigenden Kaleidoskop vor. Auch hier findet sich das Ordnung

ermöglichte Motiv des Baumes, nämlich in Form des kaiserlichen, sich s-förmig wie eine Wurzel windenden kaiserlichen Stammbaumes, im zentralen Feld. Gleichzeitig lässt sich im so unterschiedlichen Einsatz des Baumes eine generelle semantische Kluft zwischen Kentridge und Dürer festmachen: Während bei Letzterem ein staatstragendes, imperiales Machtssystem evoziert wird, ist es bei Ersterem ein subjektiv-autobiographisch geprägter Erinnerungsprozess an ein bestimmtes historisches Ereignis oder eine politische Situation, der gleichwohl auch gesellschaftliche Relevanz entfalten kann.

Even if Kentridge has been occupied with the theme of trees for many years, the large drawing of the pine in *Remembering the Treason Trial* has a direct predecessor, which has had a crucial impact on the work in its dimension and its symbolism, namely the drawing, done also in 2013, of *The Shrapnel in the Woods*.¹⁹ I do not want to go into any details, such as the text strips used here. It is more the title of the work, which ties the tree (a synonym of nature) to history and memory in an especially manifest way. This goes back to an episode the artist had during his work on the mechanical theater for the exhibition *Black Box/Chambre Noire* in 2005 at Deutsche Guggenheim in Berlin. The Swedish carpenter who built the enclosure of the theater out of oak told Kentridge of his wish to

do so without resorting to German wood. His reason: their necessary tree trunks were riddled with the remains of shots from World War II, which would ruin his saw blades.²⁰ Also in the work related to *Remembering the Treason Trial*, namely *Lekkerbreek*, the depiction of tree and landscape is not linked to a systematic tie-in with textual elements, but in the upper left there is the one phrase THE LIE OF THE LAND 2, which produces confusion. This can also be (mis)read as the country's lies. THE LIE OF THE LAND 2 is, too, the heading of a section within the third of Kentridge's *Six Drawing Lessons*.²¹ The issue here is the unreliable testimony of the landscape regarding past events, which may have to do with injustice and persecution. "The land is an unreliable witness. It is not that it effaces all history, but events must be excavated, sought after in traces, in half-hidden clues. There is a similarity to the land and what it does, and our unreliable memory."²² The work title itself is not without ambivalence. *Leckerbreek* (Afrikaans for "easily breakable, brittle") is the botanical name for the depicted tree (*Ochna pulchra* in Latin), found for example in Kruger National Park.²³ Where, however, a Lekkerbreek grows, below it is found the highly toxic, especially for animals, lethal bush called *Gifblaar* (poison leaf, *Dichapetalum cymosum* in Latin). Kentridge has with virtuosity drawn the tree with a brush so that the depiction is quite ambivalent. This concerns the countryside of the High Veld near Johannesburg that is scarred by the industrialization that plays a role in many of Ken-

tridge's early films. This will interest us at another place as a storage site and also as a veil shrouding historical events and human suffering (pp. 185–186), namely when the etching *Felix in Exile* comes up (Cat. 54).²⁴ The motif of the tree in *Remembering the Treason Trial*—as well as landscape in general with Kentridge—is a depot for knowledge and memory, but nonetheless linked to the all-leveling oblivion that increases with time. Both central factors of knowing and memory must thus be first of all reconstructed step by step. This reconstruction is what Dürer's *Triumphal Arch* offers in the form of a panegyric picture of a monarch. It passes on to its viewers the knowledge to remember the persons, events and competencies in an overwhelming kaleidoscope that, despite all its systematics, is confusing. Here too the motif of the tree is meant to create order, namely in the form of the imperial genealogical tree that winds like an S-formed root in the central panel.

At the same time, the very different application of the tree can be seen to establish a general semantic gap between Kentridge and Dürer. While the latter evokes a nation-bearing, imperial system of power, the former is marked by a subjective-autobiographical process of remembering a specific historical event or a political situation that may likewise develop social relevance.

- 1 SMS 238; Meder 251; Thomas Schauerte, »Die ›Ehrenpforte‹ Kaiser Maximilians I., in: SMS II., S. 393–412; zuletzt Ausst.-Kat. Wien 2013, Nr. 124 (Thomas Schauerte). Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.
- 2 Panofsky 1955, S. 239.
- 3 Müller 1982.
- 4 Dagmar Eichberger, »Neue Wege in der Kunst des Hochdrucks: der Riesenholzschnitt«, in: SMS II., S. 28–35.
- 5 Thomas Schauerte, »Die ›Ehrenpforte‹ Kaiser Maximilians I., in: SMS II., S. 393–412.
- 6 Zit. nach Panofsky 1955, S. 234.
- 7 Vgl. Werner 2012, S. 240–251; Schauerte 2001.
- 8 Müller 1982, S. 157f.
- 9 Zit. nach Müller 1982, S. 157.
- 10 Ebd., S. 155; zur Geschichte und Funktion der diagrammatischen Form vgl. zuletzt Schmidt-Burkhardt 2012.
- 11 William Kentridge 2013 zitiert in: David Krut, *Workshop – Printmaking Demonstration: Master Printer Jillian Ross Completes William Kentridge's 'If You Have No Eye' Linocut Edition [...]*, Faltblatt David Krut Workshop, Arts on Main, Maboneng.
- 12 Der Haupttitel der zweibändigen Publikation lautet *A Text-Book of Rand Metallurgical Practice. Designed as a »Working Tool« and Practical Guide for Metallurgists Upon the Witwatersrand and Other Similar Fields*.
- 13 Siehe Treason Trial, in: Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Treason_Trial [Stand: 11.10.2015].
- 14 So von Kentridge als *2013 Distinguished Visitor in the Humanities* vorgetragen am 19.09.2013 bei der Public Lecture *Second Hand Reading* (ursprünglicher Titel: *Everyone Their Own Projector*) an der University of Rochester/NY. Siehe dazu den Blog samt des bei Vimeo.com online abrufbaren Videos zum Vortrag, URL: <https://ivc.lib.rochester.edu/thinking-about-the-forest-and-the-trees> [Stand: 11.10.2015]. Eine schöne, vielleicht nicht ganz ungewöhnliche Koinzidenz ist das Zusammenfallen des Begriffes »Reduction Plants« (im Titel des Buches von C. O. Schmitt), der übersetzt industrielle Anlagen (plants) zur Goldgewinnung meint, mit den von Kentridge gezeichneten Pflanzen (plants).
- 15 Vgl. Kentridge 2014, *Drawing Lesson Five: In Praise of Mistranslation*, S. 149f.
- 16 Vgl. dazu William Kentridge, »Felix in Exile, Geography of Memory«, in: Ausst-Kat. Rivoli 2004, S. 99.

- 17 Vgl. Krut 2006, Abb. S. 79, die Kaltnadelradierung *Panic Picnic* aus der Edition *Living Language* (vgl. Cat. 57) und ebd., Abb. S. 82, die Radierung *Panic Picnic* aus der sechsteiligen Folge *Sleeping On Glass*.
- 18 Vgl. die mehrmalige Verwendung und Exemplifizierung in Kentridge 2014, S. 55f.
- 19 Courtesy Marian Goodman Gallery, New York, Tusche auf Seiten des Crabb's *Universal Technology Dictionary* (1828), 210 x 220 cm.
- 20 Vgl. Ann. 14 (Schilderung William Kentridges in seiner Lecture).
- 21 Vgl. Kentridge 2014, *Drawing Lesson Three: Vertical Thinking: A Johannesburg Biography*, S. 79f.
- 22 Ebd., S. 79. 2010 kuratierte Michael Godby in Kapstadt eine Ausstellung mit aktueller Landschaftsmalerei in Südafrika mit dem Titel *The Lie of the Land: Representations of the South African Landscape* (Ausstellung in der Michaelis Collection at the Old Town House/IIZKO Museums of South Africa), bei der Kentridge gleichfalls vertreten war. Der Katalog zur Ausstellung erschien bei David Krut Publishing in Johannesburg.
- 23 Vgl. *Ochna pulchra*, in: Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ochna_pulchra [Stand: 14.10.2015].
- 24 Auf andere Weise reflektiert Kentridge das Aufgehen und Verschwinden menschlichen Lebens in der Natur in der Metamorphose des schwarzen *Walking Man* (Cat. 49).
-
- 1 SMS 238; Meder 251; Thomas Schauerte, »Die ›Ehrenpforte‹ Kaiser Maximilians I.« in SMS II., pp. 393–412; most recently in exh. cat. Vienna 2013, no. 124 (Thomas Schauerte). For the full titles, see the bibliography on pp. 202–204.
- 2 Panofsky 1955, p. 239.
- 3 Müller 1982.
- 4 Dagmar Eichberger, »Neue Wege in der Kunst des Hochdrucks: der Riesenholzschnitt«, in SMS II., pp. 28–35.
- 5 Thomas Schauerte, »Die ›Ehrenpforte‹ Kaiser Maximilians I.« in SMS II., pp. 393–412.
- 6 Cited from Panofsky 1955, p. 234.
- 7 Cf. Werner 2012, pp. 240–251; Schauerte 2001.
- 8 Müller 1982, pp. 157f.
- 9 Cited from Müller 1982, p. 157.
- 10 Ibid. p. 155; on the history and function of diagrammatic form see, recently, Schmidt-Burkhardt 2012.
- 11 William Kentridge 2013, cited in David Krut, *Workshop – Printmaking Demonstration: Master Printer Jillian Ross Completes William Kentridge's 'If You Have No Eye' Linocut Edition [...]*, folded flyer David Krut Workshop, Arts on Main, Maboneng.
- 12 The main title of the two volume publication is entitled *A Text-Book of Rand Metallurgical Practice. Designed as a »Working Tool« and Practical Guide for Metallurgists upon the Witwatersrand and Other Similar Fields*.
- 13 See Treason Trial in: Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Treason_Trial (accessed October 11, 2015).
- 14 Thus did Kentridge lecture as the 2013 Distinguished Visitor in the Humanities on September 19, 2013, at the Public Lecture Second Hand Reading (original title: »Everyone Their Own Projector«) at the University of Rochester. See further the blog including the vimeo.com video available online on the lecture, URL: <https://ivc.lib.rochester.edu/thinking-about-the-forest-and-the-trees> (accessed October 11, 2015). A lovely but perhaps not quite unwanted coincidence is the concurrence of the term »Reduction Plants« (in the title of the book by C. O. Schmitt) who translates industrial facilities (plants) for extracting gold by which Kentridge means plants or vegetation he depicts.
- 15 Cf. Kentridge 2014, *Drawing Lesson Five: In Praise of Mistranslation*, pp. 149f.
- 16 Cf. With William Kentridge, »Felix in Exile, Geography of Memory,« in exh. cat. Rivoli 2004, p. 99.
- 17 Cf. Krut 2006, fig. p. 79, the drypoint etching *Panic Picnic* from the edition of *Living Language* (Cat. 57) and ibid., fig. p. 82, the etching *Panic Picnic* from the six-part sequence *Sleeping on Glass*.
- 18 Cf. The multiple use and exemplification in Kentridge 2014, pp. 55f.
- 19 Courtesy Marian Goodman Gallery New York, ink on pages of Crabb's *Universal Technology Dictionary* (1828), 210 x 220 cm.
- 20 Cf. footnote 14 (William Kentridge's description in his lecture).
- 21 Cf. Kentridge 2014, *Drawing Lesson Three: Vertical Thinking: A Johannesburg Biography*, pp. 79f.
- 22 Ibid, p. 79. In 2010 Michael Godby curated an exhibition in Capetown with current landscape painting in South Africa with the title *The Lie of the Land: Representations of the South African Landscape* (exhibition in the Michaelis Collection at the Old Town House/IIZKO Museums of South Africa), where Kentridge was likewise represented. The exhibition catalogue was published by David Krut Publishing in Johannesburg.
- 23 Cf. *Ochna pulchra*, in Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ochna_pulchra (accessed October 14, 2015).
- 24 In a different way Kentridge reflects on the rise and fall of human life in nature in the metamorphosis of the black *Walking Man* (Cat. 49).

SCHWARZ DRUCKEN,
WEISS SEHEN

//

PRINTING BLACK,
SEEING WHITE



CAT. 45 (S. / P. 142)

ALBRECHT DÜRER

DER HEILIGE HIERONYMUS NEBEN DEM WEIDENBAUM
SAINT JEROME BY THE POLLARD WILLOW, 1512

Radierung, Kaltnadel / etching, drypoint, 20,6 x 18,3 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4526-1877, SMS 65, Meder 58



CAT. 46 (S. / P. 143)

ALBRECHT DÜRER

DER HEILIGE HIERONYMUS NEBEN DEM WEIDENBAUM
SAINT JEROME BY THE POLLARD WILLOW, 1512

Radierung, Kaltnadel / etching, drypoint, 20,6 x 18,3 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 3-1898, SMS 65, Meder 58



CAT. 52 (S. / P. 149)

WILLIAM KENTRIDGE

ATLAS PROCESSION II / ATLAS PROZESSION II, 2000

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Typendruck von einem Blatt Mylarpapier, per Hand überarbeitet, gedruckt auf Vélin d'Arches Blanc-Papier / etching, drypoint, aquatint, letter-press from a Mylar sheet, with additional hand-painting, printed on Vélin d'Arches Blanc paper, 158 x 108 cm, Auflage / edition: 30, Drucker / printer: Jack Shireff, Andrew Smith (107 Workshop, Wiltshire, UK), Verleger / publisher: David Krut Fine Art, London

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 51 (S. / P. 148)

WILLIAM KENTRIDGE

ATLAS PROCESSION I (VARIATION) /
ATLAS PROZESSION I (VARIATION), 2000

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, per Hand überarbeitet, gedruckt auf Vélin d'Arches Blanc-Papier / etching, drypoint, aquatint, with additional hand-painting, printed on Vélin d'Arches Blanc paper, 158 x 108 cm, Auflage / edition: 30, Drucker / printer: Jack Shireff, Andrew Smith (107 Workshop, Wiltshire, UK), Verleger / publisher: David Krut Fine Art, London

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 44 (S. / PP. 140–141)

WILLIAM KENTRIDGE

PIT / GRUBE, 1979

Fünf Monotypien aus einer Serie von dreißig, teilweise mit weißer Farbe überarbeitet, gedruckt auf Fabriano-Papier / five monotypes from a series of thirty, partially worked over with white paint, printed on Fabriano paper, Bild / image: je / each 54 x 43 cm, Blatt / paper: je / each ca. 70 x 50 cm

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 49 (S. / P. 146)

WILLIAM KENTRIDGE

WALKING MAN / DER LÄUFER, 2000

Linolschnitt auf Reispapier / linocut on rice paper, 250,2 x 97,8 cm, Auflage / edition: 25, Drucker / printer: Osiah Masekoameng (Artist Proof Studio, Johannesburg), Verleger / publisher: David Krut, Johannesburg

Besitz des Künstlers / collection of the artist



CAT. 47 (S. / P. 144)

ALBRECHT DÜRER

HERKULES AM SCHEIDEWEGE
HERCULES AT THE CROSSROADS, CA. 1498

Kupferstich, Probdruck, unfertiger Zustand / engraving, trial proof, unfinished, 32 x 22,5 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 491-1882, SMS 22, Meder 63,1



CAT. 48 (S. / P. 145)

ALBRECHT DÜRER

HERKULES AM SCHEIDEWEGE
HERCULES AT THE CROSSROAD, CA. 1498

Kupferstich / engraving, 32 x 22,5 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4543-1877, SMS 22, Meder 63



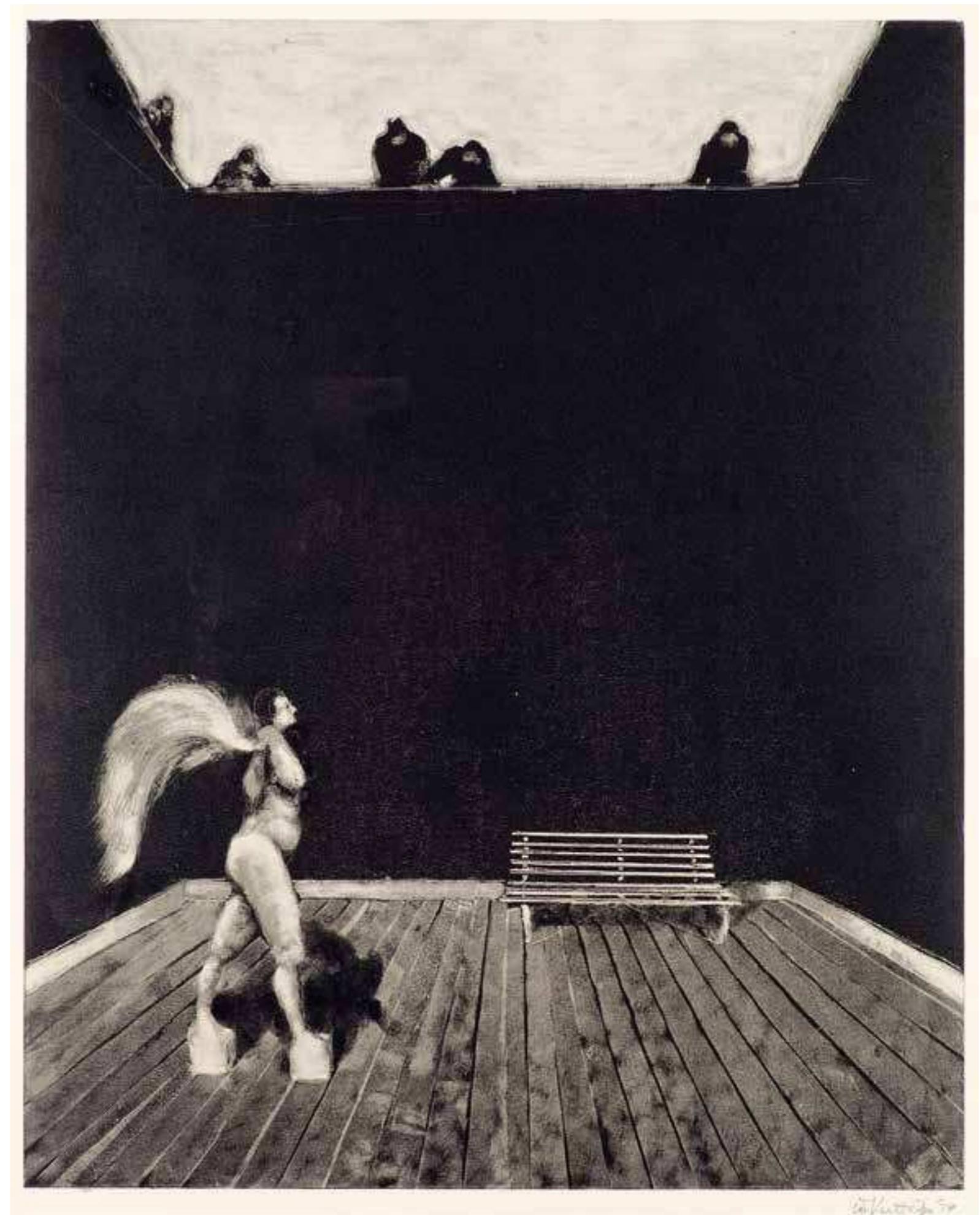
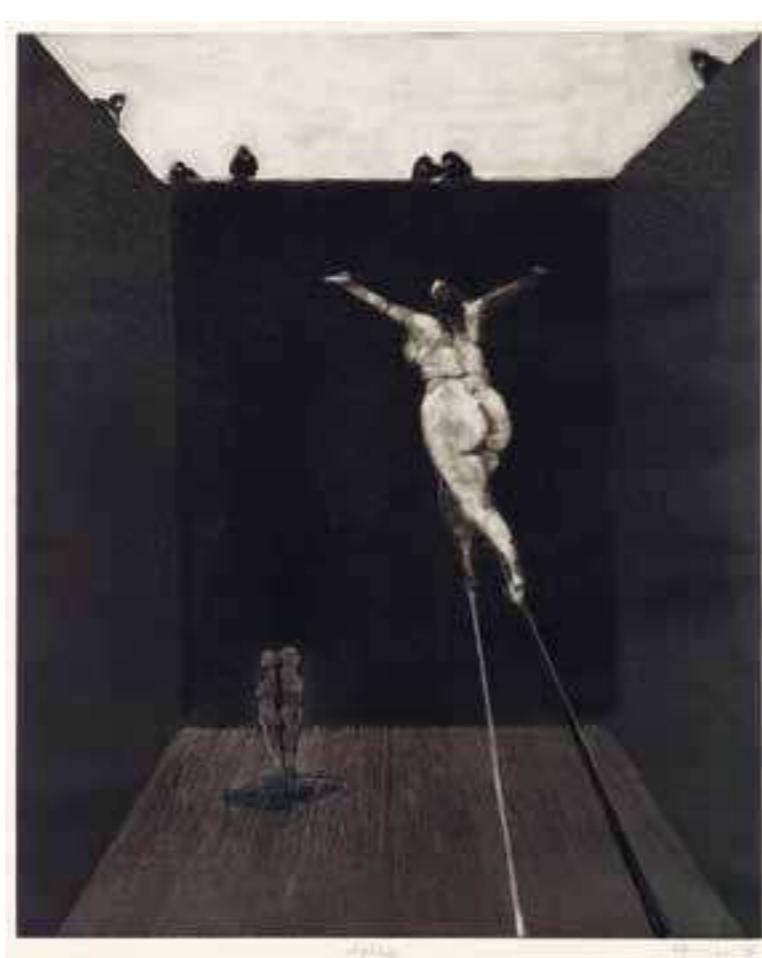
CAT. 50 (S. / P. 147)

ALBRECHT DÜRER

DIE MARTER DER HEILIGEN KATHARINA
THE MARTYRDOM OF SAINT CATHERINE, CA. 1498

Holzschnitt / woodcut, 38,9 x 28,4 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 4650-1877, SMS 128, Meder 236



Cat. 44



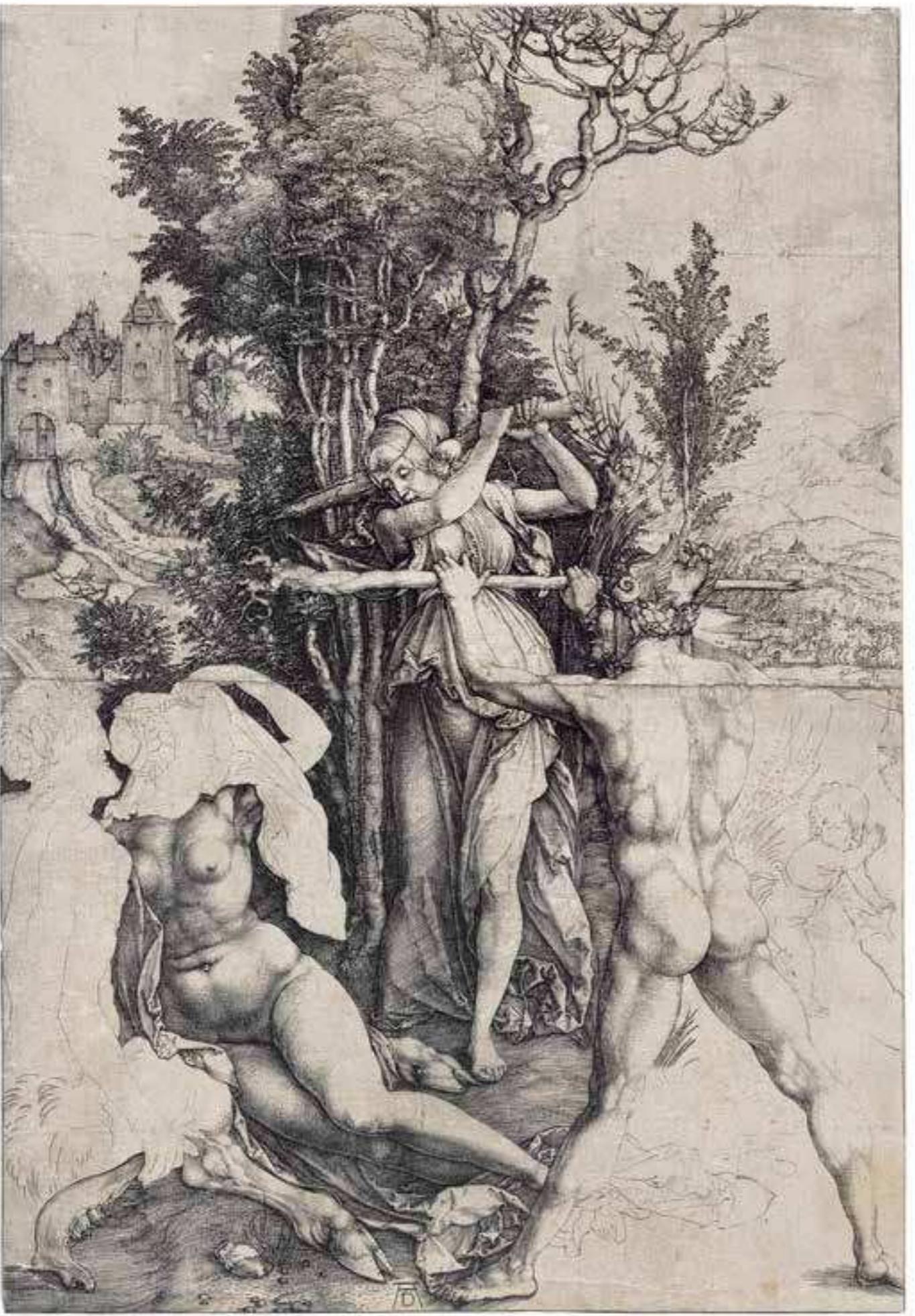
Cat. 45

142



Cat. 46

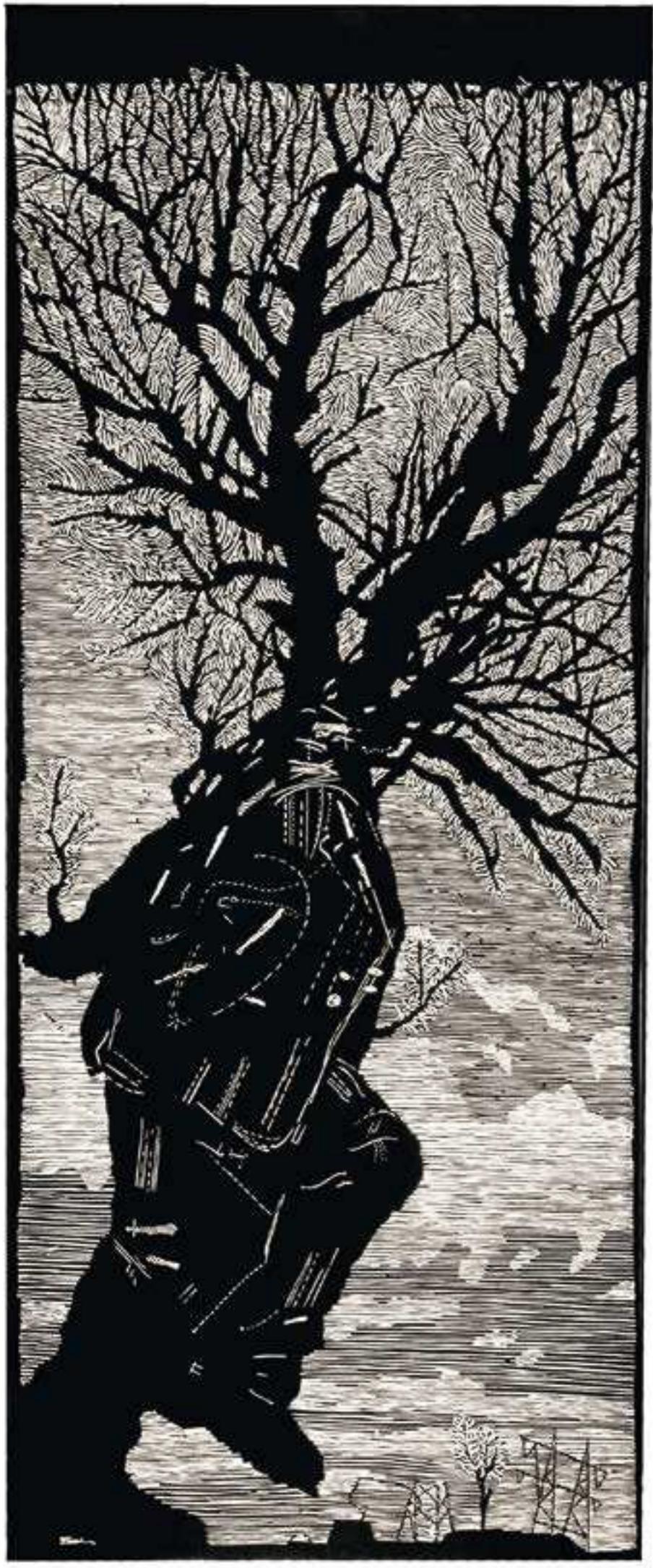
143



Cat. 47



Cat. 48



Cat. 49



Cat. 50



Cat. 51



Cat. 52

HOLD THE LINE—ALBRECHT DÜRER AND THE PRINTMAKING TECHNIQUES OF HIS TIME

HOLD THE LINE – ALBRECHT DÜRER UND DIE DRUCKGRAPHISCHEN VERFAHREN SEINER ZEIT

MICHAEL ROTH

Albrecht Dürer ist der Künstler des Schwarz und Weiß. Schon seine Zeitgenossen, darunter niemand Geringeres als Erasmus von Rotterdam, rühmten seine Fähigkeit zur Arbeit mit diesen polaren Lichtwerten und verglichen ihn mit Apelles, dem antiken Heros der Malerei.¹ Ihm sei er künstlerisch sogar überlegen, da er nicht einmal der Farbe bedürfe.² Dürers Kunst entfalte sich im schlichten Schwarz und reinen Weiß. »Schwarz auf Weiß« aber standen auch die Lettern im Buch, und so wurde es auch zur Farbe der Humanisten in Dürers Umfeld, deren Texte und Bilder in modernen Büchern und Flugschriften gedruckt werden sollten.

Die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen, die intellektuellen und politischen Eliten begannen im späteren 15. Jahrhundert damit, die neuen Möglichkeiten einer Bildpublizistik zu sondieren und zu realisieren. Sie nutzten sie in sehr unterschiedlicher Weise. Lässt man die druckgraphischen Werke aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Revue passieren, zeigt sich eine ungeheure Spannbreite von künstlerischem Anspruch, (inhaltlicher) thematischer Breite und intellektueller Tiefe, sei es nun im Wort oder im Bild. Das Spektrum reicht vom kleinformatigen Heiligenbildchen bis zu komplexen Bildnachrichten, wie etwa das berühmte sogenannte *Sterbeblatt* für Conrad Celtis, von pointierten Thesenblättern über umfangreiche graphische Bildzyklen bis zum mehrteiligen Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* für Kaiser Maximilian I. (Cat. 39).

Albrecht Dürer hatte in der frühen Entwicklung der graphischen Künste eine besonders exponierte Stellung. 1471 geboren, wurde er im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert sowohl Vollender als auch Reformer der damals noch jungen Bildmedien, des Buch- und Einzelblatt-holzschnitts sowie des Kupferstichs. Durch graphische Perfektion, editorische Strategie und ökonomische Klugheit suchte und fand er bereits als junger Künstler seine Position im Berufsfeld und auf dem Kunstmarkt und baute sie stetig weiter aus. Im Weiteren soll verfolgt werden, wie er dabei vorging, wie seine Entwicklung in den druckgraphischen Techniken des Schwarz und Weiß fortschritt und welche Aspekte er in den jeweiligen Werkphasen offensichtlich fokussierte.

Albrecht Dürer is the artist of black and white. His contemporaries, including no less a person than Erasmus of Rotterdam, praised Dürer's ability to work with these polar values and compared him to Apelles, the celebrated painter in ancient Greece.¹ Erasmus even considered Dürer to be Apelles's artistic superior since Dürer did not rely on the use of color.² Dürer's art developed in simple black and pure white. The words in books were also printed "black on white," however, and as such these were also the colors of the

humanists in Dürer's circles, whose texts and images were printed in modern books and pamphlets.

In the late fifteenth century, the academic, social, intellectual, and political elite began to explore the wide range of possibilities of disseminating ideas through printed images. A glance at the published works from the first quarter of the sixteenth century reveals tremendous artistic merit, thematic breadth, and intellectual depth, as expressed in both word and image. The spectrum ranges from small-format religious iconography to complex visual announcements such as the *Sterbeblatt*, an epitaph created for Conrad Celtis; from trenchant *Thesenblätter* (literally: "thesis sheets") and extensive cycles of graphic works to the enormous multipart woodcut print *Triumphal Arch* (Cat. 39) for Emperor Maximilian I.

Albrecht Dürer held a particularly prominent position in the early development of the graphic arts. Born in 1471, he both perfected and reformed the nascent forms of pictorial media that were evolving at the close of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth—single-sheet woodcuts, woodcut book illustrations, and engravings. Dürer's talent for precise graphic representation and editorial strategies, as well as his shrewd business acumen established him in his professional field and the art market early in his career, a position he subsequently

continuously further advanced. This essay investigates the evolution of the artist's printing techniques in black and white, and the primary considerations he brought to bear in each respective phase of development.

den potentiellen Ertrag für seine eigene Arbeit. Holzschnitt und Kupferstich unterscheiden sich sowohl in ihrer historischen Entwicklung als auch in ihren technischen Bedingungen und Möglichkeiten erheblich voneinander. Der Holzschnitt ist ein Hochdruckverfahren. Hier wird das Licht durch das Abarbeiten der Oberfläche von Holzdruckstöcken aus dem Dunkel der später drucken Holzoberfläche herausgegraben. Um eine schwarze Linie im Druck erscheinen zu lassen, müssen die Flanken eines Steges abgearbeitet werden. Gedruckt wird, was stehen bleibt. Dagegen arbeitet der Kupferstich als Tiefdruckverfahren vom Hellen ins Dunkle. Der Kupferstecher graviert Kanäle für die Druckertinte in eine Kupferplatte. Für den Druck wird Farbe in diese Rinnen eintampontiert. Die Metalloberfläche wird poliert und die Druckfarbe vom leicht feuchten Papier allein aus den gravierten Rinnen herausgesogen. Druckt beim Holzschnitt also die erhabene Oberfläche, so saugt beim Kupferstich das angefeuchtete Papier die Druckfarbe aus der gravierten Schlucht. Beide Verfahren unterscheiden sich von einander wie ein Höhenweg auf einem Berggrat von einem Fluss im Tal.

Relativ neu zu Dürers Jugendzeit war das gedruckte Bild im modernen, mittels Letterndruck erstellten Buch. Erst in den frühen 1460er Jahren wurden im Bamberger Offizin von Ulrich Pfister erstmals Holzschnitillustrationen in ein mit Bleilettern gesetztes Buch eingefügt. Dies geschah zunächst im relativ kleinen Bildformat, so in Pfisters Druck von Ulrich Boners *Edelstein*⁴ von 1461. Kurze Zeit später, um 1463, erschienen dann bereits vollseitige Abbildungen in dem ebenfalls von Pfister edierten Werk *Der Ackermann von Böhmen* des Johann von Tepl.⁵ Während die Illustrationen dieser und anderer Frühdrucke noch mit einer anschließenden Kolorierung rechneten, waren Dürers Holzschnitte bereits ganz auf das Schwarz der Druckfarbe und das Weiß des Papiergrundes hin angelegt. Die zwischen den Druckereignissen Pfisters und Dürers liegende Generation hatte einen Wertewandel eingeleitet. Schwarz-Weiß war »hoffähig« geworden. Einer der Gründe hierfür war die zeitgleiche Entwicklung der anderen druckgraphischen Technik, des Kupferstichs. Hier hatte sich von den späten 1460er bis in die 1480er Jahre mit den Arbeiten einiger herausragender Stecher, allen voran Martin Schongauer, eine Ästhetik des Schwarz-Weiß entwickeln können, die sich bald auf den Holzschnitt und das gedruckte Buch übertrug. Zu den Exponenten dieser Entwicklung in der Buchgraphik gehörten auch Personen aus Dürers direktem Nürnberger Umfeld, sein Patenonkel Anton Koberger, ein namhafter Verleger, sowie seine Lehrherren Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff als Werkstattleiter eines besonders leistungsfähigen Illustratoren-Ateliers. Sie schufen zu Dürers Lehrzeit mit dem 1491 erschienenen *Schatzbehalter* und der reich bebilderten, großformatigen *Schedelschen Weltchronik* von 1493 Hauptwerke dieser schwarz-weißen Buchästhetik.



Fig. 12 Martin Schongauer,
Die Flucht nach Ägypten / Rest on the Flight into Egypt,
vor / before 1475, Kupferstich / engraving



Fig. 13 Martin Schongauer,
Der Tod Mariens / The Death of the Virgin,
vor / before 1475, Kupferstich / engraving



Fig. 14 Albrecht Dürer,
Der Sündenfall / The Fall of Man, 1504,
Kupferstich / engraving

At the beginning of his professional activity in the 1490s, Dürer seemed to have developed a specific vision for the systematic exploration, refinement, and enhancement of visual expression in woodcuts and engravings.³ In doing so, he emphasised and took full advantage of unique qualities specific to each of these black-and-white media. As the first artist to use and develop these two related methods in parallel throughout his life, Dürer's work would considerably shape printmaking techniques for centuries to come. In many respects, Albrecht Dürer was the first graphic artist. He selected a technique because it served his artistic purposes, not necessarily because he had already mastered it. After an early focus on woodcuts and engravings, in later life he began to work with drypoint and etching, both printing methods that had assumed a somewhat prominent position on the market in the meantime. In adopting these methods, he explored their fundamental possibilities and limitations, as well as their potential significance for his own work. Woodcuts and copperplate engravings differ substantially in their historical development and in their technical requirements and possibilities. The woodcut is a relief printing method. Here, the light part of the image is created by cutting away from the surface of a woodblock, and the dark areas are created by printing the remaining raised areas. A black line on the print is produced by cutting away both sides of a raised ridge, leaving the surface that remains to be printed. In contrast, engravings are a type of intaglio printing that

uses a depressed or incised surface to create the dark parts of the image. First, the engraver cuts channels into a copperplate. To create the print, ink is forced into these grooves. The metal surface is then polished and the printing ink is drawn out of the incised lines as it is pressed against a dampened sheet of paper. Thus, with woodcuts, the raised surface prints onto the paper, while with engravings, the dampened paper pulls the printing ink from the engraved lines. The two procedures differ from one another as a mountain ridge differs from a river in a valley.

The printed image appearing in books printed with moveable type was a relatively new achievement in Dürer's youth. Ulrich Pfister's Bamberg workshop first integrated woodcut illustrations into a book set with lead type in the early 1460s. Initially, the images were relatively small format, as in Pfister's print of Ulrich Boner's *Edelstein* of 1461.⁴ A short time later, around 1463, Pfister edited *Der Ackermann aus Böhmen* by Johann von Tepl, which included full-page illustrations.⁵ While these illustrations and other early prints were subsequently colored by hand, Dürer's woodcuts were specifically designed for black ink printed on white paper. The generation of printed materials separating Pfister and Dürer reflect a shift in artistic values. Black and white had become more respectable. One of the reasons for this was the development of another printing technique: the copperplate engraving. With the works of a few outstanding engravers—first and foremost Martin Schongauer—a black-and-white aesthetic

style developed in the late 1460s to the 1480s, which was soon applied to woodcuts and printed books. The exponents of this development in book design included artists from Dürer's immediate Nuremberg circles, such as his godfather Anton Koberger—a distinguished publisher—as well as Dürer's teachers Michael Wolgemut and Wilhelm Pleydenwurff, workshop managers of an especially productive illustration workshop. During Dürer's apprenticeship, they were responsible for major works accomplished in this black-and-white book aesthetic, including *Schatzbehalter* in 1491, and the richly illustrated, large-format *Schedelsche Weltchronik* in 1493.

LICHTMODELLIERUNG UND TEXTUR – DIE OPTIMIERUNG DES HOLZSCHNITTS

Dürer's Ansatz zur Optimierung der linear-graphischen Qualität des Buch- und Einblattholzschnitts war vordergründig recht naheliegend. Er studierte ein von Martin Schongauer für den Kupferstich gefundenes graphisches System, das die Modellierung und Lichtführung aller Details bei konsistenter Linienführung erlaubte, und übertrug es auf den Holzschnitt. Bei diesen Transformationen bemühte er sich erfolgreich, die bis dahin dem Kupferstich vorbehaltenen linearen Eigenschaften und Qualitäten – gebogene und schwelende Linien zur Modulation von Volumina sowie Kreuzlagen zur differenzierten Gestaltung von Schattenflächen und Räumen – auf die ganz anders

geartete Hochdrucktechnik des Holzschnitts zu übertragen. Dies geschah aus unterschiedlichen Gründen. Zum einen konnten so anspruchsvolle Kompositionen in Buchzusammenhänge integriert werden, da sowohl der Letterndruck als auch der Holzschnitt Hochdruckverfahren sind. Zudem erlaubten Holzschnitte deutlich größere, halb- oder sogar bogenfüllende Druckformate sowie höhere Druckauflagen.⁶ Spätestens mit der Publikation der *Geheimen Offenbarung des Johannes*, der sogenannten Apokalypse, im Jahr 1498 stellte Dürer unter Beweis, dass er in der Lage war, lineare Systeme und damit auch die Möglichkeit zur Lichtführung und Raumerschließung aus der Tiefdrucktechnik des Kupferstichs in die Hochdrucktechnik des Holzschnitts zu übertragen. Er vollzog diese Transformation mit erkennbarer Hochachtung für seine Vorbilder. Mehrfach zitierte Dürer in Holzschnitten herausragende Kupferstiche, um diesen Transformationsprozess evident werden zu lassen. Er exemplifizierte die Überleitung des Kupferstich-Gravursystems in den Holzschnitt durch offensichtliche Bezüge auf Arbeiten gleichen Themas und ähnlicher Komposition von Martin Schongauer.⁷ Nach den Erfahrungen der Arbeit an den Apokalypse-Holzschnitten setzte Dürer diese offensive Transformation von einem Druckmedium in ein anderes auch in der Folge zum *Marienleben* fort (Cat. 53). Auch hier arbeitete er zuweilen mit Zitaten nach Schongauer-Stichen. Im Holzschnitt der *Flucht nach Ägypten* (Cat. 53.13) von etwa 1504⁸ adaptierte er dessen berühmten Kupferstich gleichen Themas (Fig. 12).⁹ Wegen der auf diesem Stich erstmals dargestellten exotischen Pflanzen, etwa eines Drachenbaumes, stand Schongauers Blatt jedem vor Augen,

der es einmal gesehen hatte. Und noch gegen Ende der mehrjährigen Produktionsphase des *Marienlebens* erwies Dürer 1510 in der Szene des *Marientodes*¹⁰ (Cat. 53.17) Schongauers Kunst die Ehre (Fig. 13).¹¹ Da sich solche „Zitate“ über einen sehr langen Zeitraum hinweg finden lassen, sind sie keineswegs durch Ideenarmut des außerordentlich kreativen Dürers begründet. Vielmehr muss das Zitat von Kupferstichen im Holzschnitt bewusst gesetzt worden sein. Dürer folgte damit offenkundig über Jahrzehnte hinweg seiner Idee, drucktechnische Übertragungen durch bewusst gesetzte Bildzitate zu demonstrieren. Interessanterweise gab es zeitgenössisch auch keine Plagiatsvorwürfe. Im Gegenteil: Ein Effekt dieser Bezüge auf Schongauer war die besondere Bewunderung und Überhöhung der Leistung Dürers.¹²

Dürers graphische Adaptionen waren drucktechnisch keineswegs trivial. Die Übertragung des Liniensystems aus dem Kupferstich in den Holzschnitt bedurfte einer erheblichen formalen und schmiedischen Übersetzung. Die Möglichkeiten, anstelle unstrukturiert punzierter oder gar opaker Schwarzflächen im Kupferstich tiefdunkle Flächen im Holzschnitt mittels klar definierter, linearer Kreuzschraffuren zu erzeugen, waren limitiert. Interessanterweise scheint sich die konsequente Verfolgung dieses Prinzips der linearen Kreuzschraffur auch bei Dürer erst nach und nach entwickelt zu haben. So findet man in extremen Dunkelpartien der Holzschnitte aus den 1490er Jahren durchaus noch „perforierte“ Schattenfelder, in denen eine geordnete Linienführung innerhalb der Schattenpartien kaum zu erkennen ist (vgl. Cat. 50). Wenn möglich, ging Dürer in den

1490er Jahren den Problemen der Dunkelstrukturen im Holzschnitt aber lieber aus dem Weg. Und so sind viele frühe Holzschnitte im Vergleich zu Kupferstichen relativ hell, etwa die Bilder der *Apokalypse* von 1498. Durch eine höhere Grundhelligkeit ließ sich das Absinken in gefährlich zu laufende Dunkelzonen weitgehend umgehen, da Schraffuren nicht allzu eng gesetzt werden mussten. Erst die etwas späteren Werke zeigen die Bewältigung dieses handwerklich-künstlerischen Problems, etwa der erwähnte *Marienleben*-Holzschnitt von 1510. Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gelang es Dürer und seinem herausragenden Formschneider Hieronymus Andreae auch in extremen Dunkelpartien Schattenlinien noch als solche erkennbar zu halten.

LIGHT MODELLLING AND TEXTURE – IMPROVING THE WOODCUT

At first glance, Dürer's approach to improving the linear quality of woodcuts for book illustrations and single-sheet woodcuts seems straightforward. He studied the graphic system Martin Schongauer had developed for engraving—which had established ways to model and shade an image through the consistent organisation of lines—and applied it to the woodcut. In transferring this method to woodcuts, he successfully applied the linear characteristics and qualities that had previously been limited to engraving—curved and swelling lines for modulating volumes, and

cross-hatching for the nuanced rendering of light and space—to the relief technique of the woodcut. This effort came about due to various factors. On the one hand, such ambitious compositions could be integrated into books, since both moveable type and the woodcut are relief printing methods. In addition, woodcuts permitted much larger prints—half- or even full-sheet impressions—as well as larger editions.⁶ At the latest with the publication of *The Book of Revelations* (the *Apocalypse* series of 1498), Dürer proved his ability to incorporate engraving's incised linear systems—and the concomitant possibilities for portraying light, space, and volume—into the relief technique of the woodcut. In this process, Dürer demonstrated a clear respect for his forerunners. He signalled this transition by clearly referencing in his woodcuts brilliant engravings by Martin Schongauer that employed similar themes and composition.⁷ After the *Apocalypse* woodcuts, Dürer continued this active transfer from one print medium into another in his series *The Life of Virgin Mary* (Cat. 53), which includes occasional references to Schongauer engravings. In the woodcut *The Flight into Egypt* (Cat. 53.13) from around 1504,⁸ Dürer adapted Schongauer's famous copperplate engraving of the same subject.⁹ Because of the exotic plants represented in this engraving for the first time, such as the dragon tree, those who had seen Schongauer's print would certainly recognize the reference.

After several years of work on *The Life of Virgin Mary*, in 1510 Dürer again paid homage to Schongauer¹⁰ in *The Death of Mary* (Cat. 53.17).¹¹ Such references can be found in Dürer's work throughout his career, but they do not imply a poverty of ideas in the mind of this extraordinarily creative artist. Instead, they must have been made quite consciously. Over the decades, Dürer was evidently demonstrating his transferral of technical printmaking methods through deliberate references to other images. Interestingly enough, there were no accusations of plagiarism at the time. On the contrary, one effect of Dürer's references to Schongauer was a special admiration and elevated valuation of Dürer's work.¹²

In terms of the printmaking techniques he employed, Dürer's graphic adaptations cannot be overestimated. The application to the woodcut of the linear system used in engraving required substantial formal and technical translation. There were limited possibilities for producing dark areas in woodcuts through

the use of clearly defined linear cross-hatching, and to avoid unstructured stippled or opaque black surfaces in woodcut. Interestingly enough, Dürer seems to have developed the rigorous pursuit of this principle of linear cross-hatching only gradually. Therefore, one finds the darkest sections of his woodcuts from the 1490s to be quite stippled, and the structured use of line scarcely recognizable within the areas of shadow (Cat. 50). Throughout the 1490s Dürer eschewed the problems posed by dark structures in woodcuts whenever possible. Thus many early woodcuts are relatively light in comparison with his engravings, as in the impressions of the *Apocalypse* of 1498, for instance. By increasing the overall brightness, Dürer could largely avoid approaching the troublesome darker areas, since the hatchings did not have to be set too closely. Only later works show Dürer's successful solution to this technical artistic problem, for instance in the aforementioned *The Death of Mary* woodcut from 1510. In the second decade of the sixteenth century Dürer, alongside his outstanding block cutter Hieronymus Andreeae, succeeded in keeping lines in shadow recognizable as such, even in the darkest areas of the prints.

DIE ANDERE TECHNIK – WELT IM SCHATTEN

Der Kupferstich wiederum unterliegt als Tiefdruckverfahren nicht im gleichen Maß der Helligkeitsbegrenzung; ganz im Gegenteil. In dieser Technik können vermittels einander überlagernder Kreuzschraffuren differenzierte Helligkeitsabstufungen bzw. Schattenzonen überaus präzise realisiert werden. Diesem Schwarz-Weiß-Effekt ging Dürer seit den 1490er Jahren systematisch nach, indem er die Staffelungsmöglichkeit von Bildgegenständen, seien es Menschen, Tiere, Pflanzen oder sonstige Dinge, in flachen, dunklen Tiefenräumen auslotete. Bereits der Kupferstich des *Hl. Hieronymus in der Wüste*¹³ aus der Zeit um 1496 (Cat. 12) lässt im Tiefdunkel der Felsenkluft im Hintergrund feinste Strukturen und Bäume erkennen. Und auch in der Gestaltung des dünnstämmigen Hains im *Hercules am Scheidewege*¹⁴ von etwa 1498 (Cat. 48) zeigt sich Dürers Interesse für gestaffelte Dunkelräume im Kupferstich. Den End- und Höhepunkt dieser Auslotungen bildet wohl der *Sündenfall* von 1504¹⁵ mit der Schilderung des Waldes hinter Adam und Eva (Fig. 14). Hier schuf Dürer die Vision eines dichten Waldrumes

mit erstaunlichen Tiefenstaffelungen und Überlagerungen der Baumstämme und der Bewohner des Gartens Eden in hochdifferenzierter und bis dahin nie dagewesener Lichtführung im Halbschatten. Und auch hier provozierte er mit dem Motiv eines Elchs im Wald den Vergleich mit einem bekannten Kupferstich Schongauers, der *Flucht nach Ägypten*, wo ein Hirsch in ähnlicher Weise auf halb verschatteter Flur steht (Fig. 12). In der Summe zeigt sich hier, jenseits der technischen Fortentwicklung eines Künstlers zur Meisterschaft, ein Plan für die Weiterentwicklung der gesamten Gattung. Dürer orientierte sich auf dem Weg zur klaren Definition der Parameter für den Holzschnitt und den Kupferstich lange an seinen Vorbildern, von denen Schongauer zweifellos das bedeutendste war. In einem konsequent verfolgten Arbeitsprozess gelang es ihm schließlich, die linearen Möglichkeiten der Vorgängergeneration weitgehend in den Holzschnitt zu übertragen und diesen damit für neue künstlerische Aufgaben zu erschließen. Parallel dazu hob er auch den Kupferstich auf eine ganz neue Stufe.

ANOTHER METHOD – A WORLD IN SHADOW

As a method of intaglio printing, engraving is not limited by the degree of dark light it can portray. On the contrary: in engraving, highly differentiated gradations of light can be achieved by means of overlaying cross-hatchings. Shadows can be realized with particular precision. Dürer had systematically pursued this black-and-white effect since the 1490s, exploring the possibilities for the sensitive shading of objects—be they humans, animals, plants, or other objects—by positioning them in flat, dark areas. In the engraving *Saint Jerome in the Wilderness*¹³ (Cat. 12) from around 1496 for example, one can make out exquisite textures and trees beneath the deep shade of the rocky cliffs in the background. Dürer's interest in gradients of light and shadow is also evident from the thick grove of trees in *Hercules at the Crossroads*¹⁴ (Cat. 48) from around 1498. The culmination of these efforts is reached in *The Fall of Man (Adam and Eve)*¹⁵ (Fig. 14) from 1504, in the artist's portrayal of the forest behind Adam and Eve. For this engraving, an astonishingly complex use of gradients of light and space conjures a dense forest. Dürer arranges the inhabitants of Eden in half-shadow, in a

highly sophisticated and revolutionary use of light. In its depiction of an elk, *Adam and Eve* also recalls a well-known engraving of Schongauer's, *Rest on the Flight into Egypt*, which portrays a deer standing in half-shadow (Fig. 12).

More than a single artist's masterful technical achievements, Dürer's work also reveals an advancement of the art form itself. Dürer had long modeled his work after the clear parameters for woodcuts and engravings set by his forerunners, of whom Schongauer was certainly the most important. By consistently refining his working process, Dürer finally succeeded in transferring to woodcut the preceding generation's linear idiom, thereby opening the technique to new artistic possibilities. Parallel to this, he elevated engraving to a new level.

NEUE TECHNIKEN

In seiner Frühzeit und in der Periode seiner Erkundung eines möglichen Berufsfeldes hat Dürer offenkundig Inspiration und Profilschärfe aus dem systematischen Vergleich der drei graphischen Linienkünste Holzschnitt, Kupferstich und auch der Handzeichnung gewonnen.¹⁶ Um 1513/14 demonstrierte er mit den drei sogenannten *Meisterstichen* (Cat. 34) im Medium des Kupferstichs und mit der abschließenden Edition seiner *Drei Großen Bücher*, der *Großen Passion*, der *Apocalypse* und dem *Marienleben* (Cat. 53) sowie kurz darauf mit der *Ehrenpforte* für Kaiser Maximilian (Cat. 39) im Medium des Holzschnitts die Grenzen des überhaupt Möglichen.¹⁷ Gleichzeitig öffnete er sich druckgraphischen Techniken, die er bis dahin nicht verfolgt hatte, und experimentierte mit den beiden Tiefdruckverfahren Kaltnadel- und Eisenradierung. 1512 legte er drei Kaltnadelarbeiten auf. Er wählte Bildthemen, die von ihm fast gleichzeitig auch in anderen Medien realisiert wurden.¹⁸ Somit erprobte er die neue Technik nun nicht mehr im Vergleich mit anderen ›Referenzkünstlern‹, sondern orientierte sich an seinen eigenen Arbeiten in den bereits perfektionierten Drucktechniken, vornehmlich im Holzschnitt. Dürer musste um 1515 nicht mehr demonstrieren, dass er zum Medientransfer von einer druckgraphischen Technik in eine andere fähig war. Vielmehr experimentierte er mit den neuen Verfahren in Hinblick auf die Kompatibilität mit seinem eigenen Werk, seiner Themenwelt und seiner Vorstellung von angemessener Erscheinung und linearer Qualität. Für die Kaltnadel war diese

Phase nur von kurzer Dauer. Er gab die Technik sehr bald wieder auf. Warum, kann nur vermutet werden. Die Kaltnadelradierung ist eine tonal sehr modulationsfähige graphische Technik, die es erlaubt, schwelende Grauwertbereiche zu gestalten, wie Dürer es in seinem *Hl. Hieronymus neben dem Weidenbaum*¹⁹ eindrücklich vorführt (Cat. 45, 46). Freilich war dieser Toneffekt von relativ geringer Haltbarkeit. Er wird durch feinste Grate erzielt, die beim Aufreissen der Metalloberfläche entstehen. Unter diese Grate kann sich bei den ersten Abzügen Farbe einlagern, die dann beim Druck ausgepresst wird. Aber nur die ersten Exemplare einer Auflage gestatten diesen besonderen Effekt. Spätere Abzüge nähern sich wieder stärker dem Strichbild des Kupferstichs an – mit dem Nachteil geringerer und ungleichmäßiger Linientiefe in der Druckplatte sowie weniger systematischer und weniger präziser Strichführung als bei der Stichelgravur. Offensichtlich widersprach diese Technik Dürers Leitgedanken zur Entwicklung technisch perfekter und editorisch gut nutzbarer Drucktechniken. Und so beschränkte sich seine Auseinandersetzung mit der Kaltnadelradierung (nach Auskunft der erhaltenen Werke) auf den relativ kurzen Zeitraum eines Jahres.

Ausführlicher beschäftigte sich Albrecht Dürer dann jedoch mit der ebenfalls noch relativ jungen Tiefdrucktechnik der Eisenradierung.²⁰ Auch diese Erprobungsphase fällt in die Zeit seiner größten druckgraphischen Aktivitäten. 1515 verwendete Dürer diese Technik erstmals. Der sitzende *Schmerzensmann*²¹ trägt Züge eines Versuchs: ein kleines Format und eine recht einfache, am Umriss orientierte Gestaltung mit wenig differenzierter Modellierung der Schattenpartien.²² Es entsteht der Eindruck, dass er zunächst ausprobierter hatte, welcher seiner beiden bevorzugten druckgraphischen Techniken, Holzschnitt oder Kupferstich, er gestalterisch und linien- bzw. schraffurtechnisch in der Ätzradierung folgen sollte. So zeigt das *Studienblatt mit fünf Figuren*²³ ein tiefes Interesse an der tiefenräumlichen Staffelung der Figuren auf einer relativ schmalen Bildbühne. Erkennbar wird auch der Versuch, mit dem bewährten Mittel einer Formen beschreibenden Kreuzschraffur wie im Kupferstich eine überzeugende Modellierung der zum Teil tiefdunklen Körperformen herzustellen.

In anderen Radierungen hingegen nutzte er stärker die für den Holzschnitt entwickelten, breiter gefächerten Lineamente der Binnengliederung.²⁴ Diese Arbeiten erinnern auch durch ihr deutlich größeres Format an Holzschnitte. Offenbar erprobte er die Möglichkeiten der mechanisch anspruchslosen und auch ›schnelleren‹ Tiefdrucktechnik der Eisenradierung für seine Belange.

Dem Vorteil des großen Formats und der satten, weitgehend gleich tiefen und daher ähnlich dauerhaften Tinte führenden Linien standen jedoch wiederum Nachteile gegenüber. Die Korrosionsanfälligkeit des Eisens, die seinerzeit noch nicht zu beherrschen war, machte den vermeintlichen Vorteil des harten Metalls, das hohe Auflagen verhieß, wieder zunichte. Zudem dürfte Dürer aufgefallen sein, dass er bei weitem nicht an die Differenzierung und Trennschärfe von Dunkelpartien seiner früheren Blätter wie dem Kupferstich *Adam und Eva* von 1504 (Fig. 14) oder an die *Meisterstiche* von 1513/14 (Cat. 34) heranreichte. Dürer erprobte, was die neuen Verfahren für seine Bilderwelt und Publikationsanliegen leisten konnten, und entschied dann über die Weiterführung der Experimente oder deren Einstellung, wie bei der Kaltnadelradierung. Dies könnte schlussendlich sogar zum Verlassen auch dieser Technik geführt haben, obgleich das tatsächlich neue Wege aufzeigende und in mehrfacher Hinsicht einen eigenen künstlerischen Ort definierende Blatt *Die große Kanone*²⁵ mit Recht an den Anfang einer neuen Graphikgattung gestellt werden darf, nämlich an den Beginn der Landschaftsradierung.

Für seine großformatigen graphischen Porträts späterer Jahre, die Bildnisholzschnitte Maximilians I. von 1519²⁶ und Ulrich Varnbühlers 1523²⁷ sowie für die feinlinigen Bildniskupferstiche der 1520er Jahre griff Dürer wieder auf die etablierten Techniken zurück. Nur mit diesen Verfahren konnte er die Klarheit des Strichs und die Kraft der Linie als prägende Gestaltungsmittel seiner Kunst in Schwarz und Weiß so einsetzen, wie es seinen Vorstellungen einer angemessenen Formdefinition und Modulation von Tonwerten in den graphischen Künsten entsprach.

NEW TECHNIQUES

As a young man in search of a profession, Dürer had clearly taken inspiration and direction from a systematic comparison of the three graphic linear arts: woodcut, engraving, and drawing.¹⁶ Around 1513/14, with his three *Meisterstiche* or "master prints" (including Cat. 34), the final edition of his "three great books"—*The Large Passion*, the *Apocalypse*, and the *Life of Virgin Mary* (Cat. 53)—and the *Triumphal Arch* woodcut for Emperor Maximilian I completed shortly thereafter (cat. 39), Dürer had realized the full potential of each art form.¹⁷ At the same time, he began to experiment with printmaking techniques

he had not previously pursued: the intaglio techniques of drypoint and etching. In 1512, he created three works with drypoint, selecting themes that he was simultaneously elaborating in other media.¹⁸ In doing so, he no longer tested new methods with regard to other "reference artists," but rather works he himself had completed using other printmaking techniques, primarily woodcut. By 1515, Dürer no longer had to demonstrate that he was capable of transferring subject matter from one technique to another. Instead, he experimented with these new methods to determine their compatibility with his own work, his subject matter, and his vision of a graphic work's proper visual appearance and linear quality. In the case of drypoint, this phase was short-lived; he soon gave up the technique. It can only be speculated as to why. Tonally, drypoint is a highly modifiable graphic technique that permits the artist to arrange layers of various shades of gray, as Dürer so poignantly demonstrated in his *Saint Jerome by the Pollard Willow* (Cat. 45, 46).¹⁹ This effect, however, was of little durability. It is obtained by creating fine burrs, small metal edges that rise above the surface of the plate when lines are cut into it. When first created, this burs can hold ink. It wears away quickly, however, so only the first impressions of an edition allow for this special effect. Later impressions more closely resemble engravings—with the disadvantage of smaller and more uneven line depth in the metal plate, as well as less systematic and less precise lines than with engraving. Evidently, this technique contradicted Dürer's basic

principle of developing technically perfect prints that could easily be used for publication. As such, his use of drypoint (as evidenced by the surviving works) was limited to a relatively short period of a year. Albrecht Dürer engaged more deeply, however, with another printmaking technique being developed at the time: iron-plate etching.²⁰ This trial phase also occurred within the period of Dürer's greatest printing activity. Dürer used the technique for the first time in 1515. The seated *Man of Sorrows*²¹ bears the traces of experimentation: it is a very simple, small-format work that focuses on the contours of the figures represented, and offers little differentiation in tonality and modeling.²²

It seems that Dürer was trying to determine which of his two printmaking techniques of choice—woodcut or engraving—he should employ in etching, with respect to composition, linear qualities, and shading. Thus, the study with five figures²³ reveals a deep interest in the figures' arrangement to suggest spatial depth, positioned as they are in a relatively narrow frame. It is also clear that Dürer was attempting to create a convincing modeling of human forms in half shadow by means of descriptive cross-hatching, as is done with engraving.

In other etchings however, Dürer uses a greater variety of lines to achieve internal form, a technique that he had developed for woodcuts.²⁴ In their larger format, these works are also more clearly reminiscent of woodcuts. Dürer was testing the suitability of the mechanically less-challenging and "faster" print-

ing technique of etching on iron plate for his work. However, along with the advantage of the larger format and the full, equally deep and therefore equally durable lines, there were a number of disadvantages. The corrodible nature of the iron, whose fabrication had not yet been perfected at the time, eliminated any alleged advantage of the highly promising hard metal. Moreover, Dürer may have realized that he could not reach the level of sophistication and discrimination in darker areas that he had in his earlier prints, as with the engraving *Adam and Eve* (Fig. 14) from 1504 or the "master prints" from 1513/14. Dürer first determined what the new techniques might add to his repertoire of images and publishing projects, then decided whether to continue with his experimentation or to stop, as with drypoint. This could have led to Dürer's eventual abandonment of etching, although *The Landscape with the Cannon*²⁵—a groundbreaking work that was unique in several respects—can be said to stand at the beginning of a new kind of graphic genre, that of landscape etching. In the large-format graphic portraits of his later years, the woodcuts of Maximilian I²⁶ from 1519 and Ulrich Varnbühler from 1523²⁷ as well as for the finely cut portrait engravings of the 1520s, Dürer fell back on established techniques. It was only with these techniques that he was able to achieve the clarity and linear power that lent his work in black and white its distinctive design, and fulfill his vision for the perfect definition of form and gradation of tonal values in graphic work.

- 1 Siehe hierzu Mende 1971, auch Ausst.-Kat. Aachen 2004. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.
- 2 Rupprich 1956, S. 296f.
- 3 Auch ein Großteil der zeichnerischen Arbeiten seiner frühen Jahre diente der Entwicklung seiner graphischen Liniensprache und der Entwicklungen neuer graphischer Ausdrucksmöglichkeiten. Roth 2013, S. 73–87.
- 4 Häußermann 2008, S. 24, Abb. 1 und S. 32, Abb. 5.
- 5 Ebd., S. 29, Abb. 4.
- 6 Großformatige Ausnahmen im Kupferstich sind etwa der ebenfalls fast bogenfüllende Eustachius-Stich (Meder 60, SMS 32) und *Nemesis* (Meder 72, SMS 33).
- 7 Zu den Schongauer-Referenzen im Holzschnitt-Frühwerk Dürers siehe Roth 2013, S. 73–87.
- 8 Meder 201, SMS 179.
- 9 Lehrs 7, Inv. 4-1888.
- 10 Meder 205, SMS 183.
- 11 Lehrs 16, 12-1885.
- 12 Siehe hierzu die berühmte Elegie des Seiden- und Perlenstickers Hans Plock auf Schongauers Kupferstich und dessen sinkende Werkschätzung nach dem Auftreten Albrecht Dürers bei Timm 1957, S. 118, Nr. 38 und Landau/Parshall 1994, S. 52f.
- 13 Meder 57, SMS 6.
- 14 Meder 63, SMS 22.
- 15 Meder 1, SMS 39.
- 16 Roth 2013, S. 73–87.
- 17 Siehe hierzu den Beitrag von Elke Werner in diesem Katalog.
- 18 So greift der radiernde *Schmerzensmann mit gebundenen Händen* (Meder 21, SMS 64) das Thema des leidenden Christus auf, das Dürer um 1511 mit dem Titelblatt der *Kleinen Passion* (Meder 125, SMS 186) sowie im großen Gnadenstuhl (Meder 187, SMS 231) bereits im Holzschnitt visualisiert hatte. Auch für den *Hl. Hieronymus neben dem Weidenbaum* (Meder 58, SMS 65) gibt es thematische Parallelen in anderen Druckverfahren, etwa den 1512 entstandenen *Hl. Hieronymus in der Felsgrotte* (Meder 229, SMS 232).
- 19 Meder 58, SMS 65.
- 20 Röver-Kann 2008, bes. S. 8. Zur Erfindung der Eisenradierung siehe Loßnitzer 1910, S. 35–39 und jetzt grundlegend Metzger 2009, S. 9–59.
- 21 Meder 22, SMS 78.
- 22 Im selben Jahr folgten die ergreifende Darstellung *Christus am Ölberg* (Meder 19, SMS 80) sowie ein undatiertes *Studienblatt mit fünf Figuren* (der sogenannte *Verzweifelnde*) (Meder 95, SMS 79). 1516 datierte Dürer das Blatt mit dem von Engeln gehaltenen *Schweißtuch Christi* (Meder 27, SMS 82) und die *Entführung auf dem Einhorn* (Meder 67, SMS 83) sowie schließlich 1518 die *Landschaft mit Kanone* (Meder 96, SMS 85).
- 23 Meder 95, SMS 79.
- 24 Dies sind *Christus am Ölberg* (Meder 19, SMS 80) und auch das Blatt mit dem von Engel gehaltenen wehenden *Schweißtuch der Veronika* (Meder 27, SMS 82) sowie die großformatige *Entführung auf dem Einhorn* (Meder 67, SMS 83).
- 25 Meder 96, SMS 85.
- 26 Meder 255, SMS 252.
- 27 Meder 256, SMS 256.
- 13 Meder 57, SMS 6.
- 14 Meder 63, SMS 22.
- 15 Meder 1, SMS 39.
- 16 Roth 2013, p. 73–87.
- 17 In this connection see Elke Werner's article in this catalogue.
- 18 In this way, the drypoint work the *Man of Sorrows with Hands Bound* (Meder 21, SMS 64) takes up the theme of the suffering of Christ, a topic which Dürer had depicted in 1511 with his woodcut for the title page of the *Small Passion* (Meder 125, SMS 186), as well as *The Holy Trinity* (Meder 187, SMS 231). *Saint Jerome Seated near a Pollard Willow* (Meder 58, SMS 65) also shares thematic parallels with prints accomplished in other techniques, such as the 1512 *Saint Jerome in a Cave* (Meder 229, SMS 232).
- 19 Meder 58, SMS 65.
- 20 Röver-Kann 2008, esp. p. 8. On the invention of etching see Lossnitzer 1910, pp. 35–39 and Metzger's standard work 2009, pp. 9–59.
- 21 Meder 22, SMS 78.
- 22 In the same year, Dürer completed the poignant image *Christ on the Mount of Olives* (Meder 19, SMS 80), as well as an undated *Study of Five Figures* (also called *The Desperate Man*, Meder 95, SMS 79). Dürer gave a date of 1516 for the *The Sudarium Held By One Angel* (Meder 27, SMS 82) and the *Abduction of Proserpine on a Unicorn* (Meder 67, SMS 83), as well as the 1518 *The Landscape with the Cannon* (Meder 96, SMS 85).
- 23 Meder 95, SMS 79.
- 24 These are *Christ on the Mount of Olives* (Meder 19, SMS 80) and the print of the angel holding the Sudarium of Veronica (Meder 27, SMS 82), as well as the larger *Abduction of Proserpine on a Unicorn* (Meder 67, SMS 83).
- 25 Meder 96, SMS 85.
- 26 Meder 255, SMS 252.
- 27 Meder 256, SMS 256.

SCHWARZ DRUCKEN, WEISS SEHEN

ANDREAS SCHALHORN

Die Ausstellung *Double Vision* macht deutlich, dass Albrecht Dürer und William Kentridge in ihren druckgraphischen Arbeiten weitgehend auf den Einsatz von Farbe verzichten. Sie arbeiten ganz bewusst, egal ob im Tiefdruck (Kupferstich, Radierung), im Flachdruck (Lithographie) oder im Hochdruck (Holz- und Linolschnitt), mit dem Spannungsverhältnis von Schwarz (gedruckte Partien) und Weiß (Papierton). Damit operieren sie analog zur Zeichnung, die gleichfalls aus dem Kontrast zwischen einer in der Regel dunklen Setzung auf hellerem Papier ihr genuines bildnerisches Potenzial entwickelt. Das Agieren zwischen den Polen von Schwarz und Weiß markiert gegenüber der ›bunten‹ Wirklichkeit eine besondere Abstraktionsleistung, die einhergeht mit einer Distanzierung¹ auch von jenen farbigen Bildern, wie sie in unserer heutigen Welt omnipräsent sind – vom trivialen Selfie bis hin zum Millionen teuren 3D-Kinofilm.

Das Schwarz-Weiß der Zeichnung wie der Druckgraphik stellt nur auf den ersten Blick für das ungeübte Auge eine Einschränkung dar. Denn es vermag die dargestellten Gegenstände in einen Bildraum zu rücken, der medienspezifisch eigene technische und dramaturgische Möglichkeiten eröffnet.² Für Albrecht Dürer arbeitet das Michael Roth in seinem Beitrag heraus (Vgl. S. 150–157). Bei William Kentridge verwundert es im Hinblick auf das markante Schwarz-Weiß seiner Kohlezeichnungen (Cat. 43) und der auf ihnen basie-

renden Filme kaum, dass diese besondere, bipolare Ästhetik auch seine Druckgraphik prägt. Dabei war gerade sie es, die Kentridge den Weg ins Schwarz-Weiß und in die Zeichnung wies. Mitte der 1970er Jahre führte ihn das Tiefdruckverfahren der Radierung während seines Kunstudiums in Johannesburg aus der farbigen Malerei heraus: »When I started art school, painting on canvas was the norm and was what I spent my days doing, and I was miserable at it. Both miserable psychologically – trying to do it – and very bad at it. So it was an enormous relief (and pleasure) to suddenly discover the medium of etching. This was a medium in which it was legitimate to use no color, to work monochromatically. And having started etching I could move forward into drawing, specifically into drawing in charcoal, which I began a few years later as an extension of printmaking.³

The exhibition *Double Vision* makes it clear that, in their prints, Albrecht Dürer and William Kentridge largely forego the use of color. Be the technique gravure (copper engraving, etching), flat printing (lithography), or relief printing (woodcut, linocut), they consciously work within the tension of black (the printed part) and white (the tone of the paper). In this

way their practice is analogous to drawing, where the application of a generally dark color on lighter paper also develops its genuine pictorial potential through contrast. Operating between the poles of black and white signals a great ability of abstraction from the "colorful" reality, an abstraction that is accompanied by a distancing,¹ for example from the colorful images that are omnipresent in today's world or from the trivial selfie or 3D movies costing millions. Only to the untrained eye and at first glance does the black and white of a drawing or a print appear a limitation. In fact it is able to place the depicted objects in a pictorial space that opens up its own media-specific technical and dramaturgical possibilities.² Michael Roth in his contribution to this catalogue has shown how this is the case with Albrecht Dürer (cf. pp. 150–157). Considering William Kentridge and the striking black and white of his charcoal drawings (cf. Cat. 43) as well as the films that are based on them, it is hardly surprising that these special, bipolar aesthetics also shape his printmaking. Yet it was the prints that led Kentridge both to work in black and white and to drawing. Studying art in Johannesburg in the mid-1970s, the gravure process of etching led him away from color painting: "When I started art school, painting on canvas was the norm and was what I

spent my days doing, and I was miserable at it. Both miserable psychologically – trying to do it – and very bad at it. So it was an enormous relief (and pleasure) to suddenly discover the medium of etching. This was a medium in which it was legitimate to use no color, to work monochromatically. And having started etching I could move forward into drawing, specifically into drawing in charcoal, which I began a few years later as an extension of printmaking.³

Die Radierung (von lat. *radere* = kratzen, schaben) hat mit den Überarbeitungsprozessen in Kentridges filmisch genutzten Kohlezeichnungen, den *Nine Drawings for Projection*, bei denen der Radiergummi zum Einsatz kommt, erst einmal nichts zu tun. Bei diesem Druckverfahren wird, vereinfacht gesagt, eine Kupfer- oder Zinkplatte mit einer dünnen säurefesten Deckschicht versehen. In diese ritzt der Künstler seine Zeichnung mit der Radiernadel, sodass das Metall über die Ritzung wieder freigelegt wird. Im nächsten Schritt, dem Eintauchen der Platte in ein Säurebad, werden nur die freigelegten Linien angegriffen und als (zu druckende) Vertiefungen auf die Platte übertragen. Bei der Kaltnadelradierung hingegen wird die Platte direkt, ohne den Einsatz von Decklack und Wärme erzeugender Säurebehandlung, zeichnerisch bearbeitet. Kentridges *Copper Notes* (Cat. 55), die in eine Vinylschallplatte radierte Katze aus *Living Language* (Cat. 57) und einige seiner marionettenhaften *Rhinos* (Cat. 25) entstanden in diesem Verfahren. Bei *Ubu sagt die Wahrheit* (Cat. 56) wurden die radierten Linien mit weißer Farbe auf einen deckend schwarzen Fond gedruckt, der mithilfe einer weiteren, mittels Aquatinta (siehe dazu weiter unten) geätzten Druckplatte erzeugt wurde. Neben der Radierung setzt Kentridge zudem auf druckgraphische Verfahren, die im 19. Jahrhundert entstanden – angefangen von der Lithographie bis hin zum Reproduktionsmedium der Heliogravüre, welche die traditionelle Radierung mit technischen Errungenschaften der Photographie verbindet. Die Drucktechniken, die jeweils ganz eigene Schwarztöne und Grauwerte ermöglichen und eine spezifische Oberflächenstruktur besitzen, nutzt er wie folgt: Die der Zeichnung nahestehende Lithographie verwendet er etwa für die Erstellung seiner collagierten *Rhinos* (2007) (Cat. 28–30), die Photoradierung, die keine manuelle Bearbeitung der Druckplatte durch den Künstler benötigt, für das *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3) und für *Receiver* (Cat. 37).

Ehe sich Kentridge intensiv der Radierung widmete, arbeitete er Mitte der 1970er Jahre bei der Gestaltung von Plakaten vor allem mit dem Siebdruck, den er später für künstlerische Editionen vereinzelt aufgreift – darunter auch für seine auf Seiten eines Lexikons gedruckten *Rubrics* (Cat. 38).⁴ Bei den frühen Plakaten spielt die Farbe gelegentlich noch eine Rolle, wohingegen ein erster Linolschnitt, der 1976 entsteht und sich auf ein altes Porträtfoto seines Großvaters bezieht (*Muizenberg* 1933, Fig. 17),⁵ gänzlich auf das Zusammenspiel schwarzer Flächen und weißer Linien setzt. Drei Jahre später entsteht die 30 Einzelblätter umfassende Werkgruppe *Pit (Grube)*, die zentraler Bestandteil von Kentridges erster Einzelausstellung im selben Jahr in der Market Galerie in Johannesburg wird (Cat. 44).⁶ Strenggenommen handelt es sich bei den Werken zu *Pit* nicht um druckgraphische Arbeiten, da das Verfahren der von Kentridge hier einmalig verwendeten Monotypie, wie es der Name sagt, nur einen einzigen Abzug von der für den Druck präparierten Platte zulässt. Bei *Pit* bearbeitete Kentridge mit den bloßen Fingern, mittels Papiertüchern, Wattebüschchen und Streichhölzern die noch feuchte Druckerschwärze der Plexiglasplatten. Auf diese Weise entfernte er an einzelnen Stellen die schwarze Farbe, sodass hier im Druck das Weiß des Papiers durchscheint beziehungsweise komplett freigelegt wird. Der Betrachter sieht den Papierton nun nicht mehr als neutralen Grund, sondern als Bestandteil der aus dem Schwarz entwickelten Darstellung von einzelnen Figuren oder Figurengruppen, die sich isoliert in einem schwarzen Kubus befinden, der teilweise nach oben offen ist und dort von Zuschauern – vor einem hellen Himmel – eingesehen wird. Das Weiß des Papiers ermöglicht, teils durch Deckweiß verstärkt, die Herausarbeitung beleuchteter Partien. Jede Monotypie zeigt das Ausgangsbild im Druck nun seitenverkehrt – ein Faktum, das die Komposition und Lesart einer jeden Druckgraphik bestimmt, sofern sie nicht wie der Siebdruck als Durchdruck angelegt ist. Es muss folglich vom Künstler immer mitbedacht werden.⁷

Etching (from Dutch/German *etsen/ätzen*, to eat, or the German *Radierung*, from Latin *radere*, to scrape or shave) essentially has nothing to do with the processes of revision related to Kentridge's filmic use of charcoal drawings, his *Nine Drawings for Projection*, in which an eraser is used. In this printing process a copper or zinc plate is, simply put, coated with a thin, acid-resistant ground. The

artist scratches his drawing into this ground using an etching needle, thus exposing the metal. In the next step, when the plate is submerged in an acid bath, only the exposed lines are affected by the acid and thus transferred to the plate as indented lines that will be printed. In drypoint etching by contrast, the plate is drawn on directly, without an etching ground and the use of acid baths. Kentridge's *Copper Notes* (Cat. 55), his *Cat* from the series *Living Language*, which is etched into vinyl records (Cat. 57), and several of his marionette-like *Rhinos* (Cat. 55) were all created in this way. In *Ubu Tells the Truth* (Cat. 56) the etched composition was printed in white paint on an opaque black background, which for its part was created with a printing plate that had been etched with aquatint (see discussion below). Other than etching, Kentridge works with printmaking techniques that were developed in the nineteenth century, ranging from lithography to the reproduction process of the photogravure, which combines the traditional etching with the technical achievements of photography. He employed as follows the different printmaking techniques, each of which produces its characteristic range of black and gray tones and has a specific surface structure: Lithography, which is closely related to drawing, was used to create his collaged *Rhinos* (2007, Cat. 28–30) and photolithography, whereby the artist does not work manually on the printing plate, was applied in the case of *Stereoscopic Portfolio* (Cat. 3) and *Receiver* (Cat. 37). Before Kentridge embarked on an in-depth exploration of etching, he worked above all with screen printing when designing posters in the mid-1970s. He would later revisit screen printing occasionally when working on series, including his *Rubrics* (Cat. 38), which are printed on the pages of an encyclopedia.⁴ Color sometimes still played a role in his early posters, while his first linocut, created in 1976 with reference to an old portrait photograph of his grandfather (*Muizenberg* 1933, Fig. 17),⁵ entirely relies on the interaction of black fields with white lines. Three years later, he created the group of works entitled *Pit* which comprises thirty individual sheets and became central to Kentridge's first solo exhibition that year at the Market Gallery in Johannesburg (Cat. 44).⁶ Strictly speaking, the works that make up *Pit* are not prints, because the monotype process, which Kentridge only employed in this series, allows (as the name suggests) for the

prepared plate to be printed only once. Creating *Pit*, Kentridge worked with his bare fingers in the still-wet printer's ink on Plexiglas plates, using paper towels, cotton balls, and matchsticks. In this way, he removed the black in some places, causing the white of the paper to show through in the print or even to be exposed completely. The viewer now no longer sees the tone of the paper as a neutral ground but as part of the representation of individual figures or groups of figures created in black. The figures are isolated in a black cube, which is partly open at the top, allowing an audience—shown before a light sky—to look inside. The white of the paper, partially intensified using opaque white, serves to show lit areas. Each monotype print is a mirror image of the original composition. This is a fact that determines the way any printed composition is made and read, unless the process is one of a direct transfer, as in silk-screening. It is something the artist always has to take into account.⁷

Das gedruckte Schwarz der Monotypien weist dem Weiß des Papiers eine neue Funktion und einen neuen Wert zu – es wird anders gesehen. Dabei kann, wie der Blick auf die Exponate der Ausstellung belegt, der Papierton der Werke durchaus unterschiedlich sein und nicht nur von der Sorte, sondern auch der Alterung und dem konservatorischen Zustand des Papiers abhängen – besonders bei Albrecht Dürers Werken. Auch bei Kentridge besitzt jedes Werk in Abhängigkeit vom Druckverfahren und dem dafür geeigneten Papier ein ganz spezifisches Weiß. Dies gilt aber auch für das Schwarz, das je nach Drucktechnik, Farbkonsistenz und die im eigentlichen Druckvorgang erzeugte Verbindung mit dem Papier (Deckungsgrad, Sättigung) unterschiedlich ausfällt. Auch kann sich, wie in den *Copper Notes* (Cat. 55) deutlich wird, der sogenannte Platten-ton mit dem Weiß des Papiers verbinden. Das geschieht, wenn die Oberfläche einer Tiefdruckplatte vor dem Druck geziert nicht komplett von Farbresten befreit wird, sodass im Druck ein feiner Grauton entsteht. Ein großer Kontrast zwischen dem gedruckten Schwarz der Darstellung und deren hellen Partien lässt sich so abmildern. In anderen Fällen verändert Kentridge den weißen Papiergrund über eingeklebte Papiere, die mitgedruckt werden (Chine-Collé-Verfahren). Der ursprüngliche Papierton wird nur mehr außerhalb der bedruckten Fläche sichtbar und bildet für diese quasi einen neutralen Rahmen – eine Funk-

tion, die rezeptionsästhetisch bei vielen druckgraphischen Werken, bei denen das Blatt nicht beschnitten wurde, von Belang ist. Als collagierte Papiere verwendet Kentridge häufig Seiten aus alten Büchern und Atlanten (Cat. 14), die eine eigene, bislang in der Literatur zum Künstler kaum reflektierte ErzählEbene ausprägen. Kentridges künstlerisches Agieren im Spannungsfeld von Schwarz und Weiß in Zeichnung und Druckgraphik schließt Grauwerte beziehungsweise Halbtöne keineswegs aus. Diese finden sich wie bei Albrecht Dürer (*Brustbild einer Frau*, 1503, Fig. 15) auch bei ihm in den Kohlezeichnungen: Durch das unterschiedlich starke Aufsetzen oder das gezielte Verwischen des schwarzen Kohlestiftes lässt sich die Zeichnung tonal ausdifferenzieren, womit auch das Weiß vielfältiger genutzt und gesteigert werden kann.

In der Druckgraphik ist die Erzeugung von Halbtönen mit einem Aufwand verbunden. Kentridge nutzt hierfür in seinen Radierungen mehr oder minder zwangsläufig die Aquatinta. Dieses in den 1760er Jahren in Frankreich entwickelte Verfahren zur flächigen Erzeugung von Graustufen, die bis in tiefes Schwarz reichen können, wurde von Francisco Goya schon wenig später kongenial genutzt (Fig. 16). Technisch basiert es auf der feinporigen Abdeckung der zu gestaltenden Partien der Druckplatte etwa mit Kolophoniumstaub. Bei der Ätzung im Säurebad wird diese nur in den mikroskopisch kleinen Zwischenräumen der auf der Platte mittels Erwärmung fixierten Staubkörner von der Säure angegriffen, während an den bedeckten Stellen die Oberfläche intakt bleibt. Im Druck entstehen so einheitlich getönte, körnige Flächen. Der Einsatz der Aquatinta kann je nach Dauer des Ätzprozesses nicht nur zur Erstellung von Grauwerten, sondern auch zur Anlage homogener schwarzer Flächen führen, wie die Radierfolge *Ubu sagt die Wahrheit* (Cat. 56) bezeugt.

nique, the consistency of the ink, and the bond with the paper that is created in the printing process itself (coverage, saturation), comes out differently. Further, the so-called plate tone can blend in with the white of the paper, as can be seen in *Copper Notes* (Cat. 55). This is done by deliberately not cleaning all paint or ink from a previous print from the surface of the gravure plate, and it creates a delicate shade of gray. In this way, artists can soften a contrast that seems too strong between the printed black of the image and the lighter areas.

In other cases,

Kentridge alters the white paper ground by affixing pieces of paper that

are printed along with the plate (*Chine-collé* process).

The original paper tone is now only visible outside the printed area, creating a

practically neutral border for it. In terms of an

aesthetics of reception, this function has a

bearing with many prints created on an un-

cropped sheet. For his collaged paper, Ken-

tridge often uses pages from old books and

atlases (Cat. 14), which give rise to a separate

narrative level that has found little reflection

in the literature about the artist so far.

Kentridge's artistic undertakings within the

tension of black and white in drawings and

prints by no means excludes gray values, that

is half-tones. As with Albrecht Dürer (*Bust*

Portrait of a Woman, 1503, Fig. 15), these

can be found in his charcoal drawings: By

deliberately smudging or varying the pres-

sure of the black charcoal pen on the paper,

a drawing's tonality can become more differ-

entiated, which also allows for the white to be

employed in a variety of ways and to height-

ened effect.

In printmaking, working with halftones en-

tails considerable effort. More or less inevita-

bly, Kentridge in his etchings has come to

use aquatint for this purpose. The aquatint

process was developed in France in the 1760s

to create gray scale areas, which can be in-

tensified to a deep black; it was a process that

soon found its virtuoso in the form of Fran-

isco Goya (Fig. 16). In technical terms, this

process involves the application of a finely

porous layer of rosin dust, for example, in the

areas of the plate that will print. As the etch-

ing process takes place in the acid bath, the

plate is attacked only in the microscopically

small gaps between the dust particles that

were applied to the plate with heat, while the

plate's covered surface remains intact. The

printed result shows uniformly toned, grainy

areas. Depending on the duration of the etch-

ing process, aquatinting can produce not



Fig. 15 Albrecht Dürer,
Brustbild einer Frau / Bust Portrait of a Woman,
1503, Kohlezeichnung / charcoal drawing,
Kuperstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 16 Francisco de Goya,
Che viene el Coco / Here Comes the Bogeyman, 1799,
Radierung, Aquatinta / etching, aquatint,
Kuperstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 17 William Kentridge,
Muizenberg 1933, 1976, Linolschnitt / Linocut,
Besitz des Künstlers / Collection of the artist

only gray values but can be employed to create homogenous black areas, as the etching series *Ubu Tells the Truth* shows (Cat. 56).

[Druckwalze]. And the best master-printer a mediator between the two. The transformation grows. It is also a transformation of the image, from copper to paper, and from one image to its mirror reversal.¹⁰

Bei der Gestaltung der großen, hochformatigen Blätter von *Atlas Procession* setzte Kentridge übrigens auf eine abschließende, abstrakt gehaltene Kolorierung der Bereiche außerhalb des zentralen Rundbildes. Sie wurde mittels Pinsel und verdünnter Tusche teils in Schwarz, teils in Farbe ausgeführt. Auf diese Weise entsteht eine Art malerischer Rahmen, der die wesentlich kräftigeren Schwarz- und Grautöne der Radierung deutlicher zur Geltung kommen lässt.

»Schwarz drucken und Weiß sehen« kann bei Kentridge natürlich auch bedeuten, nur mit dem Kontrast zwischen Schwarz und Weiß zu arbeiten.

In dem technisch einfachen, im Format gleichwohl monumentalen Linolschnitt *Walking Man* (Cat. 51, 52), den Kentridge im Jahr 2000 für eine Gruppenausstellung zum zeitgenössischen Linolschnitt in Südafrika schuf,¹¹ setzte er wie mehr als 20 Jahre zuvor bei *Muizenberg 1933* (Fig. 17) nur auf das Zusammenspiel weißer Linien, die durch das Wegschneiden feiner Streifen aus dem Lino-leum entstehen und den Papierton für Konturen oder auch Details der Darstellung aktivieren, mit dem schwarz gedruckten Relief der Platte. Das Blatt zeigt vor einem tief liegenden Horizont die riesige, von der Seite gesehene Figur eines kraft-

voll nach rechts schreitenden Mannes. Sein Kopf hat sich in die Krone eines Baumes verwandelt und auch an den Armen finden sich erste Triebe. Die in einem Akt der Metamorphose befindliche Gestalt, die an die entsprechende Verwandlung der von Apollon verfolgten Nymphe Daphne in der griechischen Mythologie denken lässt,¹² wird von Kentridge als schattenhafte Silhouette mit nur wenig Binnenstruktur angelegt. Sehr viel Aufmerksamkeit widmete Kentridge der Gestaltung der unzähligen nadelförmigen Blätter des Baumes und der Darstellung des bewölkten Himmels. Dabei bleibt offen, ob es sich um eine nächtliche Szene handelt oder nicht.

Aquatinting can also be shown in the two works from *Atlas Procession* (Cat. 51, 52), which differ in their rendering of the sky.⁸ The individual figures and featured objects (some attributive, some animated) that are grouped around the edge of an opening framed by a low railing and shown in a low-angle view, were thus "sculpted" and partially shaded. With the drypoint needle the artist then further developed linear detail in black. Especially with this kind of work, which is executed using several etching techniques,

collaborating with others has become important for Kentridge. What Kentridge profits from here is the technical equipment—although he still keeps an etching press in his studio—and, more importantly, the expertise of the printers he works with.⁹ Under these circumstances, the role of the artist is quite different compared to when he is drawing; as the image comes into being, his function becomes doubled through the printing press. He is not only creator but also viewer: "The artist as maker on one side, the artist as observer on the other side of the roller. And the best master-printer a mediator between the two. The transformation grows. It is also a transformation of the image, from copper to paper, and from one image to its mirror reversal."¹⁰

In composing the large, portrait-format works of *Atlas Procession*, Kentridge also relied on a final, abstract coloration of the areas outside the central round image. It was carried out with brush and thinned ink in partly black and partly color. This produced a kind of pictorial frame which more clearly brings out the etching's considerably more powerful tones of black and gray.

"Printing black and seeing white," in the case of Kentridge, can of course also refer to working solely with the contrast of black and white. For the technically simple but monumental in scale linocut, *Walking Man* (Cat. 49), which Kentridge created in 2000 for a group exhibition on the contemporary linocut in South Africa,¹¹ he relied entirely on the interplay between the white lines, which result from thin strips cut out of linoleum and which activate the white of the paper for contours or for details of depicted figures as well, and the relief of the plate printed in black. He demonstrated a similar approach twenty years earlier in *Muizenberg 1933* (Fig. 17). *Walking Man* shows a side view of a gigantic figure of a man who is taking powerful strides to the right before a low-lying horizon. His head has transformed into the crown of a tree and his arms, too, are beginning to show shoots. The figure that is in the midst of a metamorphosis, reminiscent of the transformation in Greek mythology of the nymph Daphne as she is pursued by Apollo,¹² was conceived by Kentridge as a shadow-like silhouette with only little internal structure. Kentridge gave much attention to the depiction of the tree's innumerable needle-shaped leaves and the cloudy sky. It remains open as to whether or not this is a night scene.

Der *Walking Man*, zu dem eine im Format identische *Telephone Lady* gehört,¹³ lässt sich als Hommage an das so traditionsreiche, demokratische Medium des Linolschnitts in Südafrika begreifen: »In South Africa, linocut is the primary form of printmaking, because linoleum is a very cheap material and the tools to make it are very easy. [...] You don't need the whole apparatus of a press and other printmaking things. And there's also a root to linocutting from the various missionaries, mainly from Sweden, who brought the technique to South Africa and a link to the German Expressionists and northern European expressionists.«¹⁴

Im Vergleich zum *Walking Man* setzt Kentridge den Linolschnitt für die mittels spezieller Montagepläne vorbereitete Darstellung eines Baumes in *Lekkerbreek* (Cat. 42) äußerst unkonventionell ein. Die Mitarbeiter des Druckateliers von David Krut in Johannesburg erstellten nach einer großen schwarzen Tuschzeichnung zahlreiche kleine Linoleum-Module, in die Ausschnitte des Baumes übertragen wurden und die dann sukzessiv auf 30 Seiten aus dem *Britannica World Language Dictionary* gedruckt und auf einem großen Bogen Papier montiert wurden. Mit viel Aufwand transformiert sich eine große Tuschpinselzeichnung des Künstlers in ein druckgraphisches Auflagenobjekt, das von der Vorlage kaum zu unterscheiden ist, da es die lebendige zeichnerische Handschrift sozusagen verlustfrei transportiert. Man kann hier von einer besonders originellen und qualitätvollen Form der Reproduktionsgrafik sprechen, welche die traditionellen Sprachmittel des Linolschnitts, wie sie im *Walking Man* meisterhaft ausgespielt werden, völlig vergessen macht.

Die Farbe spielt für Kentridge in seiner Druckgrafik wie auch in seinen Animationsfilmen nur in Ausnahmefällen eine Rolle. Zur atmosphärischen und vor allem räumlichen Ausdifferenzierung gerade seiner Radierungen, die über die Kombination verschiedener Verfahren wie die Aquatinta ermöglicht werden, würde die Farbe nur bedingt beitragen. Die Dramaturgie und Dynamik des Schwarz-Weiß würde eher gestört. Kentridges Welt ist, um mit Roger Malbert zu sprechen,

»... resolutely black and white, as if colour would be a distracting embellishment, a diversion from his business of evoking the real world through shadow play.«¹⁵ Liegt gerade im Schwarz-Weiß nicht auch eine gewisse Archaik, wie wir sie bei Kentridge auf vielen Ebenen wiederfinden? Man denke an seine protocineastischen Blickmaschinen, die alten Telefone, Schreibmaschinen und

Messgeräte, die simple Espressomaschine, aber auch das Sujet der Schattenfiguren selber. Seine schwarz-weißen Filme spielen oftmals in Räumen und Architekturen, die man eher vergangenen Zeiten zurechnet. Es scheint, als würde Kentridge durch diese Distanzierung von jedem eindimensionalen Wirklichkeitsbezug in seinem Bilderkosmos eine parabolhafte, endlos gültige Zeitstruktur schaffen.

Walking Man, paired with the *Telephone Lady* of identical format,¹³ can be understood as a homage to the democratic medium of the linocut that in South Africa is steeped in tradition: "In South Africa, linocut is the primary form of printmaking, because linoleum is a very cheap material and the tools to make it are very easy. ... You don't need the whole apparatus of a press and other printmaking things. And there's also a root to linocutting from the various missionaries, mainly from Sweden, who brought the technique to South Africa and a link to the German Expressionists and northern European expressionists."¹⁴

Compared to *Walking Man*, Kentridge employed the linocut in an utterly unconventional way in his depiction of a tree in *Lekkerbreek* (Cat. 42), which he prepared using special assembly plans. The staff of David Krut's printing studio in Johannesburg made many small linoleum plates after a large black ink drawing. Details of the tree were then transferred to the plates, which were successively printed on thirty pages of the *Britannica World Language Dictionary*, which were then mounted on a large sheet of paper. With much effort, the artist's large ink-brush drawing transmuted into a printed, graphic Auflagenobjekt (editioned object), which is barely distinguishable from the master drawing because it conveys the lively hand of the draftsman loss-free, so to speak. One could see this as a particularly original and high-quality form of a graphic reproduction, which makes us completely forget the traditional language of the linocut so masterfully employed in *Walking Man*.

Only as an exception does color play a role in Kentridge's prints or animated films. Atmospheric and especially spatial detail are achieved, above all in his etchings, with a combination of different processes such as aquatint, and therefore the contribution of color would be limited in any case. In fact, color would rather interfere with the drama-

turgy and dynamics of black and white. As Roger Malbert put it, the world of Kentridge is "... resolutely black and white, as if color would be a distracting embellishment, a diversion from his business of evoking the real world through shadow play."¹⁵ Is there not something archaic in Kentridge's specific use of black and white, something that can be found on many levels in his work? We may think of his proto-cinematic viewing machines, the old telephones, typewriters and measuring instruments, the simple espresso machine, but also the subject of the shadow figures itself. His black-and-white films are often set in spaces and architectures that we would tend to read as belonging to the past. It seems as if Kentridge, by keeping in this way any one-track connection to reality out of his repertoire of images, is creating a parable-like, forever-valid temporal structure.

Wenn wir in *Double Vision* auf eine Farbe treffen, dann ist es Rot. In den mittels Siebdruck erstellten *Rubrics* (Cat. 38) wird der jeweilige Text in signalroten Großbuchstaben auf die montierten Seiten eines lateinischen Lexikons aus dem 18. Jahrhundert gedruckt. In Rot gedruckt oder gezeichnet sind ebenso feine wie präzise lineare Kommentare und Ergänzungen, die auch den Charakter von Konstruktionslinien besitzen, wie etwa in den *Rhino*-Kalthadelradierungen aus dem Jahr 2005 (Cat. 25). Sehr deutlich besitzt das Rot in Kentridges Kohlezeichnung ästhetisches und kompositorisches Gewicht (Cat. 43). Dabei fand Kentridge die roten Linien auf der für die Zeichnung verwendeten Doppelseite eines in der Buchhaltung verwendeten Heftes bereits vor. Auch bei der in mehreren Farben, teils im Offsetverfahren gedruckten Lithographie *Remembering the Treason Trial* (Cat. 40) findet sich eine rot gedruckte Nummerierung (von A1 bis G9), welche die Anordnung der 63 Einzelseiten des als Faltplan konzipierten Werkes erläutern. Sie liegt auf einer weiteren Bildschicht, dem eigentlichen Fond der vielseitigen Lithographie. Er besteht aus den reproduzierten Seiten eines alten Buches zur Goldgewinnung in den Witwatersrand Mines (*Rand Metallurgical Practice Vol. II*). Es hat den Eindruck, als arbeite Kentridge gegen dieses technisch-rationale Rahmenwerk mit seiner schwarzen Tuschezeichnung, mit leichter Hand gesetzt, bewusst an, als wolle er ihre eindimensionale Rationalität gezielt konterkarieren und verunklären. Das vom Künstler in durchaus unterschiedlicher Konkretisierung ausgelotete Prinzip des Schwarz-

Weiß ist kein Selbstzweck, sondern ein wichtiges Vehikel zur Inszenierung, Aktualisierung und Interpretation der von ihm erfundenen oder aktualisierten Figuren und Motive. Kentridges biografische Verwurzelung in Südafrika ist häufig grundlegend. »Weiß sehen« bedeutet bei ihm folglich auch, als Weißer die Situation der Schwarzen in ihrem Mutterland, das auch seines ist, zu reflektieren: Als Sohn eines weißen Anwaltspaars, das sich in den leidvollen Zeiten der Apartheid für die Rechte unterdrückter schwarzer Mitbürger einsetzte, engagierte er sich als Student selbst politisch. Als Künstler thematisiert er die Zerrissenheit und die Wunden seines Landes, die auch in der komplizierten Ära der Post-Apartheid spürbar bleiben – freilich in mehr oder minder verschlüsselter Form, wie die Beobachtung von *Ubu sagt die Wahrheit* (Cat. 56) und *Felix in Exile* (Cat. 54) in der nächsten Sektion zeigen wird. Eine scherenschnithafte Schwarz-Weiß-Malerei, was die Beurteilung von Täter und Opfer angeht, ist Kentridges Sache auch im Schwarz-Weiß der Druckgraphik nicht. Dies bezeugt das bereits angeschnittene Schattenthema.

Es ist essenziell für Kentridge, wie nicht nur der *Walking Man* (Cat. 49) oder die Prozession der schwarzen und häufig, aber nicht immer eindeutig Schwarze verkörpernden Silhouettengestalten in *Portage* (Cat. 14), auf dem *Phenakistoskop* (Cat. 58) oder in abgemilderter Form in den *Atlas Processions* (Cat. 51, 52) verdeutlichen. In einer der beiden Fassungen des Werkes findet sich übrigens – als Zeitungsleser unter einer Dusche – auch der gute Weiße Felix Teitlebaum, das Alter Ego des Künstlers. Wie die gleichfalls weiße Geigenfigur des Industriellen Soho Eckstein tritt auch er in den frühen Filmen der Reihe *Nine Drawings for Projection* als Protagonist auf. Das Thema der Schattenfiguren lässt sich mit Platons berühmtem *Höhlengleichnis* im siebten Buch seiner *Politeia* in Verbindung setzen. Nicht erst im Rahmen seiner *Drawing Lessons*, die er 2012 im Rahmen der Charles Eliot Norton Lectures an der Harvard University in Cambridge/Massachusetts als Lecture Performances vortrug, beschäftigt Kentridge sich im Hinblick auf seine eigene Kunst mit diesem Gleichnis.¹⁶ Dabei geht es ihm um die für seine künstlerische Haltung wesentliche Einsicht, dass alle evozierten, einem Betrachter vor das Auge gestellten Bilder immer nur Durchgangsstadien sind, sich auf Wanderschaft befinden – und damit alle Urteile, die man sich von einem festen Standpunkt aus von und mit ihnen machen möchte, immer nur provisorisch sein können. In klarer Abgrenzung von Platon führt der Weg aus dem Schattenreich der Höhle bei Kentridge nicht in ein die sichtbare und körperliche Welt transzendierendes (weißes)

Reich des Lichtes und der Anschauung reiner Ideen, das immer mit Vorsicht zu genießen ist: »We have reached a point where all destinations, all bright lights, arouse mistrust. The light at the end of the tunnel turns too quickly into the interrogator's spotlight.«¹⁷ Lieber bleibt er der Welt der Schatten verbunden, die keine einfachen Wahrheiten kennt.

If there is a color that we encounter in *Double Vision*, it is red. In the screened *Rubrics* (Cat. 38), all writing is printed in capital letters in signal red on the mounted pages of a Latin encyclopedia from the eighteenth century. Likewise printed or drawn in red, we discover linear "commentary" and additions that are as delicate as they are precise and have the character of construction lines, for example in the *Rhino* drypoint etchings of 2005 (Cat. 25). Very obviously, the red in Kentridge's charcoal drawings has aesthetic and compositional significance (Cat. 43), even though Kentridge found the red lines on the double-page spread of the accounting book he used for his drawing. The multicolor, offset-printed lithograph *Remembering the Treason Trial* (Cat. 40) also shows numbering (A1 to G9) that is printed in red. It serves to explain the order of the sixty-three-page work folded like a map. The numbering is on a further image layer, the actual background of the multipart lithograph, which consists of the reproduced pages of an old book about gold extraction in the Witwatersrand Mines (*Rand Metallurgical Practice Vol. II*). One might think that Kentridge, with his light-footed, flowing black ink drawing, is consciously going up against this technological-rational reference work, as if deliberately countering and obfuscating its one-track rationality. The black-and-white principle, which the artist certainly explores through different manifestations, is not an end in itself, but is instead an important vehicle for staging, updating, and interpreting the figures and motifs he invents or updates. Kentridge's biographical roots in South Africa are often essential to his work. Accordingly, "seeing white," to him also means reflecting on the situation of black people in their homeland as a white person who has the same homeland: The son of a white lawyer-couple who advocated for the rights of their oppressed black fellow citizens during the painful times of apartheid, he was himself involved politically

as a student. As an artist, he addresses the disunity and the wounds of his country, which remain noticeable in the complicated post-apartheid era. He does so certainly in more or less coded ways, as a closer look at *Ubu Tells the Truth* (Cat. 56) and *Felix in Exile* (Cat. 54) in the next section will show. Even when working with black and white in his prints, painting everything black and white when it comes to an assessment of victim and offender is not what Kentridge does. This becomes evident from the topic of shadow mentioned earlier. It is indeed essential to Kentridge, as can be shown with *Walking Man* (Cat. 49) or with the procession of the black silhouette figures that often but not always clearly embody black people in *Portage* (Cat. 14), as well as in *Phenakistoscope* (Cat. 58), or, in a more moderate form, in the *Atlas Processions*. In one of the work's two versions, we incidentally also find the "good" white man Felix Teitlebaum, the artist's alter ego, as a man reading the newspaper in the shower. Just as with the likewise white antitype of the industrialist Soho Eckstein, Felix Teitlebaum appears as a protagonist in the early films in the series *Drawings for Projection*.

The topic of shadow figures can be considered in connection with Plato's famous allegory of the cave from Book VII of the *Republic*. Kentridge has addressed the allegory with respect to his own art not only since delivering his *Drawing Lessons*, which he presented as a "lecture performance" in 2012 as part of the Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University in Cambridge, Massachusetts.¹⁶ What is central to him is the insight, essential to his artistic position, that all images evoked and set before the spectator's eye are never more than transitional stages, are images on the move, which means that all judgments one might make based on these images or judgments about them from a fixed vantage point can only be provisional. For Kentridge, departing deliberately from Plato, the path that leads out of the shadowy realm of the cave does not lead to a (white) realm of light and to the perception of pure ideas, to a tran-

scendence of the visible and physical world; such a realm is always to be treated with caution: "We have reached a point where all destinations, all bright lights, arouse mistrust. The light at the end of the tunnel turns too quickly into the interrogator's spotlight."¹⁷ He prefers to remain close to the world of shadows that knows no simple truths.

1 Vgl. zu diesem Thema Wagner/Lethen 2015. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis S. 202–204.

2 Man denke in der zeitgenössischen Zeichnung an die Werke von Robert Longo oder Marcel van Eeden, die ihre Ausdrucks Kraft und Bedeutung allerdings vor allem aus der Reflexion photographisch erstellter Bilder gewinnen – ein Aspekt, der bei Kentridge nur einer von vielen ist.

3 Kentridge 2010, S. 64. Vgl. auch Kentridges Äußerung in: Auping 2010, S. 231: »Die Radierung hat den Zeichenprozess verlangsamt, und unter diesem Gesichtspunkt habe ich mich beim Zeichnen bewusster beobachtet. Mir wurde auch stärker bewusst, wie die Wirkung von Schattierungen, von Schatten ist, wie Textur eine Oberfläche belebt. [...] Ich glaube, die Druckgraphik hat mir generell ein Bewusstsein dafür gegeben, dass Zeichnen eine körperliche Tätigkeit ist.«

4 Vgl. etwa die mehrfarbigen Siebdrucke *Art in the State of Grace*, *Art in the State of Hope* und *Art in the State of Siege* (1988, jeweils 160 x 100 cm) in Krut 2006, Abb. S. 34f.

5 Vgl. ebd., S. 22, und McCrickard 2012, S. 76 f, Abb. 67.

6 Zu Pit vgl. Kentridge/Breidbach 2006, S. 7–9, und Ausst.-Kat. New York 2010, S. 196.

7 Die Seitenverkehrung im Druck bezeugen Kentridges Vorzeichnungen zu seinen *Rhino*-Kalinknadelradierungen (Cat. 24), welche der Bearbeitung der Platte entsprechen.

8 Zur Entstehung vgl. William Kentridge in Krut 2006, S. 102.

9 Zum für Kentridge wichtigen Kollaborationsgedanken vgl. Roger Malbert, »William Kentridge: Printmaker«, in: Ausst.-Kat. Liverpool/Birmingham/Derby 2012, S. 13–16, hier S. 15.

10 Kentridge 2014, S. 120. Vgl. auch Kentridge 2010, S. 66.

11 Siehe Ausst.-Kat. New York 2010, S. 61 (Katalogteil) und Kentridge 2010, S. 65, zudem McCrickard 2012, S. 76f., Abb. 67.

12 Vgl. dazu als eindrucksvolles Beispiel die Skulptur von Gianlorenzo Bernini (1622–25, Galleria Borghese, Rom).

13 Krut 2006, Abb. S. 97.

14 Kentridge 2010, S. 65.

15 Malbert 2012, S. 13.

16 Kentridge 2014, S. 6–11 (Drawing Lesson One: In Praise of Shadows). Vgl. auch: Christov-Bakargiev 2010, S. 120f.

17 Kentridge 2014, S. 10f.

1 Cf. on this topic Wagner/Lethen 2015. For the full titles, see the bibliography on pp. 202–204.

2 In contemporary drawing, works by Robert Longo and Marcel van Eeden come to mind, which however gain their expressive power and meaning above all from a reflection of photographically produced images. In the case of Kentridge, this is only one of many aspects.

3 Kentridge 2010, p. 64. Cf. also Kentridge's comment in Auping 2010, p. 231: "Etching slowed down the process of drawing, and from this vantage point, I watched myself more consciously when drawing. I also became more conscious of the effect of shading, of shades, of the way texture enlivens a surface.... I believe that graphic printing has generally made me aware of the fact that drawing is a physical activity."

4 Cf. the multicolor screen prints *Art in the State of Grace*, *Art in the State of Hope*, and *Art in the State of Siege* (1988, each 160 x 100 cm) in Krut 2006, fig. pp. 34f.

5 Cf. ibid., p. 22 and McCrickard 2012, pp. 76f, fig. 67.

6 On Pit cf. Kentridge/Biesenbach 2006, pp. 7–9, and exh. cat. New York 2010, p. 196.

7 The lateral inversion of the prints is proven by Kentridge's preliminary drawings for his drypoint etchings of the series *Rhino* (Cat. 24), which correspond to the work on the plate.

8 On the creative process cf. William Kentridge in Krut 2006, p. 102.

9 On the collaborative idea, which is important to Kentridge, see Rodger Malbert, "William Kentridge: Printmaker," in exh. cat. Liverpool/Birmingham/Derby 2012, pp. 13–16, here p. 15.

10 Kentridge 2014, p. 120. Cf. also Kentridge 2010, p. 66.

11 See Hecker 2010, p. 61 (catalogue section) and Kentridge 2010, p. 65, as well as McCrickard 2012, pp. 76f, fig. 67.

12 As an impressive example, see the sculpture by Gianlorenzo Bernini (1622–25, Galleria Borghese, Rome).

13 Krut 2006, fig. p. 97.

14 Kentridge 2010, p. 65.

15 Malbert 2012, p. 13.

16 Kentridge 2014, pp. 6–11 (Drawing Lesson One: In Praise of Shadows). Cf. also Christov-Bakargiev 2010, pp. 120f.

17 Kentridge 2014, pp. 10f.

BILDERN FOLGEN

//

FOLLOWING PICTURES



CAT. 53 (S. / PP. 168–173)

ALBRECHT DÜRER

DAS MARIENLEBEN

THE LIFE OF VIRGIN MARY, 1502–11

MARIA AUF DER MONDSICHEL (TITELBLATT DES MARIENLEBENS)

THE MADONNA ON THE CRESCENT (TITLE PAGE OF THE LIFE OF VIRGIN MARY), CA. 1511

1. JOACHIMS OPFER WIRD VOM HOHENPRIESTER ZURÜCKGEWIESEN / THE REJECTION OF JOACHIM'S OFFERING, CA. 1504

2. JOACHIM AUF DEM FELDE / JOACHIM AND THE ANGEL, CA. 1504

3. JOACHIM UND ANNA UNTER DER GOLDENEN PFORTE / JOACHIM AND ANNA AT THE GOLDEN GATE, 1504

4. DIE GEBURT MARIENS / THE BIRTH OF MARY, CA. 1503

5. MARIENS TEMPELGANG / THE PRESENTATION OF MARY IN THE TEMPLE, CA. 1503

6. DIE VERLOBUNG MARIENS / THE BETROTHAL OF MARY, CA. 1504

7. MARIÄ VERKÜNDIGUNG / THE ANNUNCIATION, CA. 1503

8. DIE HEIMSUCHUNG / THE VISITATION, 1503/04

9. DIE GEBURT CHRISTI (ANBETUNG DER HIRten) / THE NATIVITY, 1502/03

10. DIE BESCHNEIDUNG CHRISTI / THE CIRCUMCISION, CA. 1504

11. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE / THE ADORATION OF THE MAGI, CA. 1503

12. DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL / THE PRESENTATION IN THE TEMPLE, CA. 1505

13. DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN / THE FLIGHT INTO EGYPT, CA. 1504

14. DER AUFENTHALT IN ÄGYPTEN / THE SOJOURN IN EGYPT, CA. 1502

15. DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL / CHRIST AMONG THE DOCTORS, CA. 1503

16. CHRISTUS NIMMT ABSCHIED VON SEINER MUTTER / CHRIST TAKING LEAVE OF HIS MOTHER, CA. 1504

17. DER TOD MARIENS / THE DEATH OF MARY, 1510

18. MARIÄ HIMMELFAHRT UND KRÖNUNG / THE ASSUMPTION AND CORONATION OF MARY, 1510

19. MARIENS VEREHRUNG (VERHERRLICHUNG MARIENS) / THE GLORIFICATION OF MARY, CA. 1502

Holzschnitt / woodcut, je / each ca. 29,7 x 21 cm

Kupferstichkabinett SMB, Inv. 140-2, 139-2, 137-2, 136-2, 134-2, 132-2, 130-2, 158-2, 156-2, 154-2, 151-2, 149-2, 147-2,

145-2, 144-2, 175-2, 172-2, 170-2, 169-2, 167-2, SMS 166-185, Meder 188-207



CAT. 54 (S. / PP. 174–175)

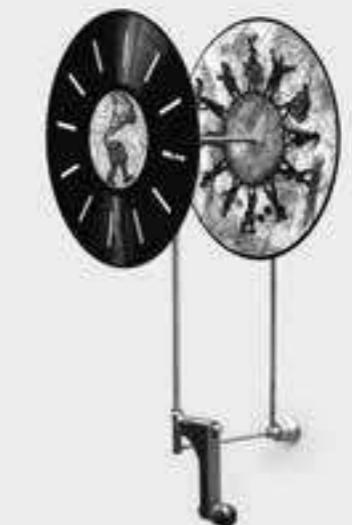
WILLIAM KENTRIDGE

FELIX IN EXILE / FELIX IM EXIL, 1994

Radierung, Weichgrund, Kaltnadel, Aquatinta auf Fabriano Rosaspina Bianco-Papier / etching, soft ground, drypoint, aquatint on Fabriano Rosaspina Bianco paper, Bild / image: 55,5 x 77,5 cm, Blatt / sheet: 70 x 192 cm, Auflage / edition: 35, Drucker und Verleger / printer and publisher: The Caversham Press (Caversham Valley, Kwazulu Natal)

Besitz des Künstlers / collection of the artist

Anderes Exemplar in der Ausstellung / Another version in the exhibition



CAT. 58 (S. / P. 183)

WILLIAM KENTRIDGE

PHENAKISTOSCOPE / PHENAKISTOSKOP, 2000

Lithographie, vierfarbig, handgedruckt auf Landkarten aus Bacon's Popular Atlas of the World (1893) und The Oxford Atlas (1951), auf Vélin d'Arches Blanc-Papier, je Druck rund ausgeschnitten und auf Grammophonplatte montiert, Metallschaft, Holzgriff / lithograph, four-colored, hand-printed on maps from Bacon's Popular Atlas of the World (1893) and The Oxford Atlas (1951), on Vélin d'Arches Blanc paper, each print cut out to a circle and attached to gramophone record, metal shaft, wood handle, Bild / image: Ø 29,2, Objekt / object: 80 x 50 x 50 cm, Auflage / edition: 40, Drucker / printer: Paul Emmanuel, Joseph Legate (The Artists' Press, Johannesburg), Verleger / publisher: New Museum of Contemporary Art, New York

Courtesy Marian Goodman Gallery, New York



CAT. 55 (S. / PP. 176–177)

WILLIAM KENTRIDGE

COPPER NOTES / NOTIZEN IN KUPFER, 2005

Serie von zwölf Radierungen, Kaltnadel, Kaltnadelgrade entfernt, teilweise Kupferstich, sukzessive von einer einzelnen Platte gedruckt auf Hahnemühle-Papier / suite of twelve etchings, drypoint, burnished, some with engraving, being successive states from the same copper plate printed on Hahnemühle paper, je Bild / each image: 16,7 x 20,8 cm, je Blatt / each sheet: 28,5 x 33 cm, Drucker / printer: Tim Foulds (Artist Proof Studio, Johannesburg), Verleger / publisher: William Kentridge

Privatsammlung / private collection

Elf von zwölf Radierungen ausgestellt / Eleven of twelve etchings on exhibit



CAT. 57 (S. / P. 182)

WILLIAM KENTRIDGE

LIVING LANGUAGE (CAT) / LEBENDE SPRACHE (KATZE), 1999

Kaltnadel auf Grammophonplatte, gedruckt auf Fabriano Rosaspina Avorio-Papier / drypoint on gramophone record, printed on Fabriano Rosaspina Avorio paper, Bild / image: Ø 24,7 cm, Blatt / paper: 36 x 35 cm, Auflage / edition: 30, Drucker und Verleger / printer and publisher: Malcolm Christian, The Caversham Press (Caversham Valley, Kwazulu Natal)

Besitz des Künstlers / collection of the artist

CAT. 56 (S. / PP. 178–181)

WILLIAM KENTRIDGE

UBU TELLS THE TRUTH / UBU SAGT DIE WAHRHEIT, 1996/97

Serie von acht Radierungen, Weichgrund, Kaltnadel, Aquatinta, gedruckt von einer Zinkplatte und einem radierten Polycarbonblatt, auf Fabriano Rosaspina Bianco-Papier / suite of eight etchings, soft ground, drypoint, aquatint, printed from a zinc plate and an engraved polycarbonate sheet on Fabriano Rosaspina Bianco paper, Bild / image: 25 x 30 cm, Blatt / sheet: 36 x 50 cm (Platte), 36 x 50 cm (Papier), Auflage / edition: 45, Drucker und Verleger / printer and publisher: Malcolm Christian, The Caversham Press (Caversham Valley, Kwazulu Natal)

Besitz des Künstlers / collection of the artist

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARÍ
AE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO
NORICO PER FIGVRAS DIGES
TAM CVM VERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII



Quidquid fortunae concipiuntur utrumque possit
Quoniam rite uincere quod possit non potest
Aut rursum quod possit non potest non potest
Quidquid si ergo possit deponere possit
Aberransq; possit non potest possit
Hoc ergo possit non potest possit
Praecepimus quod fortunae possit possit
Ex appetitu possit non potest possit
Nullus ex nos O homo sapiens



0



1



2



A.v.



4

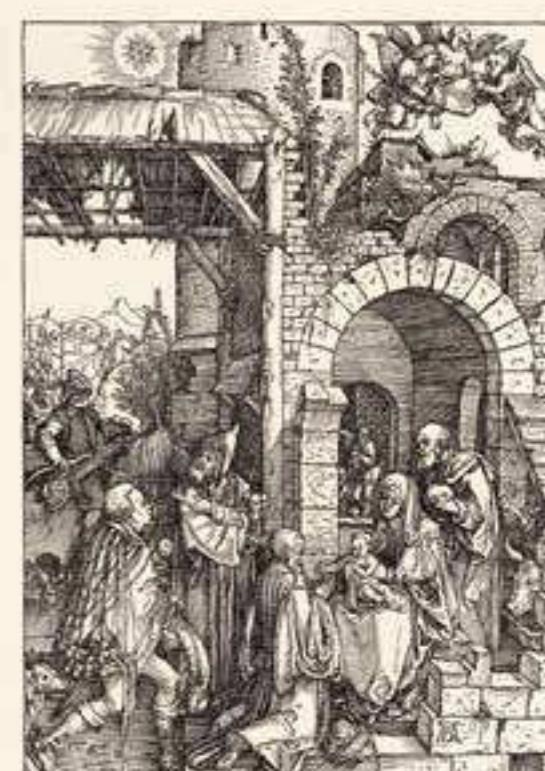


5



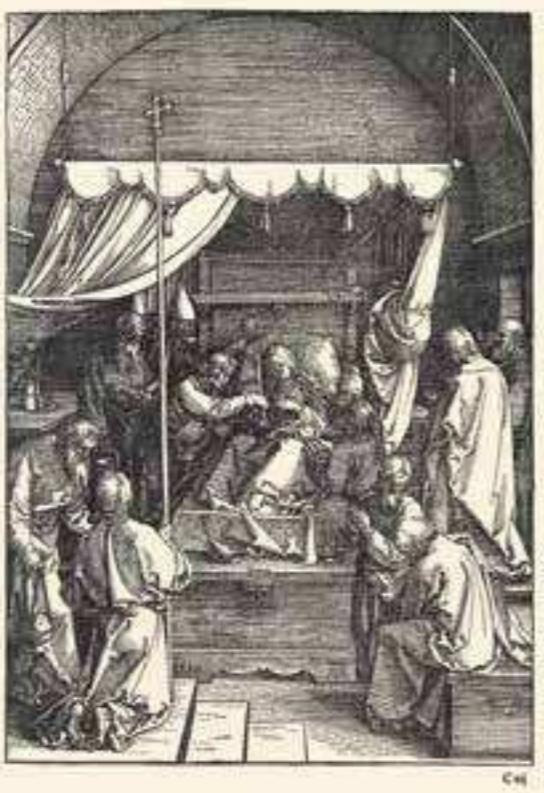
6

3





16



17



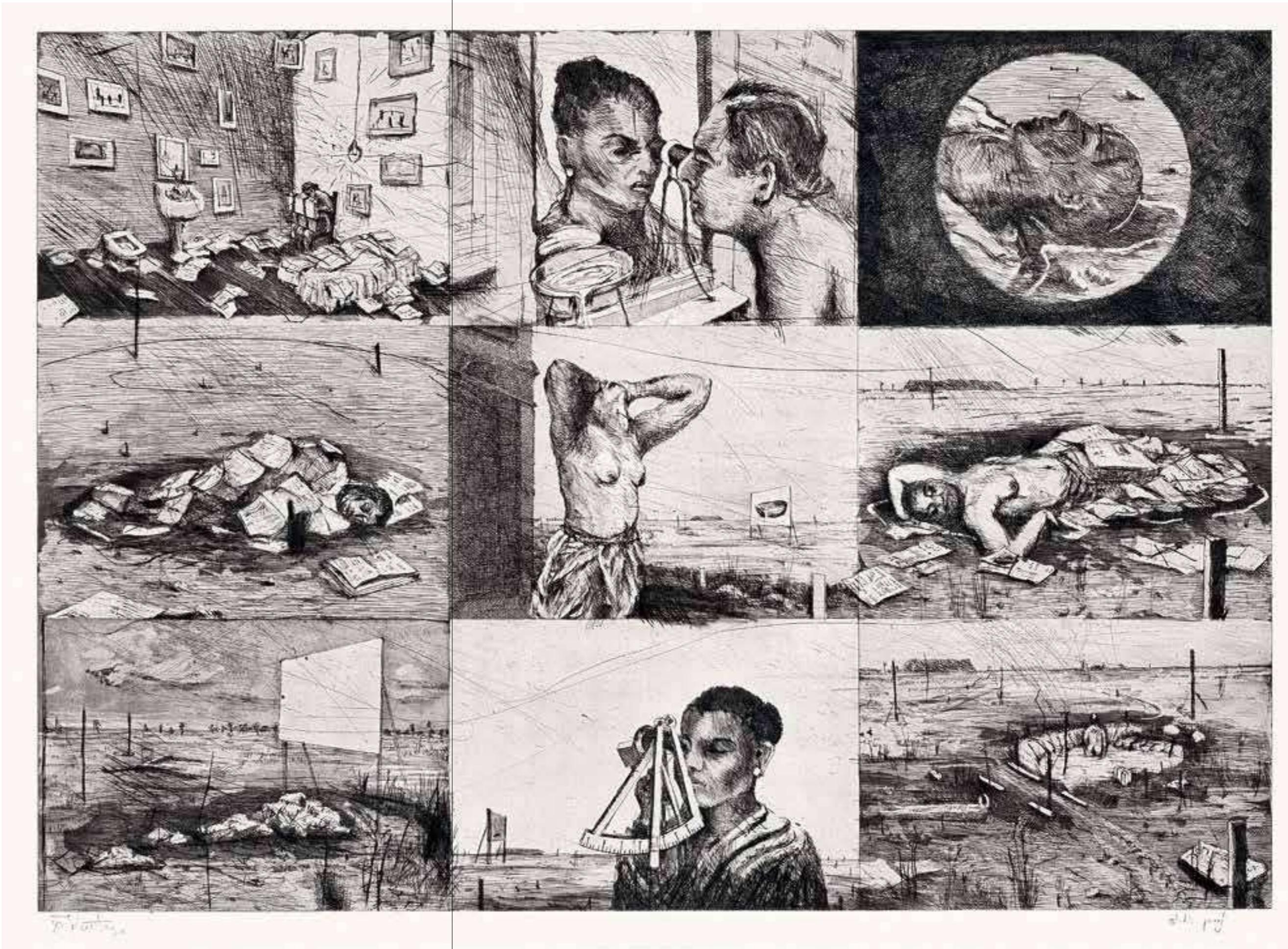
18



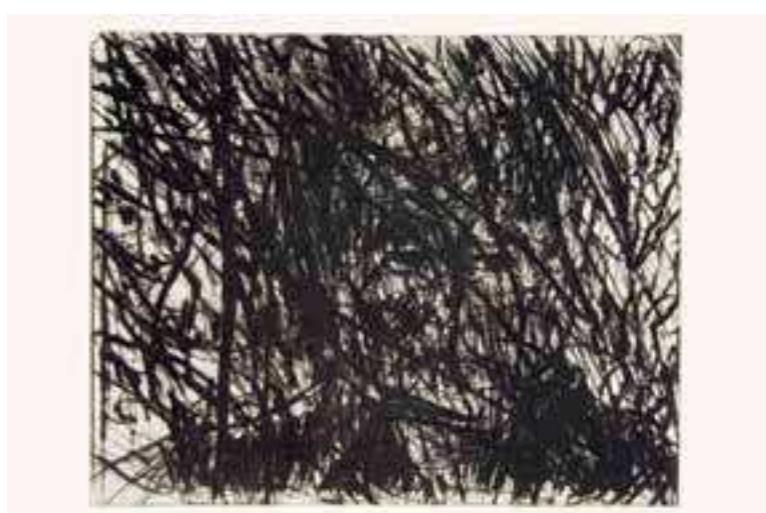
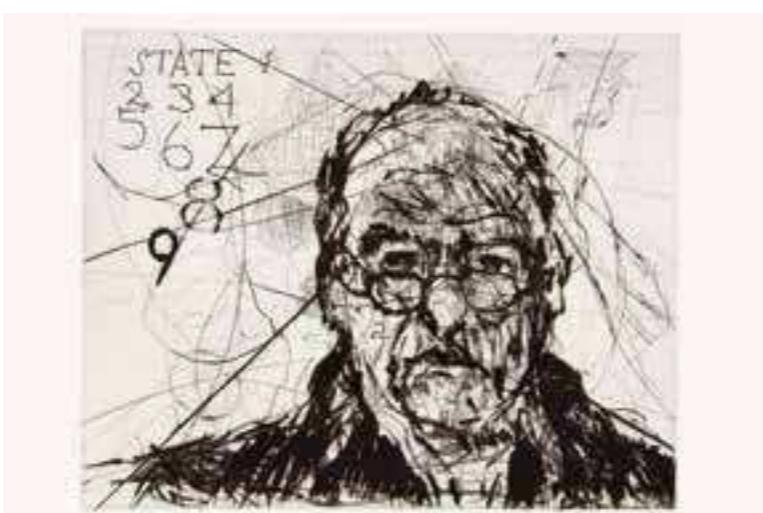
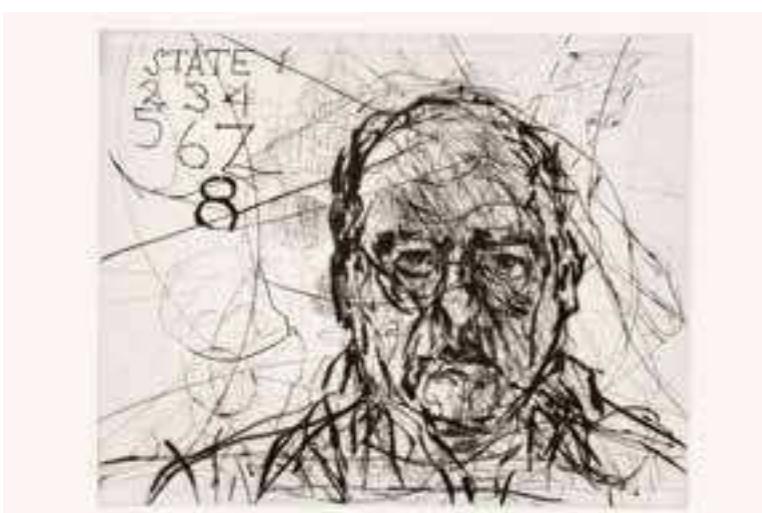
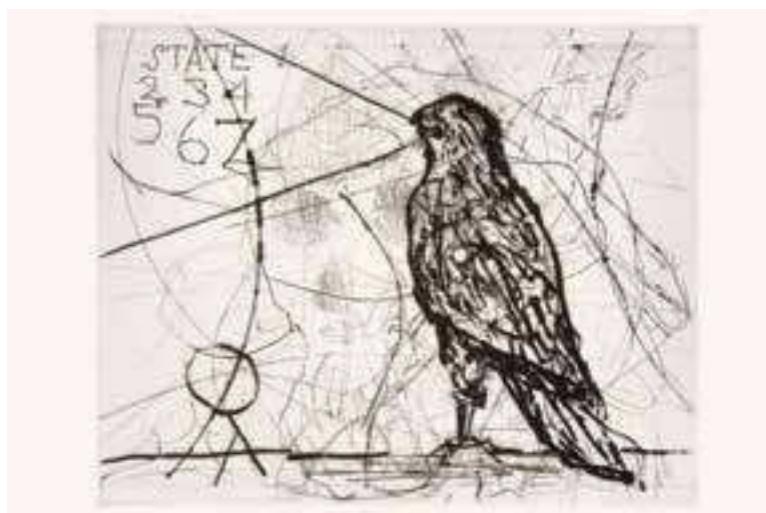
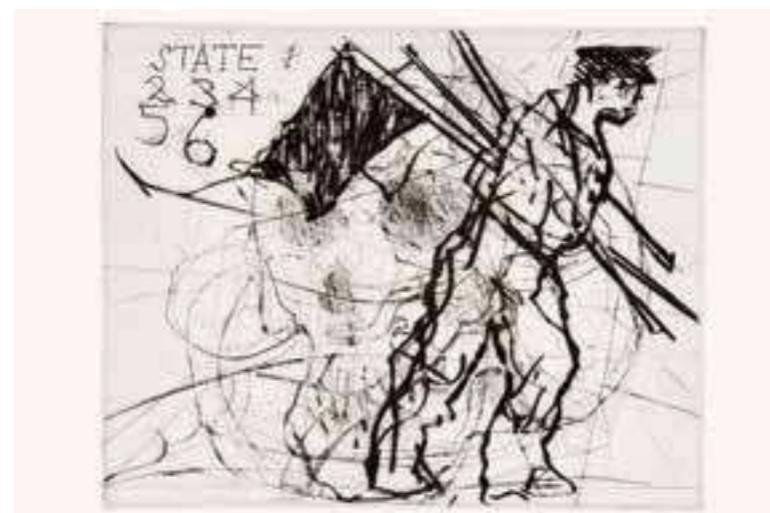
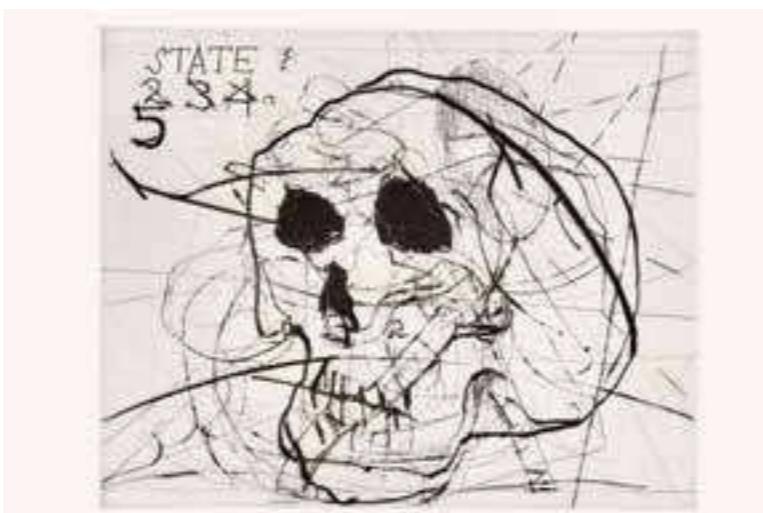
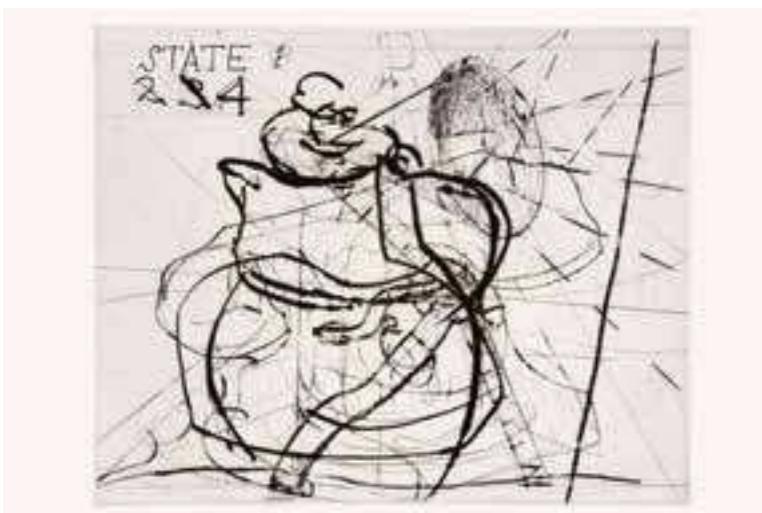
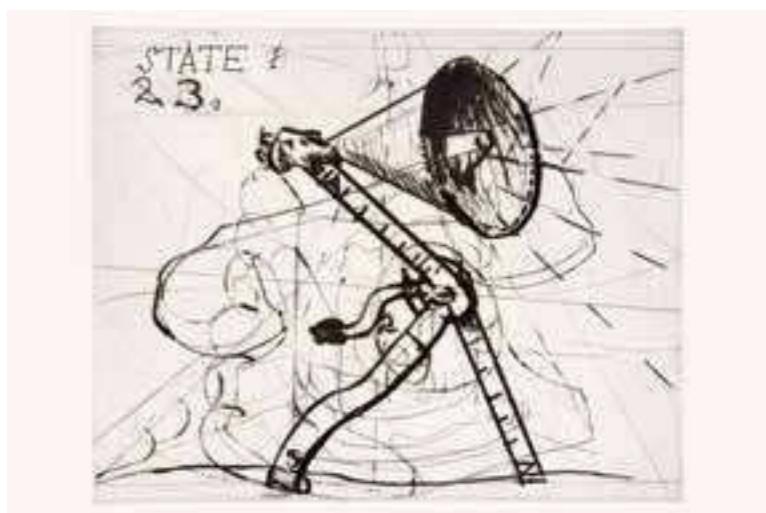
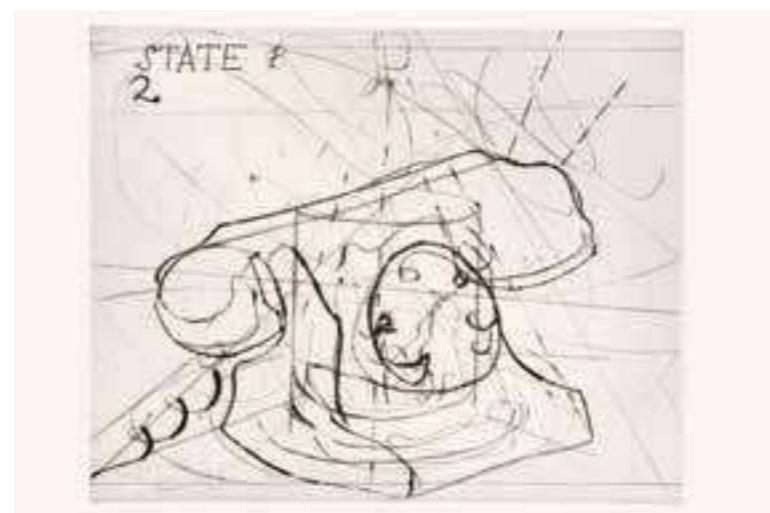
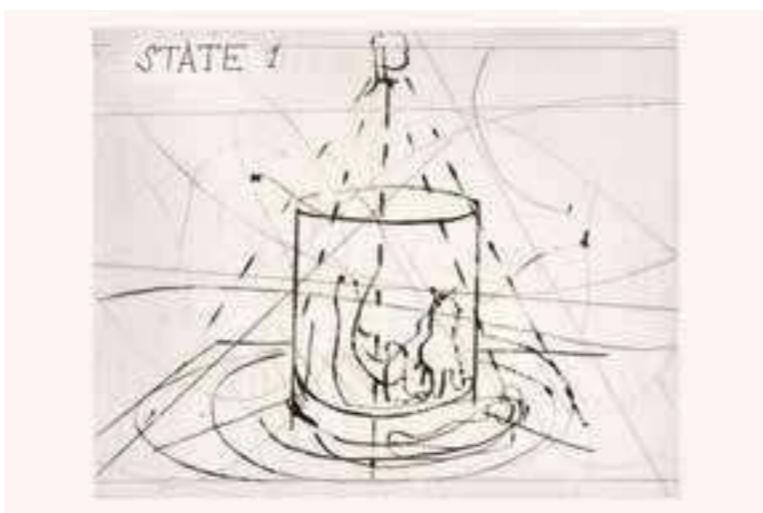
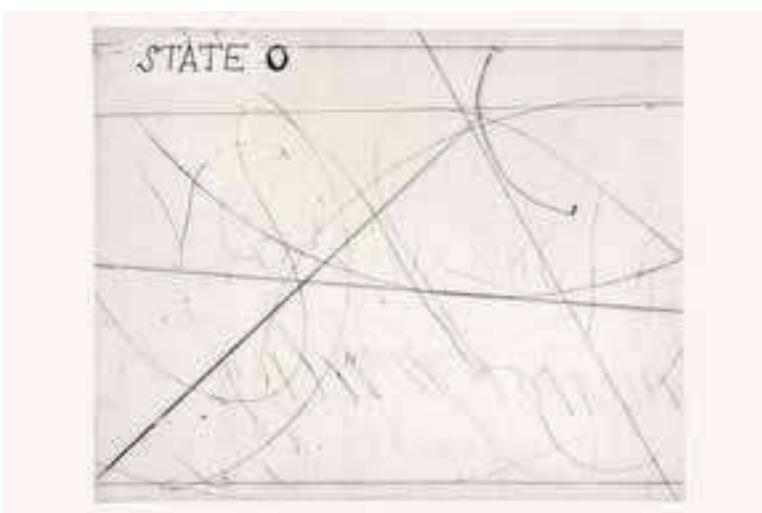
Impressum Nurnbergi per Albertum Durer pictorem. Anno christiano Millefimo quingentesimo undecimo.

Hec tu infidator ac alieni laboris & ingenij surreptorum manus temerarias
has nostris operibus inicias. caue. Scias enim a glorioissimo Romano
rum imperatore Maximiliano nobis coegerimus effigie quis
sopponitis formidas imagines imprimere. et
impressas per imperij limites vendere aude
atque si per contemptum seu auaricie cri
men feceris post bonorum co
ficiacionembi maximum pe
riculi subeundum
esse certissime
factas.

19

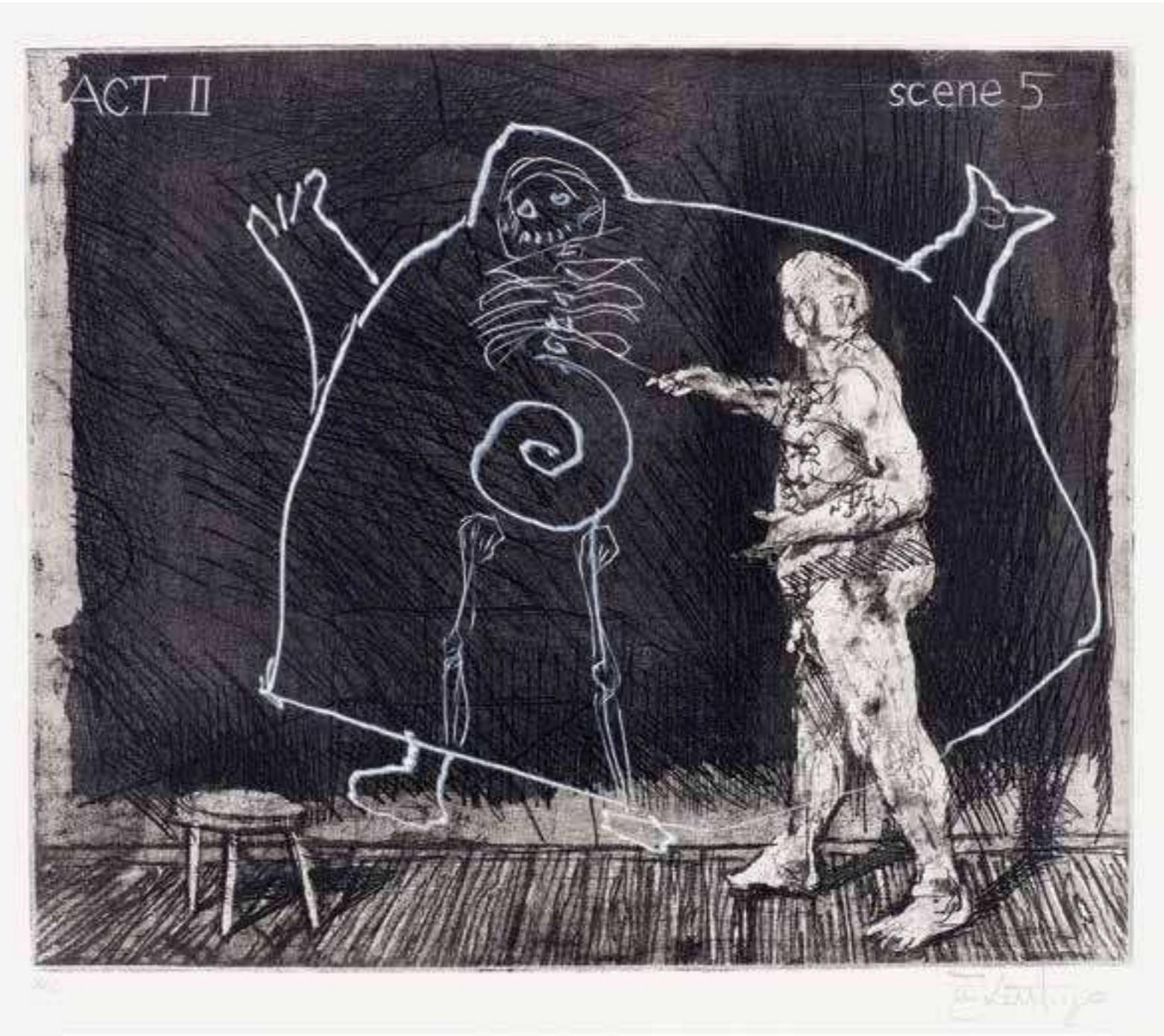
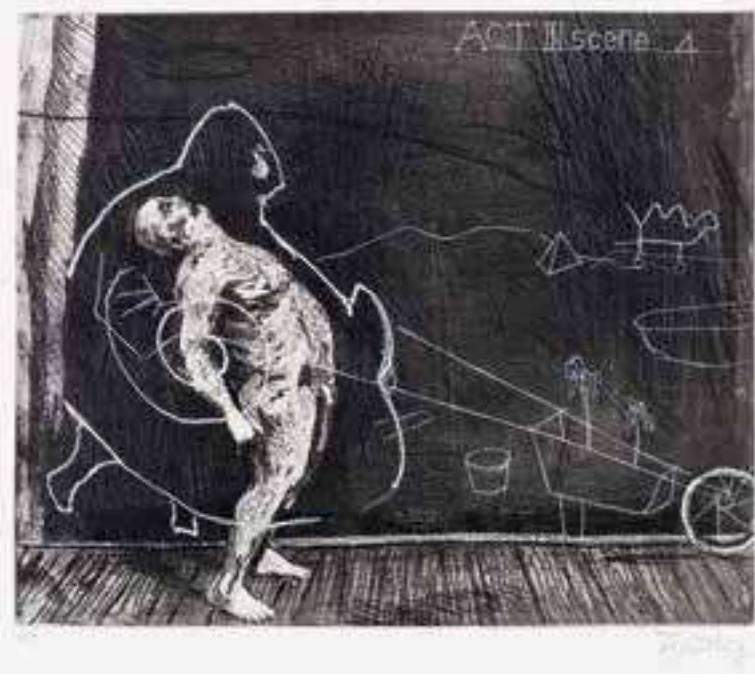
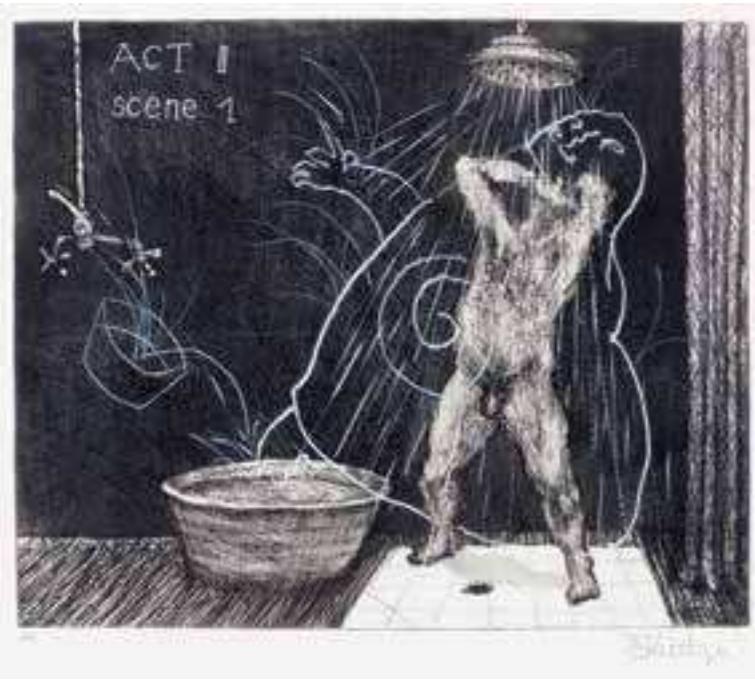


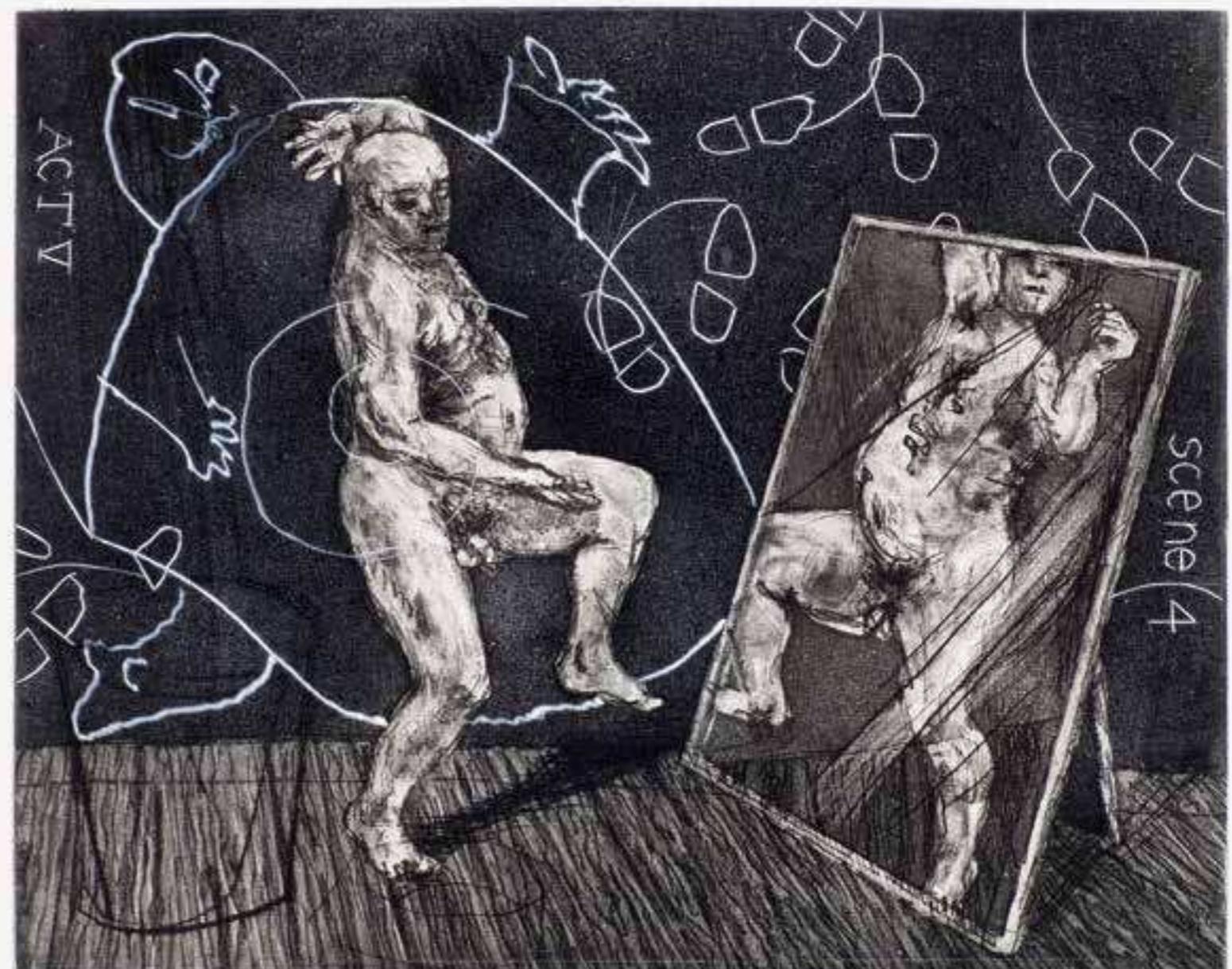
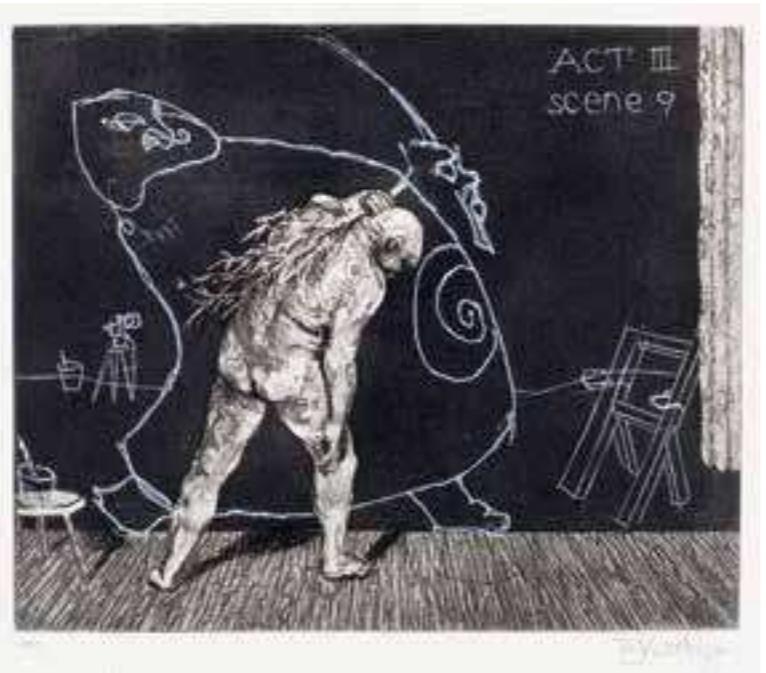
Cat. 54



Cat. 55

Cat. 55





das hier soll ein Freisteller
sein!!!!
Die Feindaten sind die fal-
schen!!!
Deswegen hier lowres -files



Cat.57



Cat. 58

BILDERN FOLGEN

FOLLOWING PICTURES

ANDREAS SCHALHORN

Bewegung, Veränderung und Verwandlung kennzeichnen die Kunst von William Kentridge, die in ihren Ursprüngen auf dem Überarbeiten und Fortschreiben zeichnerischer Setzungen beruht, die mittels Stop-Motion-Technik abgefilmt werden. Ein jeweils eigens komponierter Sound trägt zur Steigerung von Dramaturgie und Bedeutung der animierten Bilder bei. Man denke, was diese Aspekte angeht, auch an seine wandfüllenden Projektionen wie die documenta-Arbeit *The Refusal of Time* (2012) oder ganz aktuell *More Sweetly Play the Dance* mit Präsentationen in Amsterdam und Bad Rothenfelde.¹ Wie verhält sich Kentridges Druckgraphik zu diesen Eigenschaften? Gelingt es ihr, einen Teil dieser inszenatorischen Sogkraft zu vermitteln, obgleich das Moment einer tatsächlichen Bewegung der Bilder entfällt? Können speziell seine druckgraphischen Folgen das für den Künstler so entscheidende Prinzip des metamorphotischen Erzählens verdeutlichen? All diese Fragen sollen nicht ohne den vergleichenden Blick auf eine der bedeutendsten druckgraphischen Folgen Albrecht Dürers behandelt werden, dessen 1511 in Buchform publiziertes *Marienleben* (Cat. 53). Mit 20 Holzschnitten ist dieses Werk nach der *Kleinen Passion* (37 Holzschnitte) die umfangreichste druckgraphische Folge des Künstlers.

Eine zentrale Arbeit innerhalb von Kentridges großem druckgraphischen Œuvre ist die Radierfolge *Ubu sagt die Wahrheit* (Cat. 56). Sie wurde

angeregt durch seine Auseinandersetzung mit dem grotesken, schon von den Dadaisten und Surrealisten geschätzten Theaterstück *König Ubu* von Alfred Jarry (Erstaufführung 1896 in Paris), mit dem er sich erstmals 1975 im Rahmen eines Projektes der Johannesburger Junction Avenue Theatre Company als Schauspieler beschäftigt hatte.² Die aus acht einzelnen Blättern bestehende Radierfolge ist auch insofern bemerkenswert, als sie der Auslöser für weitere Werke jenseits der Druckgraphik wurde. Hier sind vor allem das mit der Handspring Puppet Company in Johannesburg realisierte Theaterstück *Ubu und die Wahrheitskommission* (1997, Regie William Kentridge) und der Film gleichen Titels zu nennen. Er ist quasi als – charmant untertrieben – »Überbleibsel« (Kentridge)³ des Theaterstücks zu begreifen, in dem er als Hintergrundprojektion für das Treiben der Figuren auf der Bühne diente.⁴ Der von Jarry geschaffene negative Held Ubu, ein despatischer Herrscher und Hanswurst, verkörpert in Kentridges Augen die Willkür und Unberechenbarkeit des eben erst aufgelösten Apartheidsystems. Anlass für die Entstehung der Radierungen war unter anderem das 100jährige Jubiläum der Uraufführung von Jarrys *König Ubu*. In eben diesem Jubiläumsjahr setzte die südafrikanische Regierung unter Nelson Mandela auch die sogenannte *Wahrheits- und Versöhnungskommission* ein, die unter Leitung von Erzbischof Desmond Tutu die Verbrechen in den Jahrzehn-

ten der Apartheid aufarbeiten sollte.⁵ Das Vorgehen und die Ergebnisse der Kommission, die einer Entschädigung und Rehabilitierung der Opfer dienen sollte, waren für Letztere in vielerlei Hinsicht unbefriedigend, zumal die Täter straffrei blieben.

Movement, change, and transformation characterize the art of William Kentridge, which begins with drawn compositions that the artist reworks and continually adjusts, filming each stage using stop-motion animation techniques. The artist composes a soundtrack for each work that heightens the drama and meaning of the animated images. These aspects recall his projections that fill entire walls such as his piece for documenta titled *The Refusal of Time* (2012), or most recently *More Sweetly Play the Dance*, which was presented in Amsterdam and Bad Rothenfelde.¹

How do Kentridge's prints compare to these aspects? Do they manage to convey some of their dramatic appeal even though the element of actual movement of the images is missing? Can his series of prints illustrate the principle of metamorphosing narration that is so crucial to the artist? All of these questions

will be examined in the context of one of the most significant print series by Albrecht Dürer – his *Life of Virgin Mary (Marienleben)* published as a book in 1511 (Cat. 53). Encompassing twenty woodcuts, it is the second largest series produced by the artist after the *Small Passion* (thirty-seven woodcuts). A key piece in Kentridge's extensive body of printed works is his series of etchings *Ubu Tells the Truth* (Cat. 56). It was inspired by his study of the grotesque theater play *Ubu Roi* (King Ubu) by the French playwright Alfred Jarry (first performed in Paris in 1896), which had previously been admired by the Dadaists and Surrealists and first engaged the artist in 1975 when he acted in an adaptation of the play put on by the Johannesburg Junction Avenue Theatre Company.² Significantly, the suite of eight separate prints also became the source of inspiration for further works outside of the medium of printmaking. Of particular note are the play *Ubu and the Truth Commission* (1997, directed by William Kentridge), which was produced in collaboration with the Handspring Puppet Company in Johannesburg, and the film of the same name. According to Kentridge,³ it is to be understood as a "remnant" – a delightful understatement – of the play in which it was projected as a backdrop to the activities of the characters on stage.⁴

A despot and buffoon, Ubu, the antihero created by Jarry, embodied in Kentridge's eyes the arbitrariness and unpredictability of the system of apartheid that had just been abolished. Certain events motivated the etchings, including the centenary of the first performance of Jarry's *Ubu Roi*. In the same year, the South African government led by Nelson Mandela established the Truth and Reconciliation Commission under Archbishop Desmond Tutu in order to process the crimes committed during the decades of apartheid.⁵ Although the commission was supposed to help compensate and rehabilitate victims, its methods and results left many dissatisfied for numerous reasons, perhaps especially because the perpetrators remained unpunished.

Ubu sagt die Wahrheit ist eine drucktechnisch komplexe Arbeit: Bei jedem der auf zwei Ebenen erzählenden Blätter kombinierte Kentridge unter Verwendung von zwei Druckplatten die sowohl lineare als auch malerische Effekte ermöglichen-

den Radierverfahren Weichgrund (Vernis mous), Aquatinta und – auf separater Druckplatte erstellt – Kaltnadel.⁶ Dabei basieren die Figuren im Vordergrund auf Photographien, die Kentridge nackt bei der Ausführung unterschiedlicher Handlungen vor einer wie im Druck schwarz verkleideten Atelierwand zeigen. Der Sinn seiner teils grotesk anmutenden Aktionen bleibt dabei offen.⁷ Diese szenischen Selbstporträts wurden nicht einfach photomechanisch in den Tiefdruck übertragen, wie es die Heliogravüre erlaubt (Cat. 36), sondern durch manuelle Bearbeitung der Radierplatten. Dabei stellen sich eindeutig ästhetische Bezüge zu den frühen Monotypien der *Pit*-Serie (Cat. 44) ein, in denen gleichfalls ein schwarzer Raum mit Dielenboden die Bühne für nackt agierende Figuren bildet. Das die Kentridge-Figur umgebende flächige Schwarz lässt in Verbindung mit den sich dort im wahrsten Sinne des Wortes weiß abzeichnenden Linien der Radierung an eine Schultafel denken. Auf ihr findet sich nun die fettleibige, sackförmige Figur des Königs Ubu, der von diversen Objekten begleitet wird. Dabei rahmt und umspielt Ubu, dessen markante Spirale auf dem Bauch auf eine Zeichnung Jarrys zurückgeht, die ihm vorgelagerte Gestalt Kentridges wie ein vergrößerter Schatten, der folglich auch die Bewegungen und Handlungen der Vordergrundfigur imitiert – oder umgekehrt! In einer Szene macht Kentridge mit feinem Humor deutlich, dass sein Alter Ego im Druck der Erschaffer der Kreidezeichnungen und damit des Königs Ubu ist.

Jedes Blatt wurde mit der Angabe eines konkreten Aktes und einer konkreten Szene versehen, die frei erfunden sind, wie Kentridge betont:

»The plates were all given fictitious act and scene numbers, as though they were scenes from a theatre production.«⁸ Eine chronologische und logische Reihenfolge der dargestellten Handlungen wird folglich nur suggeriert beziehungsweise der Phantasie des Betrachters anheimgestellt.⁹

The meaning of his actions, which at times appear quite bizarre, is never explained.⁷ These staged self-portraits were not simply transformed into intaglio prints using photo-mechanical techniques such as heliogravure (Cat. 36), but by manually working the etched plates. There are clear stylistic references to the early monotypes of his *Pit* series (Cat. 44) in which a room painted black with floorboards again forms the stage for naked figures to perform on. The smooth black surrounding the Kentridge character in combination with the whiter-than-white outlines of the etching are reminiscent of a blackboard at school. On it, we now find the corpulent, sack-shaped body of King Ubu along with various other objects. The superimposed image of Ubu, who has a striking spiral pattern on his stomach referencing a drawing by Jarry, frames and swirls around Kentridge like an enlarged shadow that consequently imitates the movements and actions of the figure in the foreground (or vice versa!). In one scene, Kentridge reveals with subtle humor that his alter ego in the print is the creator of the charcoal drawings and thus also of King Ubu.

Each sheet is inscribed with the numbers of a specific act and a specific scene, which, however, are completely made up, as Kentridge clarifies: "The plates were all given fictitious act and scene numbers, as though they were scenes from a theatre production."⁸ A chronological or logical sequence is thus merely suggested or left to the viewer's imagination.⁹

Das Verfahren einer nicht-linearen, quasi assoziativen Bildsequenz nutzt Kentridge auch in anderen druckgraphischen Serien, etwa in der besonders eindrucksvollen, in neun gleich große Bildfelder unterteilten Radierung *Felix in Exile* (Cat. 54). Das Werk mit dem anagrammatischen Titel bezieht sich auf den gleichnamigen Film von 1993–1994 (Farbvideo, übertragen vom 35-mm-Film, mit Musik von Philip Miller, Dauer 8:43 min.), den fünften der 1989 begonnenen Reihe *Drawings for Projection*. Der Film basiert auf dem bereits erwähnten Verfahren sukzessiv überarbeiteter, in Stop-Motion-Technik abgefilmter Kohlezeichnungen, die Kentridge einzeln blau und rot kolorierte, um fließendes Wasser beziehungsweise Blut zu verdeutlichen. *Felix in Exile* kreist um Kentridges nächstes Alter Ego, den im Pariser Exil weilenden Felix Teitlebaum

und vor allem um dessen in Südafrika lebenden weiblichen Konterpart, die schwarze Landvermesserin Nandi. Zur Entstehung von Film und Druck bemerkte Kentridge: »The film was made at the time of the first democratic elections in South Africa and was partly concerned with how long some historical memory of the past would survive in a new society. As with all the films I make, there is no script or storyboard.

This print therefore acted as a kind of retroactive storyboard when the film was finished. Initially I had anticipated that the nine images would be chopped up and separated into nine separate prints, but when the image was printed I decided to keep it as a single image on a single sheet.¹⁰ Als Einstieg in dieses wiederum fingierte Storyboard, dessen einzelne Bilder wie Filmstills wirken, dient links oben eine Szene, welche Felix Teitlebaum zeigt, der vor einem geöffneten Koffer in seinem Pariser Hotelzimmer sitzt. Die hohen Wände sind mit gerahmten, von Nandi gefertigten Zeichnungen bedeckt und lassen an ein Atelier denken.¹¹ Auf dem Boden des Zimmers sind zahlreiche Seiten aus Büchern und Zeitungen verteilt. Besondere Bedeutung hat die anschließende Darstellung, in der sich Felix und Nandi durch ein sich im Waschbeckenspiegel des Hotelzimmers verdoppelndes Fernrohr betrachten. Sie kommen sich nahe und bleiben doch voneinander getrennt. Das Fernrohr spielt dann auch in der dritten Szene eine Rolle. In seinem kreisrunden Ausschnitt wird der Kopf eines männlichen, am Boden liegenden Leichnams erkennbar.

Die folgenden sechs Bilder der mittels Aquatinta in ihren Dunkelwerten abgestuften Radierung werden dominiert von einer kargen, mit Gras und wenigen Büschen bewachsenen Landschaft. Es handelt sich um das East Rand, eine von industriellen Spuren geprägte ehemalige Bergbauregion bei Johannesburg.¹² Sie wird zur letzten Grabstätte mehrerer Toter, die von aufgeschlagenen Zeitungsseiten – hier ergeben sich Rückbezüge zur Hotelzimmerszene – schrittweise bedeckt und schließlich von der Erde geschluckt werden. Wie das sechste Bild der Folge zeigt, gehört auch Nandi, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die historischen Tiefenschichten der Landschaft zu rekonstruieren, zu den Toten – wobei Todesursache bzw. Täter jeweils ausgebündet werden. Die Landschaft, die teilweise an diejenige in Kentridges Zeichnung *Untitled (53) from Drawings: ERPM Cash Book* (2012, Cat. 43) erinnert, ist regelrecht gespickt mit den zur Vermessung verwendeten, an Sonden erinnernden Stäben. Zudem findet sich in mehreren Bildern eine Art Bautafel oder Transparent. Im fünften, mittig angeordneten Bild ist Nandi als Verzweifelte vor ei-

ner solchen Tafel zu sehen. Auf dieser ist eine Schale dargestellt, aus der Wasser läuft – eine inhaltliche Verbindung zu der mit Wasser gefüllten Seifenschale in der Spiegelszene darüber. Mit einem weiteren Wasser-Motiv und dem erneuten Auftauchen von Felix endet die Folge: Dieser steht als Rückenfigur in einem Teich, der, wie der Film suggeriert, als letzte Spur seiner toten Geliebten zu begreifen ist, die sich in die Landschaft aufgelöst hat.

Das von Kentridge für den Druck ausgewählte Substrat an Szenen aus seinem Film *Felix in Exile* bildet keine chronologisch und inhaltlich strikte Struktur. Dass die Bildfolge nicht streng von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden kann, bezeugt die Tatsache, dass Nandis Brustbild, ergänzt durch einen Sextanten, nach ihrer Todesszene angeordnet ist. Diese Sprunghaftigkeit gegen die zeitliche Logik findet sich teilweise auch im Film, der die Züge einer Parabel trägt. Hier wie in der Radierung lässt sich der Sinn des Gesamtgefüges nicht ohne Weiteres entschlüsseln. Losgelöst vom Film offeriert die Radierung dem Betrachter einen in sich abgeschlossenen Assoziationsraum aus miteinander verschrankten Bildern, der gar nicht erst versucht, den Film in seiner ja bereits gleichfalls sprunghaften Struktur zu kopieren.¹³ Das Motiv des Sehens mit optischen Hilfsmitteln bildet dabei ebenso eine Klammer wie die prominente Figur der Nandi und das Thema der Landschaft, die zur Grabstätte wird.

[REDACTED]

This method of using a non-linear, quasi-associative sequence of images is employed by Kentridge in other series of prints, too, for example, in the particularly impressive etching *Felix in Exile* (Cat. 54), which is divided into nine large fields all of the same size. Its title resembling an anagram, this work references the film of the same name made between 1993 and 1994 (35-mm film transferred to color video with music by Philip Miller, duration 8:43 min.), which is the fifth in a series that Kentridge began in 1989 titled *Drawings for Projection*. For the stop-motion animation, Kentridge again uses the aforementioned technique of filming successively reworked charcoal drawings to which he adds blue or red to depict flowing water or blood.

Felix in Exile centers on another alter ego of Kentridge, Felix Teitlebaum, an exile in Paris, as well as his black female counterpart who lives in South Africa, the land surveyor Nandi.

Reflecting on the making of the film and the prints, Kentridge explains, "The film was made at the time of the first democratic elections in South Africa and was partly concerned with how long some historical memory of the past would survive in a new society. As with all the films I make, there is no script or storyboard. This print therefore acted as a kind of retroactive storyboard when the film was finished. Initially I had anticipated that the nine images would be chopped up and separated into nine separate prints, but when the image was printed I decided to keep it as a single image on a single sheet."¹⁰ This fictitious storyboard, composed of separate images that look like film stills, begins with a scene on the top left which shows Felix Teitlebaum sitting in his Parisian hotel room with an open suitcase in front of him. The high walls are covered with framed drawings by Nandi, giving the impression of an artist's studio.¹¹ The floor of the room is strewn with numerous pages from books and newspapers. The next image has a special significance, depicting Felix looking in the mirror above the sink in his hotel room through a telescope, but instead of his reflection, we see Nandi looking back through the mirror image of the telescope. They are so close yet still far apart. The telescope makes an appearance in the third scene too. A circular cross-section reveals the head of a male corpse lying on the ground.

The following six images of the etching, whose gradated dark tones were created with aquatint, are dominated by a barren landscape with grass and a few bushes. It is meant to represent the East Rand, a former mining region near Johannesburg, which still bears traces of its industrial past.¹² It becomes the last resting place of countless people whose corpses are gradually covered over by the open pages of newspapers—recalling the scene in the hotel room—and ultimately subsumed by the earth. As the sixth picture in the series shows, Nandi, who has taken on the task of reconstructing the deeper historical layers of the landscape, is also among the dead—the cause of death or the perpetrator is never indicated. The landscape, reminiscent in part of that depicted in Kentridge's drawing *Untitled (53) from Drawings: ERPM Cash Book* (2012; Cat. 43), is punctuated by poles used in surveying that look like testing probes. A type of construction sign or banner appears in several of the scenes. In the fifth, centrally positioned image, Nandi is depicted

in a state of anguish with one of these signs behind her in the background. On it is the picture of a bowl from which water pours—a link to the soap dish filled with water in the mirror scene above. Another water motif ends the series with the reappearance of Felix: he stands with his back to us in a pond that, as the film suggests, can be understood as the last trace of his beloved who has been absorbed into the landscape.

The substrate of scenes from the film *Felix in Exile* chosen by Kentridge for the print version does not follow a rigid structure in terms of chronology or content. That the series cannot be simply read from left to right or from top to bottom is confirmed by the fact that the half-length portrait of Nandi, complemented by a sextant, comes after the scene of her death. This erratic arrangement, defying any temporal logic, can also be seen to a certain extent in the film, which has a parable-like quality. Similar to the prints, the meaning of its overall structure cannot be easily deciphered. Isolated from the film, the etching offers the viewer a self-contained space composed of interlinked images that triggers associations and does not even attempt to reproduce the equally fragmentary structure of the film.¹³ The motif of seeing with the aid of optical devices forms a further keystone of the work along with the prominent figure of Nandi and the notion of a landscape turned into a graveyard.

I

Eine ganz andere Strategie einer sequenziell aufgebauten Erzählung wandte Kentridge bei den *Copper Notes* (Cat. 55) an:¹⁴ Mittels nur einer Platte entwickelte er in der Technik der Kaltnadelradierung eine Folge von zwölf Drucken gemäß dem Verfahren der verlorenen Form: Mit jeder weiteren Überarbeitung der Platte geht deren vorhergehender Zustand verloren, kann also nicht mehr gedruckt werden. Wie in seinen Zeichnungen lassen sich bei den Blättern, die schon auf der Platte als Zustände (state) 0 bis 11 bezeichnet sind (im Druck oben links zu sehen), immer noch Spuren der vorherigen zeichnerischen, in Einzeldrucke übersetzten Bearbeitung der Platte erkennen: Während Kentridge bei seinen abgefilmten Kohlezeichnungen durch Ausradieren, Verwischen und Überzeichnen einen Palimpsestcharakter erzeugt, werden analog dazu die in die Kupferplatte eingeritzten Linien an den Rändern geglättet, ehe eine neue Bearbeitung mit der Radiernadel erfolgt. So werden

auch die Ritzsspuren teilweise wieder eingebettet, sodass sie im Druck nur mehr schemenhaft zu erkennen sind. Damit stehen die *Copper Notes*, klammert man ihre Seitenverkehrtheit aus, Kentridges zeichnerischem Verfahren, das mit prozessuellen Veränderungen von Motiven durch Auflösung oder Überblendung operiert, besonders nah.

Bei Kentridge werden nicht nur menschliche Figuren oder Tiere (Katze, Rhino) zu Akteuren, sondern – teils als Attribute, teils als Mischwesen, in der Mehrzahl aber völlig eigenständig – auch einzelne Gegenstände. Viele Objekte, die Kentridge in seinen Werken zu neuem Leben erweckt, fußen auf Erinnerungen an die damals aktuelle oder noch sichtbare Dingwelt seiner Kindheit (Telefon, Zirkel, Sextant) oder verdanken sich eigener Nutzung im künstlerischen Alltag – wie die italienische Espressokanne. Wie seinen optischen oder cinematographischen Gerätschaften – in den *Copper Notes* etwa in Form der Anamorphe anwesend – eignet diesen Dingen etwas Archaisches, was sie mit Kentridges essenziell-existenzialistischen Schattenfiguren verbindet.¹⁵

Ein besonderes Utensil, das bei den *Copper Notes* im dritten Zustand der Platte erscheint, ist das trichterförmige Megafon, das teilweise zum *Megaphoneman* mutiert. Zu finden ist das Sprachrohr, von Kentridge bei seinen Filmprojekten

■

Kentridge adopted an entirely different strategy for building a sequential narrative in his work *Copper Notes* (Cat. 55).¹⁴ Using just one plate, he developed a series of twelve drypoint prints, employing the "lost form" technique, that is, with each further work on the plate, its previous state is permanently lost (in other words cannot be printed again). The number of each state, 0 to 11, is inscribed into the plate and can be seen on the top left of the print. As with his drawings, the sheets show traces of the previous composition that was drawn on the plate and translated into a single print. Analogous to his animated charcoal drawings, which Kentridge gives the character of a palimpsest by erasing, smudging, and redrawing them, the artist smooths out the edges of the lines incised into the copper plate before working on it again with the etching needle. In this manner, the incision marks are partially leveled off and become hazy and less distinct in the print. Aside from the reversal of the images, the techniques used in *Copper Notes* closely resemble Kentridge's drawing process, which involves continual changes to the motifs by erasing or drawing over them.¹⁵



Fig. 18 William Kentridge,
Filmstill aus *Overvloed*, 1999, animierter 35-mm-Film auf Video,
Installation im Koninklijk Palais, Amsterdam / film still from
Overvloed, 1999, 35 mm animated film transferred to video,
installation at Koninklijk Palais, Amsterdam

The protagonists in Kentridge's work are not only made up of human figures—and animals (cats, rhinos)—but also concrete objects, sometimes just as an attribute or as a hybrid being but mostly as themselves. Many objects that Kentridge brings to life in his works are derived either from memories of the world of things that was current or still present in his childhood (telephone, compass, sextant) or from the daily life of the artist, such as the Italian espresso maker. Similar to his optical or cinematographic devices—the use of anamorphosis in *Copper Notes*, for instance—these objects have a somewhat archaic effect that connects them to Kentridge's fundamentally existential shadow puppets.¹⁵ A special item that appears in *Copper Notes* in the third state of the plate is the funnel-shaped megaphone that partly mutates into *Megaphoneman*. The megaphone can be found in Kentridge's film projects used as a loud speaker and as a partly animated motif in *Ubu Tells the Truth* (Cat. 56), one of the *Atlas Processions* (Cat. 51, 52), *Portage* (Cat. 14), and *Phenakistoscope* (Cat. 58).¹⁶ Like the telephone, the telescope, and the record player, it is one of the tools of communication frequently illustrated by Kentridge. Especially in the context of Apartheid, it conjures up images of demonstrations and police operations, where it was used on both sides of the conflict, yet it also calls to mind the work of a director or the trumpet of an old gramophone. Kentridge was particularly fascinated by the multipart, protruding form of the radiating horn speakers attached to the *intornarumori*

used by futurist Luigi Russolo in 1915 to perform his noise art.¹⁷ Composed of two vinyl records, Kentridge's *Phenakistoscope* (Cat. 58) illustrates a very different type of narrative, arising from what is in principle an endlessly repeatable movement, in connection with the subject of the procession, a recurring theme in the artist's work. A collage of pages from an atlas is affixed to a vinyl record and printed with a lithographic drawing of black figures standing in a circle. By turning the handle, a second record positioned in front of the first begins to rotate. Radiating out from the center, slits have been cut out of the vinyl through which the figures appear to be moving. Kentridge's use of the outmoded vinyl record, currently enjoying a renaissance in the music scene, is hardly surprising—it is an object that only really works and produces sound through rotation. The grooves in the record's surface, which are visible in the print as a flat gray, were the motivation for Kentridge's drypoint etching of the Cat (Cat. 57). The motifs of the circle and the procession are encountered in both versions of *Atlas Procession* (Cat. 51, 52). The extremely low-angle viewpoint (*sotto-in-su*) is particularly striking. This feature arose from a narrative form that Kentridge developed in 1999 for his six-minute film projection *Overload* (*Overvloed*) in Amsterdam (Fig. 18). In it, we see processions of black, shadowy figures, which were projected onto the Baroque, circular dome of the royal palace in Amsterdam in such a way that the figures moved along its

base.¹⁸ Only shown for one evening, the audience could view the work with the help of hand mirrors so that they did not have to stare awkwardly upwards the whole time.¹⁹

Während Kentridges druckgraphische Folgen innerhalb eines begrenzten Zeitraums entstehen, war das beim *Marienleben* (Meder 188–207) (Cat. 53) von Albrecht Dürer nicht der Fall, obgleich dieses der finalen Form auf den ersten Blick nicht unbedingt anzumerken ist.²⁰ Die 1511 im Folio-Format als Buch edierte Holzschnittfolge, die von einer auf Lateinisch verfassten Mariendichtung des Nürnberger Benediktiners und Humanisten Benedictus Chelidonius (um 1460–1521) begleitet wird, gehört neben der *Apokalypse* und der *Großen Passion* zu Dürers *Drei Großen Büchern*. Zwischen der Entstehung der ersten (1502) und der letzten Holzschnitte (1510), die im Hinblick auf das Buchprojekt und den Text von Chelidonius entstanden, liegen acht Jahre. Auf seiner zweiten Italienreise (1505–1507), die Dürer nach Venedig und Oberitalien führte, hatte er die bis dahin fertiggestellten 17 Einblattholzschnitte zum *Marienleben* als Handelsware im Gepäck. Ungenehmigte Kopien, etwa von Marcantonio Raimondi, die sogar das markante Monogramm Dürers einschlossen, waren die Folge.²¹ Das 1511 in Nürnberg erschienene Buch war in diesem Jahr nicht das einzige ambitionierte Verlagsprojekt des Künstlers: Neben der Neuauflage der *Apokalypse* von 1498 kamen Publikationen

mit den Holzschnittfolgen der *Großen Passion* und der *Kleinen Passion* auf den Markt, bei denen gleichfalls Chelidonius der Verfasser der Texte war. Vermutet wird, dass Dürer sich mit diesen Werken dem bibliophilen Kaiser Maximilian I., für den er wenig später unter anderem die gleichfalls als Buch konzipierte *Ehrenpforte* (Cat. 39) schaffen sollte, empfehlen wollte.²²

Das von Dürer in ein Titelblatt und 19 Einzelszenen gegliederte Leben der Gottesmutter Maria war ein im späten Mittelalter sehr populäres Thema, das unter anderem Israhel van Meckenem und auch Dürers großes Vorbild Martin Schongauer in Form einer unvollendeten Kupferstichserie behandelt hatten (vgl. Fig. 12).²³

Im Rahmen der Andachtsliteratur setzt Dürer allerdings schon durch die im Verhältnis zu früheren Marienzyklen großen Illustrationen, die ohne Kolorierung auskommen, neue Maßstäbe. Die ikonografisch relevanten Textquellen, aus denen Dürer und Chelidonius schöpften, fanden sich dabei weniger im Neuen Testament als vielmehr in apokryphen, das heißt außerhalb des biblischen Kanons stehenden, erst in frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit entstandenen Schriften wie dem *Protoevangelium* des Jakobus, den *Kindheitsevangelien* des Pseudo-Matthäus oder der *Legenda aurea* des Dominikaners Jakobus de Voragine.²⁴

Gemäß der Abfolge in Dürers Publikation von 1511 steht am Anfang des *Marienlebens* das Titelblatt mit der das Jesuskind stillenden *Maria auf der Mondsichel* (Cat. 53). Das visionäre Motiv stammt aus der Apokalypse des Johannes (Offenbarung 12,1). Es hebt sich mit seiner Kreisform von den folgenden Holzschnitten, die auf einer Rechteckform basieren, deutlich ab. Ihm folgen drei Szenen aus der legendären Vita der Eltern Mariens, Anna und Joachim, die hier kurz erläutert werden sollen, zumal sie dramaturgisch geschickt mit einem Negativerlebnis starten (Cat. 53.1–53.3): Das Tempelopfer des reichen und frommen Joachim wird in Jerusalem vom Hohepriester wegen der Unfruchtbarkeit seiner Frau Anna zurückgewiesen. (Dass Anna keine Kinder bekommen konnte, wurde nach jüdischem Glauben als göttliche Strafe begriffen.) Mit der Verkündigung einer bevorstehenden Schwangerschaft durch einen Engel an Joachim (Cat. 53.2), der sich zur Buße für 40 Tage in die Wüste zurückgezogen hatte, tritt jedoch die gottgewollte, wunderbare Wende ein. Joachim geht zurück nach Jerusalem, wo er an der Goldenen Pforte des Tempels Anna begegnet, welche dieselbe Verkündigung durch den Engel erfahren hat (Cat. 53.3). Nach diesem Prolog²⁵ ist in den folgenden vierzehn Stationen Maria bildlich präsent – angefangen mit ihrer *Geburt* (Cat. 53.4)²⁶ und ihrem *Tempelgang* als dreijähriges Kind (Cat. 53.5).

Nach der Verlobungsszene, die Marias Verbindung mit dem betagten und unfruchtbaren (!) Joseph bedeutet (Cat. 53.6), folgen ab der *Verkündigung* (Mariä Empfängnis) des Erzengels Gabriel an Maria (Cat. 53.7) insgesamt zehn Stationen, die der biblischen Lebensgeschichte ihres Sohnes Jesus entstammen. Dessen Passion, Tod und Auferstehung werden allerdings ausgeblendet und stattdessen die Verabschiedung Christi von seiner Mutter gezeigt (Cat. 53.16). Die Folge endet mit dem *Tod*, der *Himmelfahrt* und der *Himmlichen Verehrung Mariens* (Cat. 53.17–53.19). Als Epilog ist Letztere wie das Titelblatt als »ein aus der geschichtlichen Zeit der Erzählung herausgehobenes Andachtsblatt«²⁷ zu begreifen. Gleichzeitig jedoch ist gerade dieses Blatt wegen seines unter dem Bild angebrachten Textes äußerst profan und pragmatisch. Mit dem dort eingefügten kaiserlichen Druckprivileg wehrt sich Dürer gegen unfreiwillige »Fortsetzungsgeschichten« in Form illegaler Neuauflagen. Abgesehen vom Titelblatt operiert Dürer im hochrechteckigen Geviert seiner Holzschnitte mit einem bühnenhaften Setting in Form ebenso harmonisch wie komplex anmutender, teils symbolisch zu begreifender Architektur- und Landschaftsräume, die in ein mildes Licht getaucht sind. Auffallend ist die Verwendung vieler Staffagefiguren und Ausstattungsdetails, welche den Betrachter zu einer längeren Beschäftigung mit den einzelnen Szenen motivieren. Dürers um 1500 einsetzende Beschäftigung mit der Zentralperspektive, die er künstlerischen Anregungen während seiner ersten Italienreise (1494/95) verdankt und die ihn später zu seiner *Unterweisung der Messung* (Cat. 1) führen sollte, kommt gerade beim *Marienleben* auch für die Lenkung des Betrachterblicks durch die elaborierten Bildräume und Ereignissezenen eine große Bedeutung zu: Der von Alberti (siehe dazu auch S. 34–42) formulierte Vergleich eines (gelungenen) Bildes mit dem Blick durch ein Fenster wird bei Dürer gerade im thematisch weniger dramatischen *Marienleben* durch die Szenen rahmende und den Blick leitende Architekturen aufgegriffen und aktualisiert.²⁸ Auch auf diese Weise gelingt es Dürer, das religiöse Thema in den bürgerlich-urbanen Raum seiner Zeit zu übertragen und seinen Zeitgenossen näherzubringen. (Wenige Jahre nach dem Erscheinen des *Marienlebens* wurden in der Zeit der Reformation die in Dürers Werk aufgezeigte göttliche Natur Mariens und ihre Vermittlerrolle für die Gläubigen bei Gott übrigens deutlich in Frage gestellt).

Unabhängig von den Themen, mit denen sich Dürer und Kentridge in ihren auch drucktechnisch anders gelagerten Bildfolgen beschäftigen, werden unterschiedliche Erzählmodi deutlich:

Trotz oder wegen der klar vorgegebenen hagiographischen Lebensstationen Mariens steht bei Dürer die Ausarbeitung nahsichtig und gleichsam kontemplativ erfahrbarer Einzelbilder im Vordergrund, während bei Kentridge aus dem mal fließend, mal sprunghaften Interagieren der teils metaphorisch, teils assoziativ eingesetzten Bilder und Figuren Narration entsteht. Diese aktiviert beim Betrachter ein filmisches Erleben – und schickt Auge und Geist auf Wanderschaft.

While Kentridge's print series were made within a limited time period, the same cannot be said of the *Life of Virgin Mary* (Meder 188–207, Cat. 53) by Albrecht Dürer, which may not be evident from the final version at first glance.²⁰ This series of woodcuts was published in 1511 as a book in folio format, accompanied by Latin verse written by the Benedictine monk and humanist Benedictus Chelidonius (ca. 1460–1521) from Nuremberg. The woodcuts together with the *Apocalypse* and the *Great Passion* are collectively known as Dürer's "Three Great Books" (*Drei große Bücher*). Eight years stretch between the making of the first (1502) and the last woodcuts (1510), which were created for the book project and with the text by Chelidonius in mind. On his second trip to Italy (1505–07), which took Dürer to Venice and Upper Italy, he brought seventeen prints from the woodcuts that had been made so far in order to sell them. This resulted in unauthorized copies that even included Dürer's striking monogram, such as those by Marcantonio Raimondi.²¹

Published in 1511 in Nuremberg, this book was not the only ambitious publication that the artist accomplished that year: in addition to a new edition of the *Apocalypse* from 1498, he published two further series of woodcuts titled the *Great Passion* and the *Small Passion*, again with texts by Chelidonius. Presumably, Dürer hoped that these works would garner him the attention of Emperor Maximilian I, a book lover for whom he produced several works a short time later, including the *Triumphal Arch* (*Ehrenpforte*, Cat. 39) which was also made into a book.²²

The *Life of the Virgin Mary*, which Dürer divided between a title page and nineteen separate scenes, was a very popular subject in the late Middle Ages and had previously been illustrated by, for instance, Israhel van Meckenem and even Dürer's great role model

Martin Schongauer in an unfinished series of copper engravings (see Fig. 12).²³ Within the context of devotional literature, however, Dürer set new standards with his illustrations, which are relatively large when compared with earlier Madonna cycles and rendered without color. The texts that inspired the iconography of Dürer and Chelidonius are mostly not found in the New Testament, but were taken from the *apocrypha*, that is, texts that are not part of the biblical canon and were first written in the early Christian and medieval period, such as the *Protevangelium of James*, the *Infancy Gospel of Pseudo-Matthew* and *The Golden Legend* by the Dominican Jacobus de Voragine.²⁴ Following the layout in Dürer's publication from 1511, the *Life of the Virgin* begins with the title page depicting *The Madonna on the Crescent*, nursing the Infant (Cat. 53). The visionary motif stems from the *Apocalypse of Saint John* (Revelations 12:1). Its distinctive circular form stands out from the rest of the woodcuts, which are generally rectangular. It is followed by three scenes from the mythical lives of Mary's parents, Anne and Joachim, which will be described in brief here—not least because they begin with the clever dramaturgical effect of starting with a negative (Cat. 53.1–53.3): a sacrifice offered by the wealthy and pious Joachim at the temple is rejected by the High Priests in Jerusalem because of his wife Anne's inability to conceive (in the Jewish faith at the time, the fact that Anne could not have children was regarded as a divine punishment). Joachim withdraws to the desert and after forty days of penance, an angel appears (Cat. 53.2) to announce his wife's imminent pregnancy, a divine miracle that changes their fate. Joachim returns to

Jerusalem, where he meets Anne at the Golden Gates of the temple (Cat. 53.3). She was similarly visited by an angel (Cat. 53.7). Except for this prologue,²⁵ Mary appears in all of the remaining fourteen scenes—beginning with her birth (Cat. 53.4)²⁶ and her presentation at the temple as a three-year-old child (Cat. 53.5). The scene of her betrothal, indicating Mary's relationship with the older and infertile (!) Joseph (Cat. 53.6), and the Annunciation where Mary is visited by the archangel Gabriel (Immaculate Conception) (Cat. 53.7) are followed by ten stations taken from the biblical description of the life of Jesus her son. The passion, death, and resurrection of Christ are omitted, however; instead Dürer portrays him taking leave of his mother (Cat. 53.16). The series ends with Mary's death, the Assumption, and her glorification in heaven (Cat. 53.17–53.19). As an epilogue, the last scene like the title page is to be understood as "a devotional image removed from the historical time of the narrative."²⁷ Nonetheless, the text beneath the image makes this sheet in particular seem extremely mundane and pragmatic. With the addition of the imperial printing privilege, Dürer hoped to prevent unwanted "sequels" from being produced illegally as new editions.

Apart from the title page, Dürer creates a stage-like setting within the upright rectangular shape of the remaining nineteen woodcuts, comprising seemingly harmonious and complex architectural spaces or landscapes that are at times to be understood symbolically and are bathed in a serene light. His use of staffage and other details, from accessories to furnishings, encourage the viewer to take the time to inspect the scenes more closely. Dürer's preoccupation with one-point per-

spective that began around 1500 was largely inspired by art that he saw on his first trip to Italy (1494–95) and later culminated in his *Underweysung der Messung* (Cat. 1). In the *Life of the Virgin*, it takes on a central role in guiding the viewer's gaze through the elaborate rooms and events depicted in the images: Alberti's comparison (see also pp. 34–42) of an (accomplished) picture with the act of looking through a window is taken up and reinvented in Dürer's work, especially in the thematically rather undramatic *Life of Virgin Mary* through the architecture that frames the scenes and steers the viewer's gaze.²⁸ In this manner, Dürer manages to transpose the religious subject matter to a more bourgeois-urbane environment, making it more comprehensible for his contemporaries (just a few years after the publication of the *Life of Virgin Mary*, the divine nature of Mary and her role as an intermediary between the faithful and God that is portrayed in Dürer's work was vehemently challenged during the Reformation!).

Irrespective of the subjects that Dürer and Kentridge take up in their series and their different printmaking techniques, we also see different modes of narration: despite or perhaps because of the clearly defined, hagiographic stations in the life of the Virgin Mary, Dürer prioritizes the elaboration of single images that can be contemplated and experienced close-up, while Kentridge's narrative emerges from the at-times fluid, at-times fragmented interaction between the partly metaphorical, partly associative images and figures in his works. In this way, he creates a cinematic effect—and sends our eyes and our minds on a voyage of discovery.

- 1** Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 2015. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis S. 202–204.
2 Vgl. Krut 2006, S. 60.
3 William Kentridge, »Ubu und die Prozession«, in Ausst.-Kat. Wien 2010, S. 130–153, hier S. 131. Auch mehrere großformatige Zeichnungen (1997, Kohle, Gouache, Pastell und Pigmentpulver auf schwarzem Papier) und der Film *Schattenprozession* (1999) gehören in diesen Zusammenhang. Siehe ebd., Abb. Nr. 156–160, S. 136–139. Zum Thema vgl. ebd.: Christov-Bakargiev 2010, S. 121f., und Rosenthal 2010, S. 48f.
4 William Kentridge, »Ubu und die Prozession«, in Ausst.-Kat. Wien 2010, S. 131.
5 Ubu and the Truth Commission, in: Wikipedia, the free encyclopedia, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ubu_and_the_Truth_Commission [Stand: 07.10.2015].
6 Vgl. Butler/Hecker/Biesenbach 2010, S. 196f., und Rosenthal 2010, S. 48–50.
7 Kentridge/Breidbach 2006, S. 7–10 (zu Raum und Perspektive).
8 William Kentridge in: Krut 2006, S. 60.
9 Ausst.-Kat. New York 2010, S. 11: »Kentridge presents time in a nonlinear sequence: there is no specific logic or order to the acts and scenes of the *Ubu* prints...«
10 Krut 2006, S. 50.
11 Dass der Koffer Zeichnungen enthält, aus denen sich gleichsam die folgende Geschichte entwickelt, wird nur im Film deutlich.
12 Vgl. zum Werk grundlegend Ausst.-Kat. Rivoli 2004 (deutsches Beiheft), S. 22–25, englische Fassung: ebd., S. 99–102.
13 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2010, S. 11: »...if we regard Kentridge's film animations and his theatrical works as time-based, then the prints he makes alongside those works offer instances of temporal suspension, or pauses, defining as they do moments in the larger narrative. This slowing down, or halting, of the story allows the artist and viewer to consider a specific action or scene more carefully and in greater detail, particularly given the typically small size of prints.«
14 Vgl. Krut 2006, S. 150, Abb. S. 150–153.
15 Auch das besondere Motiv des Felsens, der auf den Apartheidstaat verweist (vgl. Rosenthal 2010, S. 36), ist hier zu nennen. Es findet sich etwa in *Atlas Procession I* (Cat. 51).
16 McCrickard 2012, S. 95–100 (mit zahlreichen Abb. S. 94–99).
17 Ebd. 2012, Abb. S. 95.
18 Ebd. 2012, S. 33f. und S. 32, Abb. 26, zudem Krut 2006, S. 22. Vgl. auch Frieling 2010, S. 167, Abb. 181.
- 19** Vgl. Kentridge/Breidbach 2006, S. 18f.; McCrickard 2012, S. 34, Abb. 30. Als Anregung für *Overloed* diente Kentridge neben der illusionistischen Deckenmalerei Giovanni Battista Tiepolos, die er in diesem Jahr bei seinem Aufenthalt anlässlich der 48. Biennale in Venedig erlebte, vor allem Francisco Goyas Ausmalung der Kuppel von San Antonio de la Florida in Madrid mit dem *Wunder des hl. Antonius* (1798).
20 Vgl. zum *Marienleben* SMS II., S. 214–297, Nr. 166–185, und Scherbaum 2004; zudem überblicksweise: Ausst.-Kat. Bilbao/Frankfurt a.M. 2007, S. 132–138.
21 Vgl. dazu Feulner 2013, S. 235–239.
22 Im Dunstkreis Maximilians verließ übrigens auch die weitere Karriere von Chelidonius: 1514 wechselte er an das Wiener Schottenstift, das mit dem kaiserlichen Hof in engem Kontakt stand. Vgl. SMS II., S. 218.
23 Scherbaum 2004, S. 114.
24 Ebd., S. 102.
25 Ebd., S. 110.
26 Zu diesem Druck wie auch zur *Geburt Mariens* gibt es im Kupferstichkabinett eine im Verhältnis zum Druck seitenverkehrte Vorzeichnung von Dürer.
27 Scherbaum 2004, S. 111.
28 Vgl. Scherbaum 2004, S. 108.
- 10** Krut 2006, p. 50.
11 That the suitcase is full of drawings from which the following story evolves is only made clear in the film.
12 For a detailed analysis of the work, see exh. cat. Rivoli 2004 (German supplement) pp. 22–25, English version: ibid., pp. 99–102.
13 Exh. cat. New York 2010, p. 11: »...if we regard Kentridge's film animations and his theatrical works as time-based, then the prints he makes alongside those works offer instances of temporal suspension, or pauses, defining as they do moments in the larger narrative. This slowing down, or halting, of the story allows the artist and viewer to consider a specific action or scene more carefully and in greater detail, particularly given the typically small size of prints.«
14 Cf. Krut 2006, p. 150, fig. pp. 150–153.
15 The specific motif of the cliff that refers to the apartheid state (see Rosenthal 2010, p. 36) should also be mentioned here. It can be found, for example, in *Atlas Procession I* (Cat. 51).
16 McCrickard 2012, pp. 95–100 (with numerous illustrations, pp. 94–99).
17 Ibid., fig. p. 95.
18 Ibid. pp. 33f. and p. 32, fig. 26, also Krut 2006, pp. 22. Cf. Frieling 2010, p. 167, fig. 181.
19 Cf. Kentridge/Breidbach 2006, pp. 18f.; McCrickard 2012, p. 34, fig. 30. Kentridge's inspiration for *Overloed* was—in addition to the illusionistic ceiling paintings of Giovanni Battista Tiepolo, which he saw that year during his stay in Venice for the 48th Biennale—in particular, Francisco Goya's painting *The Miracle of St Anthony* for the dome of San Antonio de la Florida in Madrid (1798). On *The Life of Virgin Mary*, see SMS II., pp. 214–297, nos. 166–185 and Scherbaum 2004; also a summary in: exh. cat. Bilbao/Frankfurt am Main 2007, pp. 132–138.
20 Cf. Feulner 2013, pp. 235–239.
21 The remainder of Chelidonius' career continued to be connected to Emperor Maximilian: in 1514, he moved to the Scottish Abbey in Vienna, which had close contact with the imperial court. Cf. SMS II., p. 218.
22 Scherbaum 2004, p. 114.
23 Ibid., p. 102.
24 Ibid., p. 110.
25 For this print and for *The Birth of Mary*, there are studies drawn by Dürer at the Kupferstichkabinett, in which the images are inverted.
26 Scherbaum 2004, p. 111.
27 See Scherbaum 2004, p. 108.

ZUR ARCHITEKTUR DER AUSSTELLUNG ON THE EXHIBITION ARCHITECTURE

Marlies Breuss

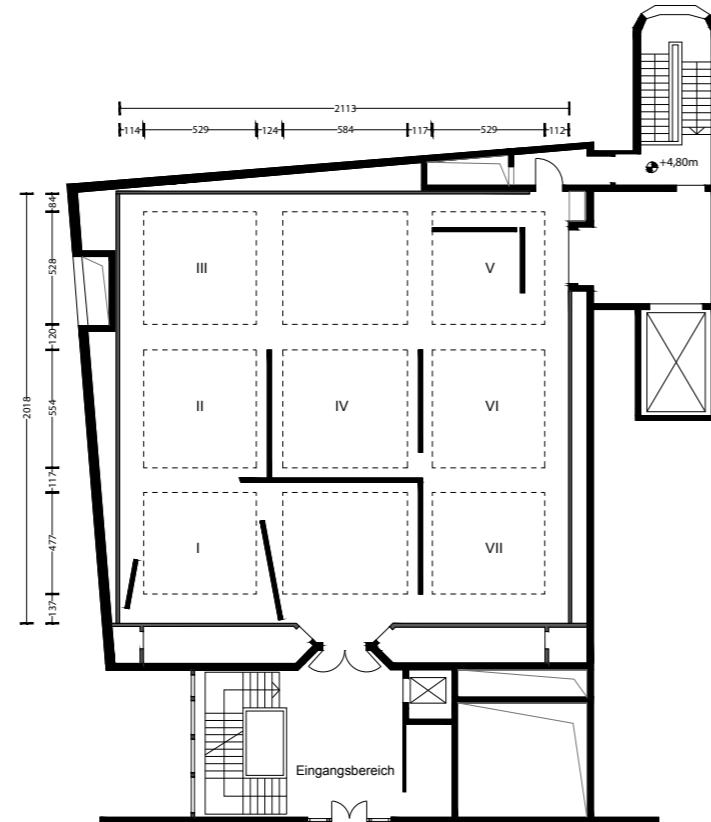


Fig. 19 Grundriss des Raumlabors, Entwurf /
Floor plan of the Raumlabor, design, HOLODECK architects

In our architectural approach, we follow a “conceptual contextualism” when we generate perceptual structures to show complex content with simple means.

The Raumlabor (“spatial lab,” Fig. 21) designed for work on the subject *Evidenz on Exhibit* is located in the almost square, well-proportioned upper gallery for temporary exhibitions at the Kulturforum of the Staatliche Museen zu Berlin.

Conceptually and spatially, the selected artworks by Albrecht Dürer and William Kentridge are articulated as seven curatorial themes. (Fig. 19) Nine height-adjustable, light-diffusing sails suspended below a grid ceiling, a circumferential, non-structural wall, and a wood floor lend definition to the existing exhibition space that is accessed via a centered glass entrance door. Placed on the central axis above the entrance is a small glazed opening that gives to the stairwell, offering unusual views of the Raumlabor spied between the lowered light-diffusing sails and the grid ceiling.

Konzeptueller Kontextualismus nennen wir unsere architektonische Herangehensweise, mit der wir mit einfachen Mitteln Wahrnehmungsstrukturen für komplexe Inhalte generieren.

Das »Raumlabor« zum Thema *Evidenz ausstellen* liegt in der annähernd quadratischen, gut proportionierten oberen Sonderausstellungshalle des Kulturforums der Staatlichen Museen zu Berlin.

Sieben kuratorische Themen gliedern die für die Ausstellung ausgewählten Kunstwerke von Albrecht Dürer und William Kentridge in inhaltlicher und räumlicher Hinsicht (Fig. 19). Neun höhenverstellbare, textile Lichtsegel unterhalb einer Gitterdecke, eine umgebende, nichttragende Wand und ein Holzboden definieren dabei den vorhandenen Ausstellungsraum, betretbar durch eine mittig angelegte, gläserne Eingangstür. Oberhalb dieser, in zentraler Achse liegend, sitzt eine kleine verglaste Öffnung, vom Stiegenhaus einsehbar, welche ungewohnte Einblicke in das Raumlabor zwischen abgesenkten Lichtsegeln und Gitterdecke gewährt.

Die architektonische Umsetzung der inhaltlichen Konzeption in der Ausstellungshalle erreichen wir durch die Nutzung vorhandener Gegebenheiten und räumliche sowie ästhetische Eingriffe. Durch die unterschiedliche Höhenpositionierung der Lichtsegel erfolgt ein räumlicher Übergang von einem Thema zum nächsten ohne trennende Wirkung (Fig. 20). Der Raumfluss bleibt also erhalten. Die minimal eingesetzten Wandelemente strukturieren den Ausstellungsraum thematisch und unterstützen die Erzeugung unterschiedlicher räumlicher Situationen, in denen die Kunstwerke rezipiert werden. Die auch im Wechselspiel der Lichtsegel, der äußeren, rahmenden Raumwand und der in den Raum gesetzten

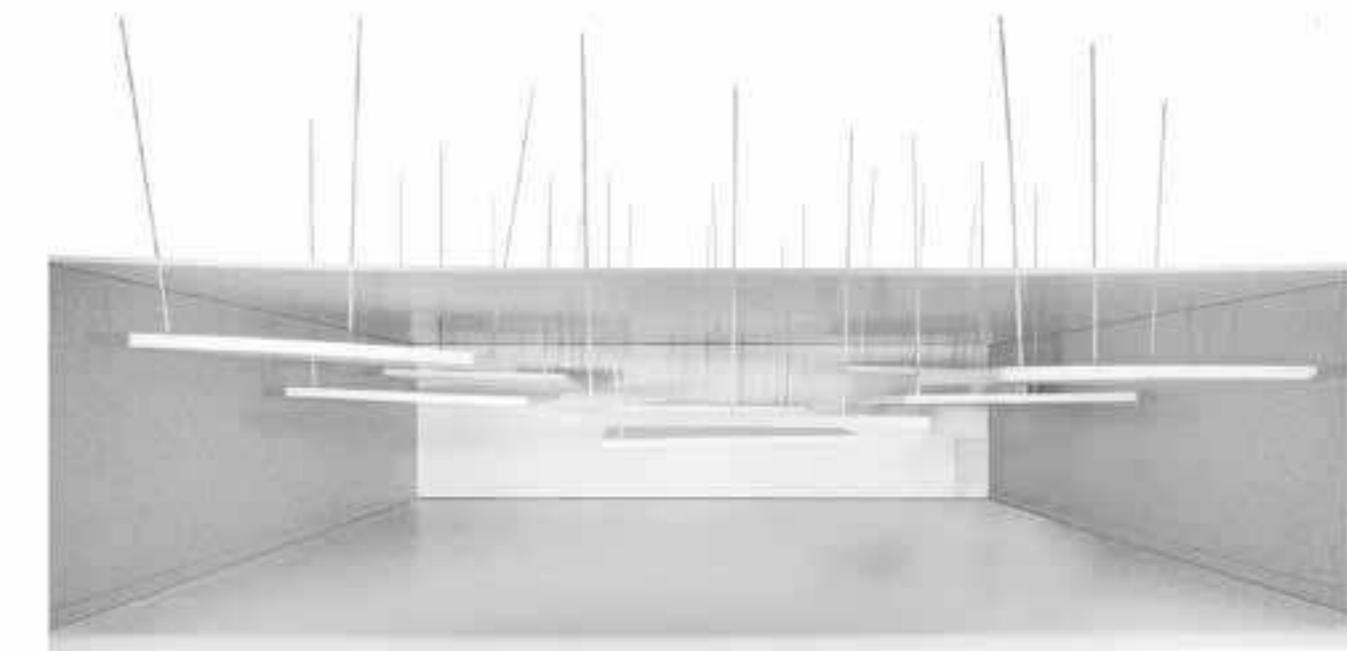


Fig. 20 Modell zur Lichtsegelstruktur / Architectural model of light sail structure

Wandelementen entstehenden Beleuchtungsverhältnisse bieten diverse Möglichkeiten der sinnlichen Erfahrung, welche die dialogische Wahrnehmung der druckgraphischen Werke von Dürer und Kentridge strukturieren.

Weitere gestalterische Maßnahmen setzen Kunstwerk und Betrachter in unterschiedliche Kontexte zueinander. Ein Podest samt weicher Auflage animiert im Bereich der *Bilder auf Wanderung und in Verwandlung* den Besucher zur entspannten Werkbetrachtung im Liegen oder Sitzen, lädt also zu längerem Verweilen ein. Eine Lupenkonstruktion im Themengebiet *Schwarz drucken, Weiß sehen* ermöglicht eine detaillierte Untersuchung verschiedener Drucktechniken wie der Kaltnadelradierung, dem Kupferstich oder dem Linolschnitt. Veränderungen in der künstlerischen Produktion schwarz-weißer Bilder, sowohl innerhalb der Arbeiten eines Künstlers als auch über den Zeitraum von 500 Jahren hinweg, werden über die mittels Lupe ermöglichte Betrachtung einzelner druckgraphischer Binnenstrukturen genauer lesbar. Das Applizieren einer Reproduktion von Kentridges *Parcours d'Atelier* (Cat. 33) in extrem vergrößerter und gepixelter Form am Ausstellungsgrundboden bietet den Ausstellungsbesuchern die Möglichkeit, dem intensiven Schaffungsprozess eines Künstlers buchstäblich nachzugehen und sich so in die beschriebenen Stationen (AN ECHO OF EMPTINESS, COLD WATER, IMPRESSIONS LUMINEUSES SUR LA RÉTINE) hineinzuversetzen.

Konzeptionell verwenden wir die vorgegebene Materialität der Wandelemente mit der ihnen eigenen oder einer präzise bestimmten Farbe zur Präsentation der Kunstwerke. Die bestehende Hülle des Ausstellungsraumes erhält durchgehend eine »entmaterialisierende« Wandfarbe, während bei den eingefügten Stellwänden

The architectural conceptual design for the gallery has been developed from existing structures and with spatial as well as aesthetic interventions. The light-diffusing fabric's variable height creates spatial transitions from one exhibition theme to the next, without producing an effect of separation. (Fig. 20) The result is that the space is experienced as a whole. Our minimalist use of partitions structures the exhibition space, while supporting differently themed spatial situations in which the artworks are viewed. The lighting conditions—arising not least of all from the interplay of the light sails, the framing outer wall of the gallery and the partitions—offer an array of experiences through the senses which structure the dialogical perception of the prints by Dürer and Kentridge.

Further design ideas create different contexts for the artwork and the viewer. In the section *Pictures Migrating and Mutating*, a platform with a soft cover invites visitors to relax and look at the art while lying down or sitting; in other words, it invites them to linger. An adapted magnifying glass in the section *Printing Black, Seeing White* facilitates the detailed examination of the different printing techniques such as drypoint, copper engraving, and lino-cut. Thus, developments in the artistic production of black-and-white images, be they within one artist's body of work or across a time span of five hundred years, can be traced very closely when observing individual graphic textures. An extremely enlarged and pixelated reproduction of Kentridge's *Parcours d'Atelier* (Cat. 33) that is applied to the floor gives visitors the opportunity to literally track the steps the artist took in his intensive creative process, thereby acquainting them with the different stages that are being presented (AN ECHO OF EMPTINESS, COLD WATER, IMPRESSIONS LUMINEUSES SUR LA RÉTINE).



Fig. 21 Modellsichten zum Raumlabor / Views of architectural model of Raumlabor

aus roher Spanholzplatte das Thema der dem Material inhärenten Farbe verfolgt wird. Die natürliche Materialfarbe der eingestellten Elemente wird nur gezielt zur Unterstützung einer inhaltlichen Positionierung des Kunstwerkes verändert.

Rahmung, Nichtrahmung und Bildhängung der Exponate prägen bei den Betrachtern die Erfahrung von Nähe, Distanz, Schwere oder Leichtigkeit sowie zeitlicher Zugehörigkeit. Eine in bestimmten Kontexten erforderliche serielle Abfolge von Werken oder Werkgruppen erzeugen wir durch minimale Zwischenräume oder durch das Übereinanderhängen der Bilder, die auf dem entsprechenden Wandabschnitt eine Gesamtkomposition bilden.

Jedem der beiden Künstler ordnen wir für die Beschilderung ihrer Werke eine Sprache (Dürer – Deutsch/Kentridge – Englisch) und einen bestimmten Schriftfont zu (Dürer – Serifenschrift Fleischmann Medium / Kentridge – Groteskschrift Nobel Regular), welcher graphisch die von den beiden Künstlern repräsentierte Epoche artikuliert. Diese Beschriftung liefert auf gleichbleibender Wandhöhe in Bodennähe Informationen zu den Exponaten nach dem Schema Titel, Entstehungszeit und Technik. Hinzu kommen partiell auch weiterführende zweisprachige Erläuterungstexte. Die tiefe Position der Beschilderung ermöglicht eine Betrachtung der ausgestellten Kunstwerke ohne Ablenkung durch kleinteilige Elemente in direkter Umgebung. Beschriftungen für in Vitrinen befindliche Kunstgegenstände, aber auch Bücher und Videos befinden sich auf dem Vitrinenkörper unterhalb des Glasaufbaus auf gleichbleibender Höhe analog zur Wandbeschriftung.

Conceptually, we make use of the given materiality of the partitions by working with their own coloring or determining another, exact color to be used in the presentation of artworks. The existing shell of the gallery is given a “dematerializing” wall color throughout, while with the added partitioning walls of untreated particle boards we explore the color theme inherent in the material. The natural color of the partitions is only changed if this serves to support an artwork’s position within the overall concept.

The choice of framing or not framing, as well as the hang of the pictures creates an experience of closeness or distance, heaviness or lightness in the viewer, and a connection to a particular time. The serial presentation of works or groups of works that certain contexts require is achieved by leaving minimal spaces between the prints or by hanging one above the other, with the result that they form a unified composition on their section of the wall.

Each artist and his works are matched with captions in one language (Dürer: German, Kentridge: English) and one font (Dürer: serif font Fleischmann Medium, Kentridge: sans-serif font Nobel Regular), which articulate visually the periods represented by the artists. The captioning on the walls, always placed at the same height close to the floor, provides information about the exhibits. It follows the format: title, year, technique. For some of the works there are additional, more detailed interpretative texts in both languages. The low positioning of the captions allows for the exhibits to be viewed without the distraction of small elements

Im Eingangsbereich vor dem Ausstellungsraum beginnt *Double Vision* mit der Präsentation von Plakaten nationaler wie internationaler Museen, die anlässlich von Ausstellungen der beiden Künstler Albrecht Dürer und William Kentridge entstanden. Nach Betreten des Ausstellungsraumes bietet sich in Form von Texten, Modellphotos und Photomontagen die Möglichkeit, Einblicke in die Arbeitsprozesse der kuratorischen, architektonischen und künstlerischen Konzeptentwicklung zu nehmen. Diese konzeptionelle Achse von *Double Vision* setzt sich zentral im Raumlabor mit dem Thema *Im Denkraum der Bilder* fort, das sich mit dem schöpferischen Prozess im Künstleratelier beschäftigt. Dieser räumlich akzentuierte Denkraum öffnet sich zu einer besonderen Situation für die Besucher. Ein langer Arbeitstisch samt Stühlen lädt hier zum Verweilen, Nachdenken, Mitdenken, Analysieren und Entdecken ein.

appearing in the direct vicinity of the works. In line with the wall texts, all captions for objects shown in display cases, as well as for books and videos, are found below the glazing on the base of the display cases, always at the same level.

In the foyer to the gallery, *Double Vision* starts out with a presentation of posters for shows on Albrecht Dürer and William Kentridge that were held by German and international museums. With texts, model photographs, and photo-montages that are displayed immediately inside the gallery, visitors can learn about the work of the curators, architects and artists who developed the exhibition concept. With the section entitled *Contemplating Pictures*, the conceptual axis of *Double Vision* runs through the centre of the *Raumlabor*, addressing the creative process of the artist in his studio. This conceptual space is made to stand out architecturally and offers a special place for visitors. Its long work table and chairs invite visitors to spend a little time, to contemplate, think for themselves, analyze, and discover.

SIEBEN FRAGEN AN SEVEN QUESTIONS FOR WILLIAM KENTRIDGE

Fragen von / Questions by

Andreas Schalhorn und / and Elke Anna Werner

Wo und wie kamen Sie erstmals mit Dürers Druckgraphik in Berührung? Was faszinierte Sie damals und heute an seinem Werk?

Zum ersten Mal gesehen habe ich Dürers Druckgraphiken als Postkarte. Es war das *Nashorn* (Cat. 19) oder die *Melancholie* (Cat. 34). Die Drucke selbst habe ich vielleicht zehn, zwanzig Jahre später als Erwachsener zum ersten Mal gesehen. Die *Ehrenpforte* Kaiser Maximilians – die ich mir als Dover-Buch kaufte, aus dem ich die Seiten heraustrennte, um sie an die Wände meines Zimmers zu pinnen – kannte ich allerdings schon etwa zehn Jahre, bevor ich die echten Drucke gesehen habe. Da Druckgraphiken in Reproduktionen sehr gut zur Geltung kommen, hatte ich, anders als bei Ölgemälden, die ich nur von Reproduktionen kannte, eine sehr viel bessere Vorstellung davon, wie das Original aussieht. Was mich an dieser gigantischen *Ehrenpforte* (Cat. 39) aus Papier faszinierte, war, glaube ich, die Feinheit der Linien, aber auch die Virtuosität und die unbändige Phantasie. Man könnte meinen, es fehlte ihnen das Geld, um sie aus Marmor zu bauen. Also machten sie sie einfach aus Papier.

Dürers Œuvre ist ja vor allem in Kupferstiche und Holzschnitte zu unterteilen. Wie sehen Sie diese zwei Techniken im Vergleich zu den von Ihnen gewählten Verfahren, besonders auch hinsichtlich der Erzeugung von Linien, Raum, Figur und Schatten? Was die Radierung angeht, die in Ihrem Werdegang als Künstler ja eine zentrale Stellung einnimmt, sind Goya, Hogarth oder Beckmann als Druckgraphiker naheliegender – auch auf inhaltlicher Ebene.

Der Kupferstich gehört zu den Techniken, mit denen ich am wenigsten gearbeitet habe. Das liegt daran, dass mir dies die Technik zu sein scheint, bei der es am längsten dauert, bis man sie beherrscht, und die am schwersten zu erlernen ist. Es ist die am wenigsten gestische Technik, bei der es ausschließlich auf die perfekte

How did you come in contact with Dürer's prints for the first time? What fascinated you most about his work then? What fascinates you about it now?

I first saw Dürer's prints as a postcard of the *Rhinoceros* (Cat. 19) or of *The Melancholia* (Cat. 34). I first saw the actual prints maybe ten or twenty years after being aware of them as an adolescent. Certainly the *Triumphal Arch of Emperor Maximilian* (Cat. 39)—which I bought as a Dover book, the pages of which I cut up to stick up on the walls of my room—was seen a decade before I saw the actual print. But prints do reproduce very well, and I had a much better sense of what the prints look like than I did of any oil painting, which I had only seen in reproductions. I think I was fascinated by the extraordinary fineness of the lines and the skill and the wildness of the imagination of making this huge paper triumphal archway, as if they didn't have money to use marble so they made it out of paper.

Dürer's corpus of prints can essentially be divided into engravings and woodcuts. How do you see these two techniques in comparison to the ones you have chosen to adopt, especially with regard to the creation of line, spatial depth, figure, and shadow? As far as etching is concerned—which has played a central role throughout your career—Goya, Hogarth, and Beckmann and their legacies in printmaking are closer to you as kindred spirits, also in terms of their content.

Engraving is one of the techniques I have used least because it seems it is the one you need the longest to be able to do and the least readily accessible. It is the least gestural, all about fine control. I think that there is something of a Lutheran-Protestant, northern European precision and fineness in engraving, compared to the looseness of a Catholic, southern European etching, but this is perhaps a huge oversimplification. But etching and linocut—I have never had the right wood for woodcuts—have

Beherrschung ankommt. Der Kupferstich steht für mich für eine protestantische Akkuratesse und Subtilität der Kunst nördlich der Alpen, wohingegen die Ungenauigkeit der Radierung für mich das Katholische des südlichen Europas symbolisiert. Doch das ist wahrscheinlich eine sehr grobe Vereinfachung. Meine wichtigsten Medien waren die Radierung und der Linolschnitt – für Holzschnitte mangelte es mir immer am richtigen Holz. Daneben gab es noch verschiedene Formen der Lithographie, und am Ende der Liste rangierte der Siebdruck, eine Technik des 20. Jahrhunderts. Was die Bildproduktion anbelangt, sind es zweifellos Goya und Beckmann mit ihren spontanen Techniken. Hogarth hat mich schon immer begeistert, auch wenn seine Kupferstiche nicht ganz an die Feinheit der Dürers heranreichen. Dafür beherrschte er die Kunst des Schraffierens, mit der er die Schattierungen herausarbeitete, absolut meisterhaft. Und die Ironie der Bilder, ihr Humor, die Art, wie er das Komische und Absurde zelebriert, etwas das den Dürer'schen Druckgraphiken natürlich vollkommen oder weitgehend abgeht. Um ehrlich zu sein, war mein Verhältnis zu Dürer, zumindest was einige seiner Bilder anbelangt, von einer Art Hassliebe geprägt. Bei den *Betenden Händen* und dem Selbstbildnis als Christus überkommt mich das Grausen. Andere Bilder, etwa die *Melancholie* oder der *Heilige Hieronymus* (Cat. 12), berühren einen auf erstaunliche Weise zutiefst durch ihre Subtilität und durch die Art, wie Emotionen nicht durch das Motiv dargestellt, sondern durch die technische Ausführung zum Ausdruck gebracht werden.

Wie gehen Sie druckgraphische Projekte an? Denken Sie zuerst an die Technik oder eine bestimmte Werkstatt, mit der Sie zusammenarbeiten möchten, oder haben Sie eine bestimmte Idee vor Augen und überlegen dann, welche Technik und welcher Drucker am besten passen?

Bei der Konzeption druckgraphischer Projekte müssen für mich im Allgemeinen zwei Dinge zusammenkommen. Da ist einmal

been the major mediums for me. Separate to that would be different forms of lithography, and at the bottom of the list, the twentieth-century technique of serigraphy.

So in terms of image-making, certainly Goya and Beckmann, with their immediate techniques. Hogarth I always loved, not so much for the fineness of the engraving that you see in the Dürer, but certainly in the skill of the professional engraver's cross-hatching for making tones. And the irony of the images, the humor of the images, the celebration of the awkward and the absurd, things which of course are completely absent, or largely absent, in the Dürer prints. To tell the truth, Dürer and I have had a love-hate relationship for some of the images themselves. The praying hands, the self-portrait as Christ give me the creeps, whereas other ones like *Melancholie* are so astonishingly, profoundly moving, as is *Saint Jerome* (Cat. 12)—the fineness of the work and the way an emotion is not described by the drawing but is embodied in the technical work.

How do you go about conceiving your printing projects? Do you think of the technique first or a specific printing studio that you would like to work with, or do you start with a specific idea in mind and then decide which technique and printer will suit it best?

After I go about conceiving printing projects, generally there has to be a meeting of two things. There is the desire to work with a particular technique, to test out carborundum etching, for example, or to think about a linocut that is made out of many sheets of paper that together constitute the single print, like the big tree prints (Cat. 42) or the folding map (Cat. 40). So there would be some formal element; but that has to meet an interest in the thematic body of work. So the trees started as single drawings, but as the prints started happening, there became this meeting point between the idea of the tree growing and the idea of a print growing with the multiple sheets of paper. And as you say, some-

der Wunsch, mit einer bestimmten Technik zu arbeiten, etwa mit der Carborundum-Radierung zu experimentieren oder über einen Linolschnitt aus vielen Einzelblättern nachzudenken, die wie bei den großen Baumgraphiken (Cat. 42) oder der Faltkarte (Cat. 40) zusammen einen einzigen Druck bilden. Das wäre die formale Seite, die es dann allerdings in das thematische Ganze des Werks einzuordnen gilt. Die Bäume beispielsweise waren ursprünglich als Einzelzeichnungen konzipiert, doch als wir mit dem Druck begannen, ergab sich dieses Zusammentreffen zwischen der Vorstellung des wachsenden Baums und der Idee, viele Einzelblätter zu einer stetig wachsenden Graphik zusammenzusetzen. Und wie Sie sagen, mitunter ist es der Drucker, der maßgeblich dafür verantwortlich ist, wie eine Druckgraphik letztendlich aussieht. Deshalb arbeite ich mit bestimmten Druckern, in Amerika etwa mit Randy Hemminghaus, zusammen. Wenn ich beabsichtige, mit ihm zu arbeiten, denke ich entweder an eine Kaltnadelradierung oder eine Photogravüre. Bei Mark Attwood, der in Südafrika als Lithograph arbeitet, überlege ich mir, wie sich das Potential der Lithographie weiter ausschöpfen ließe – sei es durch die Verwendung unterschiedlicher Papiere, sei es durch die Zusammensetzung vieler Einzelblätter zu einem Gesamtwerk oder die Übertragung auf einen Baumwollstoff. Ob sich das realisieren lässt, hängt von seinem Einfallsreichtum und seiner Genauigkeit ab.

Im Unterschied zur Zeichnung entsteht Druckgraphik meistens in Teamarbeit. Welche Bedeutung haben diese unterschiedlichen Arbeitsformen für Sie, auch im Hinblick auf Ihre Theater- und Operninszenierungen oder andere multimedialen Arbeiten, bei denen sie mit vielen Beteiligten zusammenarbeiten?

Die Teamarbeit, die Gruppe von Menschen, mit denen man zusammenarbeitet, ist keine bloße Annehmlichkeit. Sie trägt auch maßgeblich dazu bei, wie das Bild aussieht, und dessen ist man sich auch bewusst. Manche Werkstätten arbeiten besonders präzise, manche haben einen eher gestischen Ansatz, manche haben eine ganz spezielle Art die Tinte aufzutragen, und in gewissem Maße trifft man mit der Wahl der Werkstatt bereits eine Entscheidung darüber, wie der fertige Druck wirken wird. Und wie bei der Theaterarbeit ist es natürlich auch bei jedem dieser Projekte ganz wichtig, sich Gedanken darüber zu machen, welche Vorteile die jeweiligen Mitarbeiter bieten. Der eine mag ein ausgezeichneter Drucker sein, die Atmosphäre in seiner Werkstatt ist aber nicht wirklich angenehm, und es lässt sich dort nicht gut arbeiten. Mit einem solchen Drucker zu arbeiten, kann man sich nur sehr schwer vorstellen. Andere sind technisch vielleicht nicht ganz so virtuos, dafür herrscht in der Werkstatt eine inspirierende Atmosphäre. Mitunter kommt es aber auch vor, dass die Atmosphäre der Werkstatt zwar durchaus anregend ist, dass aber die Qualität

times the printing is determined by the printmaker, so there are certain printmakers like Randy Hemminghaus in the United States who I work with. When I think of working with him, I think either of drypoint or of photogravure. With Mark Attwood, who works in South Africa as a lithographer, I think of how we can extend what can be done with the art of lithography in terms of different papers, in terms of construction of a work out of many sheets of paper or putting it onto cotton. It has to do with his inventiveness and his precision that makes that seem possible.

In contrast to drawing, printmaking is almost always the result of teamwork. What meaning do these different forms of work carry for you, also in terms of your theater and opera productions and other multimedia work that requires the collaboration of numerous participants?

The teamwork, the group of people you are working with, is not just a convenience. It also shapes, and you know it will shape what the image looks like. Some are finer, some more gestural, some have a very different way of inking, and to an extent choosing different print studios to work with is already a decision about how the print will feel when it is made. And also, of course, as with the theatre work, a vital part of each project is thinking of what will be the pleasure of working with different collaborators. It may be a great printmaker, but it is really an uncomfortable studio space to work in, and it is not a welcoming atmosphere. It is very hard to imagine working with that printmaker. Others are less fabulously technically skilled but there is a life in the studio which is invigorating. And sometimes there is a life in the studio which is invigorating but the level of printing that you are getting or the collaboration keeps falling down in the gap between what you hope will be made and what can be made. And that also then becomes a big problem.

Printmaking plays a pivotal role in your work—especially in the early part of your career. What does the extensive reduction of the possible forms of expression to black and white mean for your art?

It was a huge relief to discover printmaking, which was a legitimate way of working with black and white. Working with white paper, with black inks, and allowing that to be the palette. Whereas if you do that with oil paint there is something very masochistic in saying I am denying myself all of the other paints that are available in the paint shop and just keeping to this very restricted palette. And I think it has to do with the way that some artists think in color and I don't. I am not sure if it is the difference

der Drucke oder die Zusammenarbeit nicht den Erwartungen entspricht. Und das wird dann ebenfalls zu einem großen Problem.

Der Druckgraphik kommt innerhalb Ihres Œuvres – besonders auch in der Anfangszeit – eine besondere Rolle zu. Was bedeutet die weitgehende Reduzierung der Ausdrucksformen auf Schwarz und Weiß für Ihre künstlerische Arbeit?

Als ich die Druckgraphik für mich entdeckte, war das eine enorme Erleichterung. War sie doch eine legitime Möglichkeit, mit Schwarz und Weiß zu arbeiten. Mit weißem Papier und schwarzen Tinten zu arbeiten und sich auf diese Palette zu beschränken. Würde man das bei Ölfarbe machen, hätte es etwas sehr Masochistisches zu sagen, ich versage mir all die anderen Farben, die das Farbengeschäft zu bieten hat, und beschränke mich nur auf diese außerordentlich begrenzte Palette. Und ich glaube, das hängt damit zusammen, dass ich im Unterschied zu manch anderen Künstlern nicht in Farbe denke. Ich bin mir nicht sicher, ob das der Unterschied zwischen *disegno* und *colore* ist, doch es ist ohne Zweifel eine andere Art, die Welt als Künstler zu begreifen. Natürlich habe ich dadurch erkannt, dass die Zeichnung und das trockene Material für mich besser geeignet sind als die Malerei und die nasse Farbe. Heute arbeite ich zwar mit nasser Tinte, das ist deshalb aber noch lange nicht dasselbe. Ich konnte mich einfach noch nie so ohne Weiteres mit der Zahnpastaartigen Konsistenz der Ölfarbe anfreunden.

Welche Form von Ausstellungsdisplay wünschen Sie sich für Ihre Werke? Wie sollten diese Ihrer Meinung nach das Betrachten von Druckgraphik unterstützen?

Ich lege Wert auf Abwechslungsreichum, und es interessiert mich, wie andere die Dinge präsentieren würden. So habe ich Druckgraphiken schon oft in Vitrinen oder dicht in schmalen Rastern gehängt gesehen, und das funktionierte sehr gut. Es hat aber auch etwas, wenn die Probendrucke kommen und willkürlich an die Wand der Werkstatt gepinnt werden und ich sie einfach so zwischen all den anderen Relikten an den Werkstattwänden betrachte. Irgendwie finde ich sogar, das wäre die beste Art sie zu präsentieren. Andererseits hat die sterile Anonymität des Museums, die Montierung der Werke und ihrer Rahmen, etwas Erhellendes. Wenn man als Laie mitreden dürfte, würde ich sagen, es wäre großartig, wenn man sie einfach ungerahmt zwischen die anderen Dinge in der Werkstatt an die Wände pinnen würde. Ich bezweifle allerdings, dass man uns auch die Dürer-Werke einfach so an die Wände pinnen lassen würde.

between *disegno* and *colore*, but it is certainly a different way of apprehending the world as an artist.

Of course, it also made me understand that drawing rather than painting, and dry material rather than the wetness of paint, was the way that worked better for me. Now I am using wet ink, so it is not quite the same. But there is something about the toothpaste quality of oil paint that I could never find an easy affinity to.

What kind of exhibition display would you wish to see used for your works? How, in your opinion, could special display formats enhance the act of viewing prints?

I am always interested in a variety and seeing what other people suggest how things should be seen. So I have seen a lot of prints in vitrines that have worked well, and hung very closely in tight grids. There is always something about the way they are randomly pinned up on the walls of the studio when proofs come, and I am just looking at them when they are in amongst other detritus on the studio walls—in some way I always think that would be the best way for them to be seen. But there is something clarifying about the clean anonymity of a museum, of mount and frame. If people could allow themselves to ease into it, I would say unframed and pinned to the walls, in amongst the other objects of the studio would be great. But I doubt that they would let us pin the Dürers to the walls in the same way.

Albrecht Dürer

Albrecht Dürer (1471–1528) wurde als Sohn von Albrecht und Barbara Dürer (geb. Holper) geboren. Der Vater, ein erfolgreicher Goldschmied, war 1455 aus Ungarn nach Nürnberg gekommen. Sein Sohn Albrecht wurde zunächst in der väterlichen Werkstatt ausgebildet, bevor er 1486 eine Malerlehre in der angesehenen Nürnberger Werkstatt von Michael Wolgemut begann.

Im Anschluss daran begab er sich von 1490 bis 1494 auf Gesellenwanderung, die ihn u.a. nach Colmar und Basel führte. In Colmar besuchte er die Werkstatt des Kupferstechers und Malers Martin Schongauer, der jedoch bereits vor seiner Ankunft gestorben war.

Nach seiner Rückkehr heiratete er 1494 Agnes Frey, die Tochter einer befreundeten, alteingesessenen Nürnberger Familie. Noch im selben Jahr brach Dürer zu seiner ersten Italienreise auf, vermutlich auch, weil die Pest in Nürnberg ausgebrochen war. 1497 ließ er sich dauerhaft in Nürnberg nieder; wahrscheinlich richtete er sich in dieser Zeit eine eigene Werkstatt ein. Er schloss Verträge mit Graphikverkäufern ab, um den Vertrieb seiner Druckgraphiken außerhalb Nürnbergs sicherzustellen. In diesen Jahren entstanden zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte, darunter die 16-teilige Holzschnitt-Folge zur *Apokalypse* (1498) und der Kupferstich *Herkules am Scheideweg* (um 1498).

Um 1503/04 vergrößerte er seine Werkstatt und nahm nun Lehrlinge und Gesellen auf. 1505 reiste er ein zweites Mal nach Italien, zunächst nach Venedig. 1507 kehrte er aus Italien zurück und wurde Gesandter des Nürnberger Rates.

Es folgte eine Phase intensiver Beschäftigung mit der Druckgraphik. So erscheinen kurz hintereinander drei große Holzschnittfolgen: *Große Passion* (1510), *Kleine Passion* (1511), *Marienleben* (1511). In diese Zeit fällt auch seine Tätigkeit für die künstlerischen Großprojekte Kaiser Maximilians I. Neben dem Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* (1515) entstanden Zeichnungen für zwei *Triumphwagen* (um 1518) und für das *Gebetbuch* des Kaisers (1514/15). Seine Kupferstichtechnik entwickelte er weiter und setzte mit den sogenannten Meisterstichen *Ritter, Tod und Teufel*

(1513), *Melencolia I* (1514) und *Hieronymus in der Studierstube* (1514) neue Maßstäbe in dieser künstlerischen Technik.

In seinem letzten Lebensjahrzehnt widmete Dürer sich vor allem seinen theoretischen Schriften, lediglich unterbrochen durch eine Reise in die Niederlande (1520/21). Zu seinen Lebzeiten erschienen die *Underweysung der Messung* (1525) und die *Befestigungslehre* (1527). Sein theoretisches Hauptwerk, die *Vier Bücher der menschlichen Proportion* (1528) wurde erst posthum veröffentlicht. Dürer starb am 6. April 1528 in seiner Heimatstadt. Noch kurz vor seinem Tod hatte Erasmus von Rotterdam (*De Pronuntiatione*, 1528) Dürers besondere Leistungen auf dem Gebiet der Graphik gewürdigt; mit seiner Kunst der schwarzen Linien übertreffe er sogar den berühmten antiken Maler Apelles.

Albrecht Dürer (1471–1528) was born in Nuremberg to Albrecht and Barbara Dürer (née Holper). His father, a successful goldsmith, had migrated to Nuremberg in 1455 from Hungary. His son Albrecht initially trained in his father's workshop, before beginning an apprenticeship as a painter in the distinguished Nuremberg workshop of Michael Wolgemut.

Following this, he set off on his journeyman's travels, which led him to places such as Colmar and Basel. In Colmar he attended the workshop of the engraver and painter Martin Schongauer, though Schongauer himself had already died before Dürer's arrival. In 1494, after his return, he married Agnes Frey, the daughter of a befriended, long-established Nuremberg family. In the same year, Dürer set off on his first trip to Italy, probably partly because the plague had broken out in Nuremberg. In 1497 he settled permanently in Nuremberg; at this time, he probably set up a workshop of his own. He made contractual agreements with graphic

art merchants in order to secure the distribution of his prints outside of Nuremberg. During this time, he produced numerous copperplates and woodcuts, including the sixteen-part woodcut series on the *Apocalypse* (1498) and the engraving *Hercules at the Crossroads* (ca. 1498).

Around 1503/04 he expanded his workshop and took on apprentices and assistants. In 1505 he traveled to Italy for a second time, beginning in Venice. In 1507 he returned from Italy and became a member of the Great Council of Nuremberg.

A phase of intense activity in printmaking followed. This led to the back-to-back production of three large woodcut series: *The Large Passion* (1510), *The Small Passion* (1511), and *Life of Virgin Mary* (1511). At this time, he was also involved in the major artistic projects for Emperor Maximilian I. In addition to the massive woodcut of the *Triumphal Arch* (1515), drawings were produced for two *Large Triumphal Carriages* (ca. 1518) and for the Emperor's prayer book (1514/15). He further developed his engraving technique, and with his so-called master prints *Knight, Death, and the Devil* (1513), *Melencolia I* (1514), and *Saint Jerome in His Study* (1514), he set new benchmarks in this artistic technique.

In the last decade of his life, Dürer primarily dedicated himself to his theoretical writings, interrupted only by a trip to the Netherlands (1520/21). During his lifetime, the works *Instructions for Measuring* (1525) and the *Treatise on Fortifications* (1527) appeared. His theoretical magnum opus, *Four Books on Human Proportion* (1528) was published posthumously. Dürer died on April 6, 1528 in his home city. Shortly before his death, Erasmus of Rotterdam (*De Pronuntiatione*, 1528) had recognized Dürer's particular accomplishments in the field of graphic art; with his art of the black line, said Erasmus, he surpassed even the famous antique painter Apelles.

William Kentridge

William Kentridge (geboren 1955 in Johannesburg) ist das erste von vier Kindern von Sydney und Felicia Kentridge (geb. Geffen), die sich während der Apartheid in Südafrika als Anwälte für die Rechte der Schwarzen einsetzten. Die Vorfahren von Sydney Kentridge waren im späten 19. Jahrhundert aus Litauen nach Johannesburg emigriert, das nach den großen Goldfunden von 1886 prosperierte.

Kentridge studierte von 1973 bis 1976 Politik und Afrikanistik an der dortigen Witwatersrand-Universität, anschließend bildende Kunst an der Johannesburg Art Foundation. Ein Schwerpunkt seiner künstlerischen Ausbildung lag auf dem Tiefdruckverfahren der Radierung, das er später auch an der Art Foundation unterrichtete.

1979 hatte Kentridge eine erste Einzelausstellung in The Market Gallery in Johannesburg, auf der er die Monotypien der *Pit*-Serie zeigte. Auch Plakate für Theaterprojekte gestaltete er in dieser Zeit. 1981/82 ließ er sich an der Pariser École Jacques Lecoq in Pantomime und Schauspiel ausbilden. Anschließend arbeitete er in Johannesburg als Schauspieler und Regisseur; 1988 gehörte er zu den Mitbegründern der Free Filmmakers Co-operation.

Seit Mitte der 1980er Jahre entstanden die ersten, in Stop-Motion-Technik produzierten Animationsfilme auf der Grundlage von immer wieder überarbeiteten Kohlezeichnungen, darunter die zehn Filme der *Drawings for Projection* (1989–2011). Ab den 1990er Jahren kamen verstärkt Theater- und Opernprojekte hinzu, für die Kentridge Bühnenbilder, Kostüme und Animationen entwarf und auch Regie führte, etwa *Ubu and the Truth Commission* (1997, Market Theatre, Johannesburg), die *Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart (2005, Théâtre de la Monnaie, Brüssel) oder *Lulu* von Alban Berg in Amsterdam (2015, De Nationale Opera, Amsterdam).

Kentridge, der für sein Werk mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, nahm bereits mehrfach an der documenta in Kassel (1997, 2002, 2012) sowie an der Biennale Venedig (1993, 1999, 2005) teil. Von seinen internationalen Einzelausstellungen sind *William Kentridge: Five*

Themes/Fünf Themen (2009/10, Museum of Modern Art, San Francisco; MoMA, New York; Albertina, Wien u.a.) und *William Kentridge Fortuna* (2012–2015, zahlreiche Museen in Süd- und Mittelamerika) hervorzuheben. 2010 präsentierte das MoMA in New York sein druckgraphisches Werk in der Ausstellung *William Kentridge: Trace*; die Ausstellung *William Kentridge as Printmaker* war 2013/14 an verschiedenen Orten in Großbritannien und in Mumbai/Indien zu sehen. Der Künstler lebt und arbeitet in Johannesburg.

From the 1990s, theater and opera projects returned to the fore, for which Kentridge created the stage design, costumes, and animations, and which he also directed. These included *Ubu and the Truth Commission* (1997, Market Theatre, Johannesburg), *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeus Mozart (2005, Théâtre de la Monnaie, Brussels), and *Lulu* by Alan Berg in Amsterdam (2015, De Nationale Opera, Amsterdam). Kentridge, who has received numerous prizes for his work, is a repeat participant of documenta in Kassel (1997, 2002, 2012) and the Venice Biennale (1993, 1999, 2005). Of his international solo exhibitions, the most significant have been *William Kentridge: Five Themes* (2009–10 Museum of Modern Art, San Francisco; MoMA, New York; Albertina, Vienna and others) and *William Kentridge Fortuna* (2012–15, multiple museums in South and Central America). In 2010, MoMA in New York presented his prints in the exhibition *William Kentridge: Trace*; and the exhibition *William Kentridge as Printmaker* was shown in 2013–14 in various locations in Great Britain and Mumbai, India.

The artist lives and works in Johannesburg.

BIBLIOGRAPHIE/BIBLIOGRAPHY

- Ausstellungskataloge**
- Exhibition Catalogues**
- Aachen 2004**
Albrecht Dürer. Apelles des Schwarz-Weiss, hrsg. von / ed. Dagmar Preising, Ulrike Villwock & Christine Vogt, Ausst.-Kat. / exh. cat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2004.
- Amsterdam 2015**
William Kentridge. More Sweetly Play the Dance, hrsg. von / ed. Marente Bloemheuvel & Jaap Guldemon, Ausst.-Kat. / exh. cat. EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam 2015.
- Berlin 2005**
William Kentridge. Black Box/Chambre Noire, hrsg. von / ed. Maria-Christina Vilaseñor, Ausst.-Kat. / exh. cat. Deutsche Guggenheim, Berlin, Ostfildern 2005.
- Bilbao/Frankfurt am Main 2007**
Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken im Städels Museum, hrsg. von / ed. Martin Sonnabend, Ausst.-Kat. / exh. cat. Guggenheim Museum Bilbao & Städels Museum, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2007.
- Brüssel/München/Graz 1998**
William Kentridge, hrsg. von / ed. Carolyn Christov-Bakargiev, Ausst.-Kat. / exh. cat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel / Brussels, Kunstverein München / Munich & Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Brüssel / Brussels 1998.
- Düsseldorf 2004**
William Kentridge, hrsg. von / ed. Anette Kruszynski, Ausst.-Kat. / exh. cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2004.
- Frankfurt am Main/Bremen 2007**
William Kentridge – what will come (has already come), hrsg. von / ed. Sabine Schulze & Dennis Conrad, Ausst.-Kat. / exh. cat. Städels Museum, Frankfurt am Main & Kunsthalle Bremen, Frankfurt am Main 2007.
- Liverpool/Birmingham/Derby 2012**
A Universal Archive. William Kentridge as Printmaker, hrsg. von / ed. Rosalind Krauss, Roger Malbert & Kate McCrickard, Ausst.-Kat. / exh. cat. The Bluecoat, Liverpool/Midland Arts Centre, Birmingham/QUAD, Derby, London 2012.
- New York 2010**
William Kentridge – Trace. Prints from The Museum of Modern Art, hrsg. von / ed. Judith B. Hecker & Kyle Bentley, Ausst.-Kat. / exh. cat. Museum of Modern Art, New York 2010.
- Rivoli 2004**
William Kentridge, hrsg. von / ed. Carolyn Christov-Bakargiev, Ausst.-Kat. / exh. cat. Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Mailand / Milan 2004.
- San Francisco 2009**
William Kentridge – Five Themes, hrsg. von / ed. Mark Rosenthal, Ausst.-Kat. / exh. cat. San Francisco Museum of Modern Art u.a. / et al., New Haven u.a. / et al., 2009.
- Siegen/Budapest/Sevilla 2008**
Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen: die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes, hrsg. von / ed. Nike Bätzner, Eva Schmidt & Werner Nekes, Ausst.-Kat. / exh. cat. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Mücsarnok Kunsthalle Budapest & Centro Andaluz de Arte Contemporánea Sevilla / Seville, Köln / Cologne 2008.
- Stuttgart 2012**
Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman, hrsg. von / ed. Ina Conzen, Ausst.-Kat. / exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart, München / Munich 2012.
- Wien / Vienna 2010**
William Kentridge – Fünf Themen, hrsg. von / ed. Mark Rosenthal, Ausst.-Kat. / exh. cat. Albertina Wien / Vienna, Ostfildern 2010.
- Wien / Vienna 2013**
Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, hrsg. von / ed. Eva Michel & Maria Luise Sternath, Ausst.-Kat. / exh. cat. Albertina Wien u.a. / et al., München / Munich 2013.
- A**
- Anzelewsky 1984**
Fedja Anzelewsky & Hans Mielke, Albrecht Dürer. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett (Kritischer Katalog der Zeichnungen. Die Zeichnungen Alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett), Berlin 1984.
- Assmann 1988**
Aleida Assmann, »Der lange Blick und die wilde Semiose«, in: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von / ed. Hans Ulrich Gumbrecht & Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, 237–251.
- Auping 2010**
Michael Auping, »Doppelte Linien. Ein ›Stereos‹-Interview über das Zeichnen mit William Kentridge«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Wien / Vienna 2010, S. / pp. 228–245.
- B**
- Baxandall 1972**
Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, Oxford 1972.
- Bätzner 2008**
Nike Bätzner, Blickmaschinen und Blickzerstäuber, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Siegen/Budapest/Sevilla 2008, S. / pp. 19–29.
- Bätzner 2014**
Nike Bätzner, »Blick und Zerstreuung, Fleisch und Geist. Zur Aktualität des Barock am Beispiel von William Kentridge und Teresa Margolles«, in: *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*, hrsg. von / ed. Victoria von Flemming & Alma-Elisa Kittner, Wiesbaden 2014, S. / pp. 219–239.
- Bartrum 2003**
Julia Bartrum, Albrecht Dürer and His Legacy, London 2003.
- B**
- Belting 2008**
Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München / Munich 2008.
- Böhme 1988**
Hartmut Böhme, »Zur literarischen Wirkungsgeschichte von Dürers Kupferstich *Melencolia I*«, in: *Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur*, hrsg. von / ed. Jörg Schönert & Harro Segeberg, Frankfurt am Main 1988, S. / pp. 0–123.
- Böhme 1989**
Hartmut Böhme, Albrecht Dürer. »Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung, Frankfurt am Main 1989.
- Breidbach 2007**
Angela Breidbach, What Will Come (Has Already Come). Sprachliche Bildform bei William Kentridge, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Frankfurter Main & Bremen 2007, S. / pp. 14–57.
- Butler/Hecker/Biesenbach 2010**
Cornelia H. Butler, Judith B. Hecker & Klaus Biesenbach, »Auf der Linie. Zeichnung, Druckgraphik und Performance im Werk von William Kentridge«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Wien / Vienna 2010, S. / pp. 194–203.
- Büchsel 2010**
Martin Büchsel, Albrecht von Dürers Stich MELENCOIA, I. Zeichen und Emotion. Die Logik einer kunsthistorischen Debatte, Paderborn, München / Munich 2010.
- C**
- Campe 2004**
Rüdiger Campe, »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. / vol. 8, Berlin 2004, S. / pp. 105–133.
- Christov-Bakargiev 2010**
Carolyn Christov-Bakargiev, »Über Tränen und Risse. Die Kunst von William Kentridge«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Wien / Vienna 2010, S. / pp. 110–129.
- Clarke 1986**
T. H. Clarke, The Rhinoceros from Dürer to Stubbs 1515–1799, London 1986.
- D**
- Dackerman 2011**
Susan Dackerman, »Dürer's Indexical Fantasy. The Rhinoceros and Printmaking«, in: *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europa*, hrsg. von / ed. Susan Dackerman, New Haven & London 2011, S. / pp. 64–71.
- F**
- Feulner 2013**
Karoline Feulner, »Bestseller Marienleben. Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyrights«, in: *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, hrsg. von / ed. Jochen Sander, Ausst.-Kat. / exh. cat. Städels Frankfurt am Main, München / Munich, London & New York 2013, S. / pp. 235–239.
- G**
- Gamboni 2002**
Dario Gamboni, Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art, London 2002.
- H**
- Häußermann 2008**
Sabine Häußermann, Die Bamberger Pfisterdrucke. Frühe Inkunabelillustration und Medienwandel, Berlin 2008.
- Halbfass 1972**
Wilhelm Halbfass, »Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. / vol. 2, Basel 1972, Sp. / col. 829–823.
- Hauschke 2009**
Sven Hauschke, »Albrecht Dürers Perspektivische und ihre Nachfolger im 16. Jahrhundert«, in: *Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik*, hrsg. von / ed. Thomas Eser u.a. / et al., Nürnberg / Nuremberg 2009, S. / pp. 173–189.
- Hensel 2002**
Thomas Hensel, »Mobile Augen. Pfade zu einer Geschichts des sich bewegenden Betrachters«, in: *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bildwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, hrsg. von / ed. Bodo von Dewitz & Werner Nekes, Göttingen 2002, S. / pp. 54–63.
- Hick 1999**
Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München / Munich 1999.
- Hollstein**
- F.W.H. Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700*, Bd. / vol. 1 ff., Amsterdam 1954ff.
- Hüppauf/Wulf 2006**
Bild und Einbildungskraft, hrsg. von / ed. Bernd Hüppauf & Christoph Wulf, München / Munich 2006.
- J**
- Janson 1973**
Horst W. Janson, »Chance Images«, in: *Dictionary of the History of Ideas*, Bd. / vol. 1, New York 1973, S. / pp. 340–353.
- K**
- Kemmann 1996**
Ansgar Kemmann, »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. / vol. 3, Tübingen 1996, Sp. / col. 33–47.
- Kentridge 2010**
Rudolf Frieling, »Gehen/Sehen. Technologie und Handeln in William Kentridges Filmischen Werken«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Wien / Vienna 2010, S. / pp. 154–169.
- Frieß 1993**
Peter Frieß, »Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur«, München / Munich 1993.
- Kentridge 2014**
William Kentridge, *Six Drawing Lessons*, Cambridge & London 2014.
- Kentridge 2015**
Matthew Kentridge, *The SOHO Chronicles: 10 Films by William Kentridge*, Calcutta 2015.
- Kentridge/Breidbach 2006**
William Kentridge, *Thinking Aloud. Conversations with Angela Breidbach*, Köln / Cologne & Johannesburg 2006.
- Kentridge/Morris 2014**
William Kentridge & Rosalind C. Morris, *That Which Is Not Drawn. Conversations*, Calcutta, London & New York 2014.
- Korff 2002**
Gottfried Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hrsg. von / ed. Martina Eberspächer, Gudrun M. König & Bernhard Tschofen, Köln / Cologne, Weimar & Wien / Vienna 2002.
- Krauss 2000**
Rosalind Krauss, »The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection«, in: *October* 92 (2000), S. / pp. 3–35.
- Krugmann 1996**
Michael Krugmann, *Evidenzfunktionen*, Berlin 1996.
- Krut 2006**
David Krut, *William Kentridge Prints*, Johannesburg 2006.
- Kulenkampff 1973**
Arend Kulenkampff, »Evidenz«, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hrsg. von / ed. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner & Christoph Wild, Bd. / vol. 2, München / Munich 1973, S. / pp. 425–436.
- M**
- MacGregor 2011**
Neil MacGregor, *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München / Munich 2011.
- Mayer 2008**
Michael Mayer, »Perspektivwechsel«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Siegen/Budapest/Sevilla 2008, S. / pp. 75–81.
- McCrickard 2012**
Kate McCrickard, *WK: William Kentridge*, London 2012.
- Meder**
- Joseph Meder*, *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien / Vienna 1932.
- Mende 1971**
Matthias Mende, »Dürer – der zweite Apelles«, in: *Dürer heute*, hrsg. von / ed. Willi Bongard & Matthias Mende, München / Munich 1971, S. / pp. 23–42.
- Metzger 2009**
Christof Metzger, »Daniel Hopfer«, in: *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*, hrsg. von ders. / ed. idem, Ausst.-Kat. / exh. cat. München / Munich, Pinakothek der Moderne, Berlin 2009, S. / pp. 9–59.
- Möseneder 1986**
Karl Möseneder, »Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer«, in: *Pantheon* 44 (1986), S. / pp. 15–23.
- Müller 1982**
Jan-Dirk Müller, *Gedechtnis. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München / Munich 1982.

N

Nicéron 1638

Jean-François Nicéron, *La perspective curieusem, Magic artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe*, Paris 1638.

O

O'Doherty 1973

Brian O'Doherty, *American Masters. The Voice and the Myth*, photographed by Hans Namuth, New York 1973.

O'Doherty 2012

Brian O'Doherty, *Atelier und Galerie. Studio and Cube*, Berlin 2012.

P

Panofsky 1948

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Bd. / vols. 1 & 2, Princeton 1948.

Panofsky 1955

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955.

Panofsky 1977

Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München / Munich 1977.

Panofsky 1980

Erwin Panofsky, »Die Perspektive als „symbolische Form“«, in: ders. / idem., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, hrsg. von / ed. Harlolf Oberer & Egon Verheyen, Berlin 1980, S. / pp. 99–167.

Panofsky/Saxl 1923

Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Dürers »Melencolia 1«. Eine quellen- u. typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923.

Parshall 1993

Peter Parshall, »*Imago contrafacta*: Images and Facts in the Northern Renaissance«, in: *Art History* 16 (1993), S. / pp. 554–579.

Parshall 2013

Peter Parshall, »Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination«, in: *Art Bulletin* 95, Nr. / no. 3 (2013), S. / pp. 393–410.

Pichler/Ubl 2014

Wolfram Pichler & Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

Q

Quaresma 2014

Rhinos are coming. Simultaneous Exhibitions of Printmaking & Printmaking Installation. Brazil, Poland, Portugal & South Africa, koordiniert von / coordinated by José Quaresma, Lissabon / Lisbon 2014.

R

Rößler 2007

Holte Rößler, »Der Zeichner des liegenden Weibes«, in: *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hrsg. von / ed. Heinrich Schulze Altappenberg u.a. / et al., Ausst.-Kat. / exh. cat. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, München / Munich 2007, S. / pp. 78–79.

Röver-Kann 2008

Anne Röver-Kann, *Mit der schnellen Nadel gezeichnet. Experiment Radierung im Jahrhundert Dürers*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Teil I: 8. Juli–14. September 2008, Teil II: 16. September–31. Oktober 2008, Bremen 2008.

Rosenthal 2010

Mark Rosenthal, »William Kentridge: Ein Porträt des Künstlers«, in: Ausst.-Kat. / exh. cat. Wien / Vienna 2010, S. / pp. 36–65.

Roth 2007

Michael Roth, »Der Zeichner der Laute«, in: *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hrsg. von / ed. Heinrich Schulze Altappenberg u.a. / et al., Ausst.-Kat. / exh. cat. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, München / Munich 2007, S. / pp. 76–77.

Roth 2013

Michael Roth, »The Young Dürer and Drawing for a Purpose«, in: *The Young Dürer. Drawing the Figure*, hrsg. von / ed. Stephanie Buck & Stephanie Porras, Ausst.-Kat. / exh. cat. The Courtauld Gallery London 2013, S. / pp. 73–87.

Rupprich 1956

Dürer. *Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von / ed. Hans Rupprich, Bd. / vol. 1, Berlin 1956.

S

Schauerte 2001

Thomas Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I*, Berlin 2001.

Scherbaum 2004

Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort. Mit einem Beitrag von Claudia Wiener (Gratia)*. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung 42, in Verbindung mit Stephan Füssel, Reinhold F. Glei und Joachim Knape, hrsg. von / ed. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2004.

Schleif/Zweite 2010

Aby Warburg, »Arbeitende Bauern auf burgundischen Bildteppichen« (1907), in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (Aby Warburg, Gesammelte Schriften 1), Berlin 1998, S. / p. 221–230, Anhang / appendix S. / p. 383.

Schmidt-Burkhardt 2012

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, Bielefeld 2012.

Schramm/Schwarze/Lazardig 2006

Praktiken der Evidenz-Produktion im 17. Jahrhundert, hrsg. von / ed. Helmar Schramm, Ludger Schwarze & Jan Lazardig, Berlin 2006.

Schuster 2005

Peter-Klaus Schuster, »*Melencolia I*. Dürer und seine Nachfolger«, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, hrsg. von / ed. Jean Clair, Ausst.-Kat. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Ostfildern 2005.

Schürmann 2008

Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008.

Siegmund 2007

Judith Siegmund, *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.

SMS

Rainer Schoch, Matthias Mende & Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde. / vols., München u.a. / Munich et al. 2001–2004.

T

Thürlemann 2003

Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Konstanz 2003.

Z

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol*

und dialektisches Bild in Warburgs Mnemosyne Atlas und Walter Benjamins Passagenwerk

Berlin 2004.

AUTOREN

AUTHORS

HOLODECK architects

Marlies Breuss

Architektin, Dipl.-Ing., M.Arch.; Studium Komposition und Klavier am Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch; Studium der Architektur an der TU Wien, Postgraduate Studium am Southern California Institute of Architecture (SCI Arc) in Los Angeles; bis 2001 Ass. Prof. am Institut für Wohnbau und Entwerfen an der TU Wien; seit 1996 Entwurfslektorin an europäischen Universitäten (Paris, Wien, Turin); 1998 Gründung von HOLODECK architects, zahlreiche Auszeichnungen und Preise; seit 2010 Fachbeirätin und Jurorin in internationalen Wettbewerben; Vorträge in Budapest, Banská Bystrica, Coburg, Hittisau, Prag, Mailand, Stuttgart und Zagreb.

Michael Ogertschnig

Architekt, Dipl.-Ing., Studium der Architektur an der TU Wien, Postgradualer Kurs am IAAS/MACBA in Barcelona; seit 2005 Universitätslektor an der TU Wien; 1998 Gründung von HOLODECK architects, zahlreiche Auszeichnungen und Preise; Vorträge in Budapest, Prag, Mailand und Zagreb.

Gemeinsam als HOLODECK architects Ausstellungsteilnahmen unter anderem in Buenos Aires, Sankt Petersburg, Rom, Helsinki, Shanghai, Pärnu, Kreta, Bratislava, Tel Aviv, Ljubljana, Mumbai und New York; wichtige Werke sind die Österreichische Botschaft in Bangkok, der *wirtschaftspark breitensee*, die Wohnbauten *urban topos* und *stratified townscape* in Wien sowie Ausstellungsgestaltungen wie *Aktionsraum 1* im MUMOK in Wien; publiziert sind diese Projekte u.a. in: *GEBÄUDE ENTWERFEN*, München 2012 (das Projekt *urban topos*); *a+a architecture & art 33*, Beijing 2013, und *DETAILS 38*, Seoul 2015 (das Projekt *wirtschaftspark breitensee*); Ausst.-Kat. *Aktionsraum 1* (hrsg. v. MUMOK Wien).

HOLODECK architects

Marlies Breuss

Architect, diploma in engineering, Master of architecture; studies in composition and piano at the Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch; architectural studies at the Vienna University of Technology, postgraduate studies at the Southern California Institute of Architecture (SCI Arc) in Los Angeles; assistant professor at the Institut für Wohnbau und Entwerfen at the Vienna University of Technology through 2001; design lecturer at European universities (Paris, Vienna, Turin) since 1996; founding member of HOLODECK architects group in 1998, numerous honors and prizes; active as advisory committee member and jury member for international competitions since 2010; has lectured in Budapest, Banská Bystrica, Coburg, Hittisau, Prague, Milan, Stuttgart, and Zagreb.

Michael Ogertschnig

Architect, diploma in engineering, architectural studies at the Vienna University of Technology, postgraduate studies at the IAAS/MACBA in Barcelona; university lecturer at the Vienna University of Technology since 2005; founding member of HOLODECK architects group in 1998; numerous honors and prizes; has lectured in Budapest, Prague, Milan, and Zagreb.

As HOLODECK architects, they have collaborated on exhibitions in Buenos Aires, St. Petersburg, Rome, Helsinki, Shanghai, Pärnu, Crete, Bratislava, Tel Aviv, Ljubljana, Mumbai, and New York; important works include the Austrian Embassy in Bangkok, the *wirtschaftspark breitensee*, the residential buildings *urban topos* and *stratified townscape* in Vienna, as well as exhibition design such as *Aktionsraum 1* in the MUMOK in Vienna. These projects are included in the following publications: *GEBÄUDE ENTWERFEN*, Munich, 2012 (*urban topos*); *a+a architecture & art 33*, Beijing 2013; and *DETAILS 38*, Seoul 2015 (*wirtschaftspark breitensee*); exhibition catalogue *Aktionsraum 1* (published by MUMOK Vienna).

Klaus Krüger

Dr. phil., 1987 Promotion; 1997 Habilitation; 1999–2002 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Greifswald; 2002/03 Ordinarius in Basel; seit 2003 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin; Fellowships und Gastprofessuren u. a. in Paris, New York, Konstanz, Wien und Rom; seit 2012 Ko-Sprecher der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik*; seit Anfang 2015 Ko-Leitung des Transferprojekts *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung*; zahlreiche Publikationen und Forschungsprojekte zur Theorie und Geschichte des Bildes, zur italienischen Kunst vom Mittelalter bis zum Barock, ferner zur Gegenwartskunst, zu Kunst und Film und zur Methodengeschichte; Veröffentlichungen in Auswahl: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, 2001; »Das Bild als Palimpsest«, in: *Bilderfragen*, 2007; »Ordnungen des Bildes. Perspektivität und Sichtfeld bei Pasolini und Mantegna«, in: *Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte*, 2010; »Musica depicta. The Silent Sound of Painting«, in: *Senses of Sight*, 2015; *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, 2015; Mitherausgeber u. a. der Buchreihen *Historische Semantik* und *Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur*.

Michael Roth

Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Publizistik in Münster, Wien und Berlin; 1988 Promotion über die Zeichnungen des Meisters der Coburger Rundblätter; Volontariat und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Württembergischen Landesmuseum Stuttgart; 1990–2001 Konservator für die Kunst bis 1800 am Ulmer Museum; seit 2001 Wissenschaftlicher Referent und Oberkustos der Sammlung Deutscher Zeichnungen, Druckgraphik und Buchmalerei bis 1800 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; zahlreiche Ausstellungen und Beiträge mit Schwerpunkt Zeichnung und Druckgraphik; Ausstellungen in Auswahl (mit Katalog): am Ulmer Museum: *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei*, 1995; *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, 1997; *Jörg Syrlin Sr. und Michel Erhart. Spätgotik in Ulm*, 2002. In the Kupferstichkabinett: *Georg Flegel. Die Aquarelle*, 2003; *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, 2006; *Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde*, 2008; *Schrift als Bild*, 2010/11; *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett*, 2011/12. Research project: the *Kleine Klebeband* of the Princes of Waldburg-Wolfegg.

Nadine Rottau

Dr. phil., M. A., Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Münster, Wien und Hamburg; 2009 Promotion über den Topos *Materialgerechtigkeit* im langen 19. Jahrhundert im Rahmen des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie (Kunsthistorisches Institut, Universität Hamburg) und des DFG-Graduiertenkollegs Kunst und Technik (TU Hamburg-Harburg); 2009–11 trainee at the Alte Nationalgalerie and Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; seit 2011 researcher and project manager for numerous exhibitions and catalogues, including *Carl Gustav Carus*, 2009/10; *Schrift als Bild*, 2010/11; *Hans Baldung*, 2011; *Karl Friedrich Schinkel*, 2012/13; *KP Brehmer und die Grafik des Kapitalistischen Realismus*, 2013; and *Pablo Picasso*, 2013/14.

Klaus Krüger

PhD, doctorate 1987; habilitation 1997; chair of art history at the Universität Greifswald 1999–2002; full professor in Basel 2002–03; chair of art history at the FU Berlin since 2003; fellowships and guest professorships in Paris, New York, Konstanz, Vienna, and Rome; co-director for the research group *BildEvidenz—History and Aesthetics* since 2012; co-director of the transfer project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz* since the beginning of 2015; numerous publications and research projects on the theory and history of images ranging from Italian art of the Middle Ages and Baroque art to contemporary art—including film and the history of methodology. Selection of publications: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, 2001; »Das Bild als Palimpsest«, in: *Bilderfragen*, 2007; »Ordnungen des Bildes: Perspektivität und Sichtfeld bei Pasolini und Mantegna«, in: *Perspektive—Die Spaltung der Standpunkte*, 2010; »Musica depicta: The Silent Sound of Painting«, in: *Senses of Sight*, 2015; *Politik der Evidenz: Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, 2015; copublishing includes the series *Historische Semantik* and *Figura: Aesthetics, history, literature*.

Michael Roth

PhD, studied art history, classical archaeology, and journalism in Münster, Vienna, and Berlin; dissertation on the drawings of the Master of the Coburg Roundels in 1988; trainee and research assistant at the Landesmuseum Württemberg Stuttgart; from 1990 to 2001 curator of art until 1800 at the Ulmer Museum; since 2001 researcher and chief curator of the collection of German drawings, prints, and illuminated manuscripts until 1800 in the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin—Stiftung Preußischer Kulturbesitz; numerous exhibitions and articles with an emphasis on drawings and prints. Selected exhibition catalogues: Ulmer Museum: *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei*, 1995; *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, 1997; *Jörg Syrlin Sr. und Michel Erhart. Spätgotik in Ulm*, 2002. In the Kupferstichkabinett: *Georg Flegel. Die Aquarelle*, 2003; *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, 2006; *Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde*, 2008; *Schrift als Bild*, 2010/11; *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett*, 2011/12. Research project: the *Kleine Klebeband* of the Princes of Waldburg-Wolfegg.

Nadine Rottau

PhD, MA, studied art history and history in Münster, Vienna, and Hamburg; 2009 dissertation on truth to material in the long nineteenth century through the Archiv zur Erforschung der Materialikonographie (Kunsthistorisches Institut, Universität Hamburg) and the DFG-Graduiertenkolleg Kunst und Technik (TU Hamburg-Harburg); 2009–11 trainee at the Alte Nationalgalerie and Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; since 2011 researcher and project manager for numerous exhibitions and catalogues, including *Carl Gustav Carus*, 2009/10; *Schrift als Bild*, 2010/11; *Hans Baldung*, 2011; *Karl Friedrich Schinkel*, 2012/13; *KP Brehmer und die Grafik des Kapitalistischen Realismus*, 2013; and *Pablo Picasso*, 2013/14.

u. a. *Carl Gustav Carus*, 2009/10; *Schrift als Bild*, 2010/11; *Hans Baldung*, 2011; *Karl Friedrich Schinkel*, 2012/13; *KP Brehmer und die Grafik des Kapitalistischen Realismus*, 2013; und *Pablo Picasso*, 2013/14; seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Transferprojekt *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung* der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik*; Forschungsinteressen: Theorie und Praxis des Ausstellens, Kunst auf Papier, Materialikonographie.

Andreas Schalhorn

Dr. phil., M. A., Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Regensburg und Bonn; 1993 Magisterarbeit zu Joseph Beuys' Rauminstallation *Das Ende des 20. Jahrhunderts*; 1998 Promotion über römische Historienmalerei anlässlich von Selig- und Heiligsprechungen im 17. und 18. Jahrhundert; 1998–2000 wiss. Volontariat an der Staatsgalerie Stuttgart; 2001–03 curator at the Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe; seit 2003 Referent für moderne und zeitgenössische Kunst am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz; dort seitdem zahlreiche Ausstellungen und Beiträge zur Zeichnung und Druckgraphik seit 1960; Ausstellungen (mit Katalog) in Auswahl: *Wittgenstein in New York. Stadt und Architektur in der neueren Kunst auf Papier*, 2005; *Based on Paper. Die Sammlung Marzona*, 2007 (mit M. Lailach); *Vom Esprit der Gesten. Hans Hartung, das Informel und die Folgen*, 2010; *Neue Realitäten. FotoGrafik von Warhol bis Havekost*, 2011; *System und Sinnlichkeit. Die Sammlung Schering Stiftung*, 2013; *Nanne Meyer – Nichts als der Moment. Zeichnungen*, 2014; Forschungsprojekt: *Die Bildhauerzeichnung im 20. Jahrhundert*.

Elke Anna Werner

Dr. phil., M. A., Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Klassischen Archäologie in Berlin und Bonn; 1998 Promotion über frühneuzeitliche Kriegsbilder; seit 2012 Postdoc der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz—History and Aesthetics*; seit 2015 Ko-Leitung des Transferprojekts *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung*; langjährige Tätigkeit in Museen und als Ausstellungskuratorin u. a. *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 1998/99; *Schau Platz Oper*, 2007; *Cranach und die Kunst der Hohenzollern*, 2009/10; *Albrecht Dürer. 500 Jahre Meisterstücke*, 2014 (mit M. Roth); Veröffentlichungen in Auswahl: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, 2004 (hrsg. mit K. Bussmann); *Museen im Umbruch*, 2005 (hrsg. mit A. Lütgens); *Universalität der Kunstgeschichte? Methoden und Institutionen der Kunstgeschichte im globalen Kontext*, 2012 (hrsg. mit M. Juneja, M. Bruhn); »Anthropomorphic Maps«, in: *The Anthropomorphic Lens*, 2015; *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, 2015 (hrsg. mit A. Eusterschulte, G. Heydenreich); Forschungsschwerpunkte: europäische Kunst und Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit; Theorie und Praxis des Ausstellens.

Since 2015 researcher for the transfer project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz* by the research group *BildEvidenz—History and Aesthetics*; areas of academic interest: theory and practice of exhibitions, art on paper, material iconography.

Andreas Schalhorn

PhD, MA, studied art history, history, and philosophy in Regensburg and Bonn; 1993 master's thesis on Joseph Beuys' installation *The End of the Twentieth Century*; 1998 dissertation on seventeenth- and eighteenth-century Roman history painting commemorating beatifications and canonizations; 1998–2000 trainee at the Staatsgalerie Stuttgart; 2001–03 curator at the Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe; since 2003 modern and contemporary art advisor at the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin—Stiftung Preußischer Kulturbesitz; in this capacity numerous exhibitions and articles on drawing and printmaking since 1960. Selected exhibition catalogues: *Wittgenstein in New York: Stadt und Architektur in der neueren Kunst auf Papier*, 2005; *Based on Paper: Die Sammlung Marzona*, 2007 (with M. Lailach); *Vom Esprit der Gesten. Hans Hartung, das Informel und die Folgen*, 2010; *Neue Realitäten: FotoGrafik von Warhol bis Havekost*, 2011; *System und Sinnlichkeit: Die Sammlung Schering Stiftung*, 2013; *Nanne Meyer—Nichts als der Moment: Zeichnungen*, 2014. Research project: *Sculptural Drawings in the Twentieth Century*.

Elke Anna Werner

PhD, MA, studied art history, history, and classical archaeology in Berlin and Bonn; 1998 dissertation on early modern images of war; since 2012 post-doctoral researcher of the research group *BildEvidenz—History and Aesthetics*; since 2015 co-director of the transfer project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz*; long-standing involvement in museum and exhibition curating (including *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 1998/99; *Schau Platz Oper*, 2007; *Cranach und die Kunst der Hohenzollern*, 2009/10; *Albrecht Dürer. 500 Jahre Meisterstücke*, 2014 (with M. Roth)). Selected publications: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, 2004 (with K. Bussmann); *Museen im Umbruch*, 2005 (with A. Lütgens); *Universalität der Kunstgeschichte? Methoden und Institutionen der Kunstgeschichte im globalen Kontext*, 2012 (with M. Juneja, M. Bruhn); »Anthropomorphic Maps«, in: *The Anthropomorphic Lens*, 2015; *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, 2015 (with A. Eusterschulte, G. Heydenreich). Topics of research: European art and cultural transfer in the early modern period; theory and practice of exhibitions.

DOUBLE VISION

ALBRECHT DÜRER / WILLIAM KENTRIDGE

Eine Ausstellung des DFG-Transferprojektes *Evidenz ausstellen* der Freien Universität Berlin und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin
An exhibition of the DFG transfer project *Evidenz on Exhibit* by the Freie Universität Berlin and the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin.

Kulturforum – Staatliche Museen zu Berlin
20. November 2015 – 6. März 2016 / November 20 – March 6, 2016

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
10. September 2016 – 8. Januar 2017 / September 10, 2016 – January 8, 2017

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editors

Klaus Krüger, Andreas Schalhorn, Elke Anna Werner,
unter Mitarbeit von / with the collaboration of
Nadine Rottau

Konzept / Concept

Elke Anna Werner, Andreas Schalhorn

Assistenz / Assistant

Charlotte Wagner-de Souza Silveira

Gestaltung und Produktion / Design and production
Sieveking Verlag, München und Berlin / Munich and
Berlin

Übersetzung / Translations

Büro Anderson, Berlin; Jeanne Haunschild, Bonn;

Kennedy-Unglaub Translations

© 2015 Freie Universität Berlin, Kupferstichkabinett –
Staatliche Museen zu Berlin, Sieveking Verlag, München
und Berlin / Munich and Berlin, und Autoren / and
authors

© 2015 für die abgebildeten Werke von / for the repro-
duced works by William Kentridge: der Künstler / the
artist; für / for Marcel Duchamp: Succession Marcel
Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn

Erschienen im / Published by

Sieveking Verlag
Wilhelm-Hale-Strasse 46
80639 München / Munich
Deutschland / Germany
www.sieveking-verlag.com

ISBN 978-3-944874-37-1

Printed in Germany

Ausstellung / Exhibition

Idee und Projektleitung / Idea and project manager
Elke Anna Werner

Kuratoren / Curators
Andreas Schalhorn, Elke Anna Werner

Koordination / Coordinator
Nadine Rottau

Assistenz / Assistant
Charlotte Wagner-de Souza Silveira

Organisation / Organization
Nadine Rottau, Mara Weiß

Sekretariat / Office
Ira Fröhlich, Hiroko Hashimoto

Restaurierung / Conservation
Georg Josef Dietz, Fabienne Meyer

Architektur / Architects
HOLODECK architects, Marlies Breuss,
Michael Ogertschnig

Werbe- und Ausstellungsgraphik / Advertising
and exhibition graphic design
e.o.t. – essays on typography, Lilla Hinrichs,
Anna Sartorius

Website
Culture to go, Michael Müller

Aufbau / Setup team
Museumstechnik Matzat

Beleuchtung / Lighting
Victor Kegli

Arthandling / Art handling
Emanuel Geisser, Sven Bäucker

Leihgeber / Lenders
William Kentridge Studio, Johannesburg
The Goodman Gallery, Johannesburg
Marian Goodman Gallery, New York & Paris
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin
Kunstabibliothek – Staatliche Museen zu Berlin
sowie private Leihgeber / and private lenders

DFG-Transferprojekt *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung*, Freie Universität Berlin / DFG Transfer Project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz*, Freie Universität Berlin

Leitung / Directors
Klaus Krüger, Elke Anna Werner

Kooperationspartner / Cooperation partners
Heinrich Schulze Altcappenbergs, Andreas Schalhorn,
Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin

Wissenschaftliche Mitarbeit / Researcher
Nadine Rottau

Assistenz / Assistant
Charlotte Wagner-de Souza Silveira

Leitung der Digitalisierung des Bestandes der Dürer-
Graphik / Director of Dürer print digitalization
Michael Roth, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen
zu Berlin

Sachbearbeitung / Administrator
Hiroko Hashimoto

Wissenschaftlicher Beirat / Advisory board
Beatrice von Bismarck, Angela Breidbach, Dorothea von
Hantelmann, Ute Holl, Anna-Carola Krausse, Lena Plath,
Joachim Rees, Peter Parshall, Kerstin Pinther

Bildnachweis / Image Credits

e.o.t. Berlin: Fig. 1
Photoarchive der Autoren / Photo archives of the
authors: Fig. 2, 3, 4, 5, 11

HOLODECK architects, Wien / Vienna: Fig. 19–21

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin /
bpk – Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz /
Jörg P. Anders, Karl Perstling, Volker H. Schneider:
Alle Werke von / All works by Albrecht Dürer &
Francisco Goya

Studio William Kentridge: Alle Werke von / All works
by William Kentridge

Umschlagabbildungen / Cover illustrations:
Details aus / of Cat. 19, 28



Ermöglicht durch die DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

