

tauchfahrten  
zeichnung  
als reportage

diving trips  
drawing as  
reportage



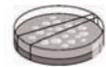
Kunstverein Hannover  
Kunsthalle Düsseldorf

**tauchfahrten  
zeichnung  
als reportage**

**diving trips  
drawing as  
reportage**



Kunstverein Hannover



Kunsthalle Düsseldorf



**tauchfahrten  
zeichnung  
als reportage**

**diving trips  
drawing as  
reportage**



## Inhalt / Content

- 6 STEPHAN BERG / ULRIKE GROOS  
**Vorwort / Preface**
- 8 CLEMENS KRÜMMEL  
**Es reicht zu zeichnen.**  
**Möglichkeiten der Reportagezeichnung /**  
**Drawing's Enough.**  
**Potentials of Reportage Drawing**
- 20 JOACHIM REES  
**Die verzeichnete Fremde (Auf-) Zeichnen 1800–1900 /**  
**The Recorder Other: Ethnographic Drawing, 1800–1900**
- 29 MICHAEL GLASMEIER  
**Der Menzel geht um! /**  
**Menzel's lurking about!**
- 38 KARIN GLUDOVATZ  
**Widerständiges Material.**  
**Zeichnungen aus nationalsozialistischen**  
**Konzentrations- und Vernichtungslagern /**  
**Resistant Material.**  
**Drawings from Nazi Concentration**  
**and Death Camps**
- 46 ALEXANDER ROOB  
**Sonderzeichner: Ein kurzer Faden durch die**  
**Geschichte der Zeichnungsreportage /**  
**Special Artists: A Short Trip Through the**  
**History of Illustrative Reporting**
- 75 **Katalog / Catalogue**



## Vorwort/ Preface

STEPHAN BERG,  
KUNSTVEREIN HANNOVER  
ULRIKE GROOS,  
KUNSTHALLE DÜSSELDORF

For a long time, the interest in the medium of drawing seemed to have flagged almost entirely. Not only was a focus on drawing considered increasingly obsolete at art schools, drawing also played at best a subsidiary role in the world of exhibitions. In the face of large format painting, repeatedly reemerging in waves since the 1980s, installative narrative work that targets a suggestive inclusion of the beholder, and the boom in a style of photography that courts the auratic quality of the wall painting, drawing, with its intimate austerity, seemed marginal and almost anachronistic. Only in the past few years has attention again returned to this chronically undervalued medium. Here, an important role is played by the moment of immediate directness, coupled with drawing's sketch-like and fragmentary character, central structural elements of the medium. The project "Diving Trips" picks up in a certain

Lange Zeit schien das Interesse am Medium der Zeichnung fast vollständig erlahmt. Nicht nur an den Kunsthochschulen galt die Beschäftigung mit Zeichnung immer mehr als obsolet, auch im Ausstellungsbetrieb spielten zeichnerische Positionen allenfalls eine Nebenrolle. Im Kontext einer in Wellen immer wieder in den Betrieb hineinschwappenden Großmalerei seit den achtziger Jahren, installativ erzählerischer Entwürfe, die auf eine suggestive Einbeziehung des Betrachters zielten, und im Kontext des Booms einer unverhohlen um die Auratik des Tafelbilds bühnenden Fotografie, wirkte Zeichnung in ihrer intimistischen Sparsamkeit marginal und nahezu anachronistisch. Erst in den letzten Jahren richtet sich der Fokus wieder verstärkt auf dieses chronisch unterschätzte Medium. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Moment einer unmittelbaren Direktheit, gepaart mit dem Charakter des Skizzenhaften und Fragmentarischen als zentrale Strukturelemente der Gattung.

Das Projekt „Tauchfahrten“ knüpft in gewisser Weise an dieses wieder aufgeflamnte Interesse am Medium der Zeichnung an, argumentiert aber von einer Richtung her, die bislang in der Diskussion des Zeichnerischen eher eine untergeordnete Rolle gespielt hat, dem Aspekt der Reportage. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei die Frage, was die Zeichnung im wortwörtlichen Sinne zurückbringt, wenn sie konkrete Ereignisse und Situationen protokolliert. Mit dieser Perspektivierung hin auf das Moment einer visuellen Berichterstattung gerät automatisch das Verhältnis von Zeichnung und Fotografie in den Blick. Ohne den medialen Paradigmenwechsel in Frage stellen zu wollen, mit dem die Fotografie seit Anfang des 20. Jahrhunderts sukzessive das gezeichnete Nachrichten-Bild ersetzte, macht die Ausstellung ebenso deutlich, wie zeichnerische Re-Portagen eine Dimension des Realen hervorzubringen vermögen, die im fotografischen Diskurs strukturell unsichtbar bleiben muss.

Dabei hilft der Zeichnung eben das, was sie strukturell vom Fotografischen unterscheidet: Die sensorische Berührung, die das Auge und den Stift des Zeichners mit der zu protokollierenden Realität verbindet, erlaubt einen völlig anderen gestalterischen Freiraum, als er in der (nicht manipulierten) Fotografie aufgrund der direkten chemisch-physikalischen Verknüpfung von Welt und Apparatur möglich wäre. Interessanterweise erscheint das Potenzial der zeichnerischen Wirklichkeitsaneignung gerade unter den Bedingungen der gegenwärtigen digitalen fotografischen Praxis und den in ihr enthaltenen Möglichkeiten der perfekten Wirklichkeitssimulation deutlich gestärkt. So argumentiert der Züricher Tages-Anzeiger in einer Rezension zu Joe Saccos „The Fixer“, einer gezeichneten Reportage aus dem Sarajewo des Jahres 1995, die Zeichnung in der Reportage erlebe in einer Zeit schier unendlicher Möglichkeiten zur Manipulation von Fotografie gerade deswegen eine Renaissance,

way on this renewed interest in the medium, but arguing from a direction that up until now has played a rather subordinate roll in the debate: the aspect of reportage. Central here is thus the question of what drawing literally retains when it records concrete events and situations. By taking this perspective on the moment of visual reporting, the relationship between drawing and photography automatically comes into view. Without seeking to question the media paradigm shift by which the photograph has successively replaced news illustration since the beginning of the twentieth century, the exhibition makes it equally clear how illustrative “re-porting” can evoke a dimension of the real that can only remain invisible in photographic discourse. Here, drawing is helped precisely by that which structurally distinguishes it from photography: the sensory contact that ties the eye and the

drawing utensil to the reality being recorded, allowing for a completely different free artistic space than could ever be possible in (unmanipulated) photography as a result of the direct chemical-physical linkage of world and apparatus in the latter medium. Interestingly, the potential that lies in illustration's appropriation of reality seems particularly strengthened under the conditions of current digital photography and the possibilities inherent of the perfect simulation of reality inherent in it. Thus, the Zurich newspaper *Tagesanzeiger* argues in a review of Joe Sacco's "The Fixer", a reportage drawing series from Sarajevo 1995, that in an age of the sheer endless possibilities of manipulation of photography, drawing as a medium of reportage is experiencing a renaissance, precisely because it seems more subjective, thus reminding us that a filtered reality lies at its foundation. The wonderfully paradox-

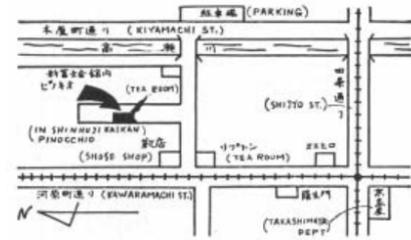
ical turn according to which the apparent reality of the photography seems, as a result of its falsifiable nature, less believable than the obvious subjectivity of the illustration, not only throws a telling light on how our perception of reality is perforated by the media, but also catapults news illustration and thus drawing as a whole to the status of a key medium for receiving reality. Fitting for the extensive nature of the issue and the lack of attention paid to it in the past, Tauchfahrten combines historical and current aspects of reportage illustration from very different areas. In so doing, the exhibition uses examples outside a narrowly conceived realm of art, like the press illustrations of Fritz Koch-Gotha, the courtroom drawings of Erich Dittmann, the mine drawings of Alfred Schmidt, the comic-like narrations of He Youzhi, or the filmic drawings of Robert Weaver, with an artistic genealogy stretching from John

weil sie subjektiver wirke und damit daran erinnere, dass ihr eine gefilterte Wahrnehmung zugrunde liege. Die wunderbar paradoxe Volte, wonach die augenscheinliche Wahrheit des Fotografischen aufgrund seiner Fälschbarkeit in gewisser Weise weniger glaubwürdig wirkt als die offensichtliche Subjektivität des Zeichnerischen, wirft nicht nur ein bezeichnendes Licht auf die medial perforierte Struktur unserer Wirklichkeitswahrnehmung, sondern katalysiert die Reportagezeichnung und damit Zeichnung insgesamt auf die Ebene eines Schlüsselmediums der Wirklichkeitsrezeption.

Der Breite des Themas und seiner bislang geringen Aufarbeitungstiefe angemessen, verschränkt „Tauchfahrten“ historische und aktuelle Aspekte der Reportagezeichnung aus verschiedensten Bereichen. Dabei verbindet die Präsentation im engeren Sinne nicht-künstlerische Entwürfe, beispielsweise die Pressezeichnungen von Fritz Koch-Gotha, die Gerichtszeichnungen von Erich Dittmann, die Bergwerkszeichnungen von Alfred Schmidt, die comic-nahen Narrationen von He Youzhi oder die filmisch angelegten Protokolle Robert Weavers mit einer künstlerischen Genealogie, die von John Singer Sargent und Max Klinger über Alberto Giacometti bis hin zu Stephan Mörsch, Amelie von Wulffen und Andreas Siekmann reicht. Deutlich wird so nicht nur die hohe ästhetische Qualität zeichnerischer Arbeiten aus dem Bereich der so genannten angewandten Kunst, sondern werden auch die stupenden Möglichkeiten, die das Genre der gezeichneten Reportage insgesamt bietet.

Unser großer Dank gilt zunächst Clemens Krümmel und Alexander Roob, die nicht nur das ambitionierte Konzept dieser Schau inhaltlich entwickelt haben, sondern auch für den umfangreichen Katalog verantwortlich zeichnen, der als Grundlagenwerk für jede weitere Beschäftigung mit dem Thema zu betrachten ist. Ein weiterer großer Dank geht an die Förderer dieses Ausstellungsprojektes, an die Niedersächsische Lottostiftung, die Kulturstiftung des Bundes und das Land Niedersachsen, deren substanzielle Hilfe das Gesamtvorhaben erst möglich gemacht hat.

Singer Sargent and Max Klinger, then to Alberto Giacometti, and finally to Stephan Mörsch, Amelie von Wulffen, and Andreas Siekmann. In this way, not only does the high aesthetic quality of illustration from the area of so-called applied arts become clear, but also the stupendous possibilities that drawing as a medium can offer. Our thanks first to Clemens Krümmel and Alexander Roob, who not only developed the show's ambitious concept, but also are responsible for the extensive catalogue, which will be considered a foundational work for dealing with this issue. Many thanks also go to the financial supporters of this project: Niedersächsische Lottostiftung, Kulturstiftung des Bundes, and the Federal Land of Lower Saxony, whose substantial help first made this whole project possible.



## Es reicht zu zeichnen: Möglichkeiten der Reportagezeichnung / Drawing's Enough: The Potentials of Reportage Drawing

CLEMENS KRÜMMEL

Roland Barthes once described how a city like Tokyo is able to do without street names and house numbers: "Anonymity is compensated for by a certain number of expedients (at least this is how they look to us), whose combination forms a system. One can figure out the address by a (written or printed) schema of orientation, a kind of geographical summary which situates the domicile starting from a known landmark; a train station, for instance. (The inhabitants excel in these impromptu drawings, where we see being sketched, right on the scrap of paper, a street, an apartment house, a canal, a railroad line, a shop sign, making the exchange of addresses into a delicate communication in which a life of the body, an art of the graphic gesture recurs: it is always enjoyable to watch someone write, all the more so to watch someone draw: from each occasion when someone has given me an address in

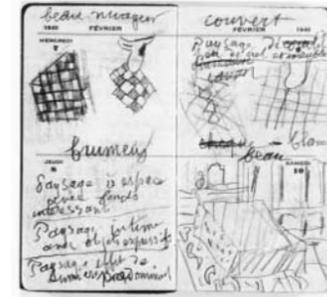
Roland Barthes hat beschrieben, wie es eine Stadt wie Tokio mit Hilfe eines Systems von zeichnerischen Techniken schafft, ohne Straßennamen und Hausnummern auszukommen: „Die Namenlosigkeit wird durch eine Reihe von Hilfsmitteln (so jedenfalls erscheinen sie uns) ausgeglichen, deren Kombination ein System ergibt. Man kann die Adresse durch eine (gezeichnete oder gedruckte) Orientierungsskizze darstellen, eine Art geographischen Verzeichnisses, das die Wohnung ausgehend von einem bekannten Anhaltspunkt, einem Bahnhof etwa, lokalisiert (die Einwohner brillieren in der Verfertigung solcher improvisierten Zeichnungen, die, auf einem Stückchen Papier skizziert, eine Straße, ein Gebäude, einen Kanal, eine Eisenbahnlinie, ein Schild zeigen und den Adressentausch zu einer köstlichen Kommunikation machen, in der ein Körpererleben, eine Kunst der grafischen Geste wiedererstehen: Es ist immer ein Vergnügen, jemandem beim Schreiben zuzusehen, erst recht aber beim Zeichnen: Von all den Gelegenheiten, da jemand mir auf diese Weise eine Adresse mitteilte, bewahre ich die Geste meines Gesprächspartners im Gedächtnis, mit der dieser den Bleistift umdrehte und mit dem am oberen Ende angebrachten Radiergummi vorsichtig die übertriebene Biegung einer Straße oder das Verbindungsstück einer Brücke ausradierte.“

Auch wenn sich dieser Bericht auf Gegebenheiten der sechziger Jahre bezieht, auch wenn in näherer Zukunft eine Fortentwicklung des derzeitigen Global Positioning System ebenso präzise Erläuterung verschaffen wird: Zeichnen kann gegenüber anderen Arten der Bildherstellung Vorteile bieten. Es gelingt offenbar schon mit simplen Mitteln, den sprichwörtlichen „Papier und Bleistift“, komplizierte Sachverhalte anschaulich, vorstellbar, kommunizierbar zu machen.

Diese leichte Zugänglichkeit, die Zeichnung immer wieder zugeschriebene Unmittelbarkeit sowie eine gewisse Nähe zu Schrift und Sprache haben im vergangenen Jahrhundert sogar zu unterschiedlich erfolgreichen Versuchen geführt, die „Geste des Zeichnens“ als eine humangeschichtliche Konstante zu beschreiben. Wer von Zeichnung spricht (und das geschieht zum Zeitpunkt dieses Projekts zumindest in Deutschland an erstaunlich vielen Orten zugleich), gerät allerdings sehr schnell in Idealismusfallen. In die sind schon viele kunsthistorische Ansätze gegangen, etwa wenn sie sich an einer universell aufgefassten „Gattungsgeschichte der Zeichnung“ versucht haben. Zur mythohistorischen Aufwertung von Kunst wurde gerade Zeichnung oft als eine Art essentielle „anthropologische Konstante“ beschrieben – zum Beispiel durch die Verbindung, die in der westeuropäischen Nachkriegszeit zu den Zeichnungsformen der vorgeschichtlichen Funde in den Höhlen von Altamira gezogen wurde, um sich für die eigene „radikale Abstraktion“ mit der Autorität eines Ursprungsmythos aus unvordenklicher Zeit auszustatten und so auch historisch schwer belasteten Auseinandersetzungen um Abstraktion oder Figuration aus dem Weg zu gehen.

this way, I retain the gesture of my interlocutor reversing his pencil to rub out, with the eraser at its other end, the excessive curve of an avenue, the intersection of a viaduct.” Even though this refers to the state of affairs in 1960s, and the continuing development of today’s Global Positioning System will in near future also allow for similarly precise description, drawing, in comparison to other forms of image production, offers a number of advantages: it is clearly possible using simple means, like the proverbial “paper and pencil,” to make complicated matters clear, imaginable, communicable. Drawing’s easy accessibility, the immediacy repeatedly attributed to it, as well as a certain proximity to writing and language have in the past century led to variously successful attempts to describe the “spirit of drawing” as a constant throughout human history. But when the discus-

sion moves to drawing (as is now happening in many places, at least in Germany), it quickly finds itself caught in various idealist traps. Many art historical approaches have fallen into these traps, for example, when attempting to define a universal “history of drawing as a discipline.” As part of the mythohistoric valorization of art, drawing in particular was often described as a kind of “anthropological constant,” using the link made in post-war Europe to the drawn forms of the pre-historical findings in the caves of Altamira, to outfit their own “radical abstraction” with the authority of a genesis myth of time immemorial, thus avoiding any historically cumbersome controversies about abstraction or figuration. The subtitle of this exhibition “Drawing as Reportage” already implies that at issue here is not the attempt to determine the essence of drawing, “what drawing really is.” It seems quite



Pierre Bonnard, Doppelseite aus der Agenda von 1940



Xu Bing, Doppelseite aus dem Nepal-Reisekizzenbuch, 1999

safe to say at this point that drawing is “more” than the mere auxiliary medium it is depicted as in the chronicles of art history. Despite often being classified as a secondary discipline, a preparatory technique or mode of commentary in relation to the “real artwork,” it has often been the very simplicity of certain kinds of drawing, or better still, its easy availability, that has made it a favored medium at decisive points of art historical development.<sup>2</sup> “Drawing in itself,” especially in the field of art exhibitions, has often also been silently equated with classical art drawing, a supposed retrograde preserve in relation to more advanced, but now more familiar image techniques like photography, film, video, or computer animation. The primary goal of this exhibition, however, is to show that the realizations of artistic and non-artistic practices of drawing have by no means

Mit dem Untertitel des Ausstellungsprojekts „Tauchfahrten“, „Zeichnung als Reportage“, deutet sich an, dass es hier nicht um den Versuch einer Wesensbestimmung der Zeichnung geht – durch die etwa geklärt werden könnte, „was Zeichnung wirklich ist“. Eini-germaßen sicher scheint zu diesem Zeitpunkt, dass sie „mehr“ sein kann als das dienende Medium, als das sie in Geschichten der Kunst eingetragen steht. Trotz vielfacher Bewertung als sekundäre Gattung – als eine Arbeitsweise der Vorbereitung oder des Kommentars im Verhältnis zum „eigentlichen Kunstwerk“ – ist es immer wieder die Einfachheit bestimmter Arten der Zeichnung gewesen, besser: ihre schlichte Verfügbarkeit, die sie an entscheidenden Punkten kunstgeschichtlicher Entwicklung zum favorisierten Medium gemacht hat.<sup>2</sup> Die „Zeichnung an sich“ wurde auch immer wieder – vor allem im Feld von Kunstausstellungen – gern stillschweigend synonym mit der klassischen Künstlerzeichnung gesetzt, einem vermeintlichen, retrograden Reservat gegenüber avancierteren, aber auch vernutzteren Bildtechniken wie Fotografie, Film, Video, Computeranimation.

Die Verwirklichungen künstlerischer wie nicht-künstlerischer Zeichnungspraktiken – das ist die Hauptthese dieser Ausstellung – haben sich jedoch bei weitem nicht immer im Einklang mit der normativ diagnostizierten Entwicklung der Bildmedien befunden. Wie auch immer man die historische Bedeutung von Avantgarden bewertet, sie machen nicht subsumierbare Bildverfahren noch längst nicht obsolet. Eine Kritik an linearen Fortschrittsdiskursen existiert längst, und auch die Auflösung der exklusiven Grenzen des Kunstreservats sollte, wenn nicht schon seit der Einbeziehung populärer Bildquellen in der Ikonologie, spätestens seit einer Ausstellung wie Harald Szeemanns „documenta 5“ (1972) zum Alltags-geschäft geworden sein. Die Chance zu einer differenzierenden und historisch denkenden Herausarbeitung von Praktiken jenseits etablierter Medienhierarchien wird allerdings selten ergriffen.

Eine zweite Falle also, die bei diesem Projekt zu beachten ist: die der Unterscheidung zwischen künstlerischer und „nichtkünstlerischer“ Zeichnung. Gegenstand der Auseinandersetzung sind hier nämlich nicht nur als „künstlerisch“ akzeptierte Verfahrensweisen, sondern auch solche, die entweder in den Fegefeuern der Popkultur ein unbequemes und widerspruchsvolles Dasein führen – wie etwa Comic Strips oder andere gezeichnete Bilder-zählungen – oder die pauschal den „angewandten Künsten“ zugeschlagen werden. Reportagezeichnung in unserem Sinne ist eine Summe von Techniken, die Unterscheidungen nicht nur (re)produzieren, sondern auch Möglichkeiten ihrer reflexiven Handhabung bieten. Sie zeigen, dass es wohl an der Zeit wäre, sich anstelle einer Wiederholung vermeintlicher Gattungsspezifika mit übergreifenden „Gebrauchsformen“ – hier eben denen der Zeichnung – zu beschäftigen.

always found themselves in agreement with the normatively diagnosed development of the visual media. However one might evaluate the historical importance of avant-gardes, they are far from making non-subsumable image techniques obsolete. There has long been a critique of discourses of linear progress, and the dissolution of the exclusive borders of the preserve of art should by now be considered an everyday matter, if not since the inclusion of popular sources in its iconology, at least since an exhibition like Harald Szeeman’s documenta 5 (1972). All the same, the chance is rarely taken to engage in a differentiating and historically thorough examination of practices beyond established media hierarchies. Thus, a second trap to be avoided in this project is the rigid distinction between artistic and “non-artistic” drawing. The focus here is not only on “artistically” accepted techniques, but also tech-

niques that either lead an uncomfortable and contradictory existence in the purgatories of popular culture, like comic strips or other drawn pictorial narratives, or those generally grouped along with the “applied arts.” For us, illustrated reportage is a sum of techniques that not only (re)produce distinctions, but also offer possibilities for handling these distinctions in a reflexive fashion. They show that instead of merely repeating the supposed specifics of the discipline, it is time to deal with overarching “forms of application,” here those of drawing. With Tauchfahrten [Diving Expeditions], we are trying a more specific approach: at issue is “drawing as reportage,” and here in the literal sense of a drawing that “draws something back.” In so doing, this exhibition should awake an interest for what drawing “also” is, what it repeatedly has been for at least 150 years, and what it perhaps

Mit „Tauchfahrten“ wird ein spezifischerer Zugang erprobt: Es geht um „Zeichnung als Reportage“, und zwar genau im Wortsinn eines Zeichnens, das etwas „zurückbringt“. Damit soll bei dieser Ausstellung interessieren, was Zeichnung *auch* ist, was sie seit mindestens einhundertfünfzig Jahren immer wieder war und was sie vielleicht in den vergangenen Jahrzehnten wieder etwas stärker geworden ist: eine Passepartout-Technik der visuellen Zeugenschaft, ein Verfahren der Berichterstattung, auch und vor allem aus anders unzugänglichen oder nur erschwert zugänglichen Räumen. „Tauchfahrten“ im wörtlichen Sinne sind Forschungsausflüge, die wegen der Knappheit von Atemluft, Raum und Zeit in einem nicht gewohnten Umfeld erschwerte Bedingungen aufweisen. Im hier verwendeten, übertragenen Sinn werden sie zur Metapher einer besonderen Zugangsmöglichkeit zu „problematischen“ Räumen, die Zeichnung im Vergleich mit anderen Techniken (mit jeweils eigenen Einschränkungen freilich) zu bieten hat. Zu diesen Räumen zählen Orte – die aus juristischen, politischen, ideologischen, ökonomischen oder technischen Gründen nicht mit anderen Bildmedien aufzunehmen sind als mit Zeichnung – aber auch imaginäre Räume, die sich auf utopische Projekte, noch zu entwickelnde Erfindungen, in Planung befindliche Filme, aber auch allgemeiner auf Träume, Phantasien und innere Bilder beziehen.

Jedem sind zahlreiche andere Verwendungsweisen berichtender, reportagehaft illustrierender Zeichnung geläufig: Buchillustrationen, Pressezeichnungen, Gerichtszeichnungen (wie die oft monströs wirkenden Bilder von Ida Libby Dengrove), Phantombilder, Tatortskizzen, Kassiber aus Gefängnissen (wie Angelos Zeichnungen zur Verbesserung des Lebensbedingungen in amerikanischen Gefängnissen), therapeutisch genutzte Traumzeichnungen, Wegbeschreibungen, technische Zeichnungen in Gebrauchsanweisungen, Storyboardzeichnungen (wie den Zeichnungen zu Hitchcocks Film „The Birds“ oder zu dem erst posthum nach den Skizzen verwirklichten Film „The Sea Is Watching“ von Akira Kurosawa), etc. In einem Niemandsland zwischen diesen beiden Bereichen (und zumeist nicht so sehr in irgendeinem heroischen „Off“) liegen zudem die Zeichnungsformen der so genannten Amateure, Zeichner/innen, die sich weder der ständischen Disziplin professioneller Zeichnung noch der postulierten Freiwilligkeit und Freizügigkeit des Künstlerischen zuordnen lassen oder die aus den unterschiedlichsten Motiven heraus „Ausnahme“- oder „Außen-seiter“-Status zugewiesen bekommen. Auch das potenziell gattungsübergreifende zeichnerische Verfahren ist also im Zusammenhang der gezeichneten Reportage nur ein Teilaspekt.

Die nicht nur in der Vielfalt der möglichen Einsatzgebiete liegenden Vorzüge des Zeichnens sollen wiederum nicht zu einer idealisierten Beschreibung führen – schon gar nicht, was den Zeugencharakter der hier gesammelten Zeichnungen und Zeichnungsfol-



Yoko Ono, still shaken from the death of John Lennon, was involved in a breach of contract suit brought by record producer Jack Douglas in 1984. She listened as Judge Martin Stecher received the verdict from the jury, which awarded three million dollars to Douglas.

Ida Libby Dengrove, „Yoko Ono“, 1984



Akira Kurosawa, Zeichnung aus dem Storyboard zu „The Sea Is Watching“, erst nach Kurosawas Tod 2002 von Kei Kumai in einem Film umgesetzt.

has increasingly been becoming over the past few decades: a framing term for various forms of visual witnessing, a technique of reporting particularly from otherwise inaccessible spaces or spaces that are or only accessed with difficulty. „Diving expeditions“ in the literal sense are research trips undertaken under difficult conditions due to the limited air, space, and time in unusual surroundings. In the sense used here, this becomes a metaphor for the special form of access to „problematic“ spaces that drawing provides in comparison to other techniques (each with its own limitations). These spaces include not only sites that for juridical, political, ideological, economic, or technical reasons cannot be captured with other visual media, but also imaginary spaces that refer to utopian projects, inventions of the future, films in planning, and dreams, fantasies, and inner images more generally.

We are all familiar with numerous other applications of reportage-like illustration: book illustrations, press drawings, courtroom illustration (like the often monstrous pictures of Ida Libby Dengrove, Fig.), facial composites, crime scene sketches, missives smuggled out of prison (like Angelos's drawings in the interest of improving living conditions in American prisons, Fig.), dream drawings used in a therapeutic context, directions, technical drawings in instruction manuals, storyboard drawings (like the drawings for Hitchcock's *The Birds* or those of *The Sea is Watching* „by“ Akira Kurosawa, a film that was only completed posthumously based on the director's sketches, Fig.), and so on. In a no-man's-land between these two areas (and often not in some kind of heroic „off“) are the forms of illustration of so-called amateurs, illustrators who can neither be classified in the guild of professional illustrators

nor attributed the supposed voluntary character and freedom of the artistic, or for the most various reasons are assigned „exceptional“ or „outsider“ status. Even the potentially discipline-crossing technique of drawing is also only a partial element in the context of illustrated reportage. At the same time, the advantages of drawing, which lie not only in the multiplicity of its various areas of application, should not lead us towards an idealized description, especially where the witness character of the here collected drawings and series is concerned. Jonathan Crary's book, *Technologies of Observation* (1990), presents a study based not only on the theories of sensation and modernity of Charles Baudelaire and Walter Benjamin, but also Guy Debord's critique of the „spectacle“ on the „dissolution“ of the seeing observer in the nineteenth century in Western modernism. On Benjamin's image of the observer,



Screenshots aus „The Scorpion King“, HK 1991, Regie: David Lai

which in turn should be seen in historically specific terms, Crary writes: „He makes clear how modernity subverts even the possibility of a contemplative beholder. There is never a pure access to a single object; vision is always multiple, adjacent to and overlapping with other objects, desires, and vectors.“<sup>3</sup> In his description of vision, Benjamin prudently did not make reference to painting, nor did he refer to nineteenth century drawing. It is thus by no means detrimental to current debates on this visual technique to preserve a skeptical view of the possibilities of „objective reference.“ For what is „authentic“ in reportage illustrations, „direct.“ „immediate,“ or „real,“ also in relationship to the reality discourses of documentary photography or filming, has to be discussed anew for each particular case and be analyzed as a specific construction. The knowledge of images and their truth content

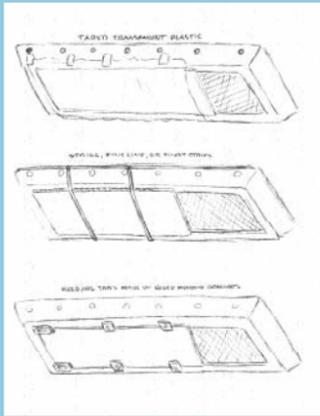
gen betrifft. Mit Jonathan Crarys Buch „Techniken des Betrachters“ (1990) etwa liegt eine auf den Sinnlichkeits- und Modernitätstheorien von Charles Baudelaire und Walter Benjamin, aber auch auf der „Spektakel“-Kritik von Guy Debord aufbauende Untersuchung der „Auflösung“ des sehenden Betrachters im 19. Jahrhundert und in der westlichen Moderne vor. Zu Benjamins Bild des Betrachters, das natürlich wiederum zeitspezifisch zu sehen ist, schreibt er: „He makes clear how modernity subverts even the possibility of a contemplative beholder. There is never a pure access to a single object; vision is always multiple, adjacent to and overlapping with other objects, desires, and vectors.“<sup>3</sup> Benjamin hat sich bei dieser Beschreibung wohlweislich nicht auf die Malerei – und auch nicht auf die Zeichnung des 19. Jahrhunderts bezogen. Es schadet heutigen Auseinandersetzungen mit diesen Bildverfahren keineswegs, sich eine skeptische Sichtweise auf die Möglichkeiten „objektiver Referenz“ vorzubehalten. Denn was an Reportagezeichnungen „authentisch“, „direkt“, „unmittelbar“ oder „wirklich“ sein kann, auch etwa im Verhältnis zu den Wahrheitsdiskursen dokumentarischen Fotografierens oder Filmens, bleibt in jedem einzelnen Fall neu zu diskutieren und als spezifische Konstruktion zu analysieren.

Dabei hilft zum Teil ein inzwischen weit verbreitetes Wissen von Bildern und ihrem Wahrheitsgehalt, das besonderen Erkenntnisproblemen besondere Wahrnehmungsweisen und Darstellungsmethoden gegenüberzustellen gelernt hat. In einer zeitgenössischen Gebrauchsanweisung der Sternwarte Remscheid für Astronomie-Amateure liest man zum Beispiel eine alltäglich formulierte Einordnung der Möglichkeiten von Zeichnung: „Einen objektiven Eindruck von einem Objekt des Weltalls – z. B. eines Planeten, einer leuchtenden Gaswolke oder einer entfernten Galaxie – werden wir nicht erhalten. Darauf kommt es aber auch nicht an, sondern darauf, sich der Wirklichkeit mit unseren Mitteln und Beschränkungen weitest möglich anzunähern, die Wahrnehmung also zu optimieren. Eine gute Chance dazu bietet die Zeichnung. Das Zeichnen am Teleskop unterstützt und fördert die optische Wahrnehmung. Der Beobachter konzentriert sich und überprüft dabei immer wieder sein Werk mit dem Bild im Fernrohr. Er bekommt so allmählich ein Gefühl für die Proportionen im Bild und lernt, das Bild zu verfeinern. Zeichnungen haben den Vorteil, dass man in ihnen die besten Beobachtungsmomente festhalten und zu einem Gesamtbild summieren kann.“

In dem Kung-Fu-Film „The Scorpion King“ (Hong Kong 1993, Regie: David Lai) gelingt es dem Schüler nur über heimlich angefertigte Skizzen, der rasenden Schnelligkeit der Bewegungen seines Meisters zu folgen – er setzt sich durch die genaue zeichnerische Vergegenwärtigung des Verhältnisses der einzelnen Gliedmaßen zueinander überhaupt erst in die Lage, sich den Anforderungen seiner gefährlichen Lebensumstände anzupassen. Er

is of some assistance here, a knowledge that has learned to wither the special problems of cognition of certain modes of perception and forms of representation. In the instructions published by the Remscheid Observatory for astronomy amateurs, for example, we read an everyday description of the possibilities of drawing: „There is no way to get an objective impression of an object of outer space, for example, that of a planet, a nebula, or a distant galaxy. This is also not the point, but rather to approach reality with our means and limitations as close as possible, to optimize perception. A good chance for this is offered by drawing. Drawing on the telescope supports and promotes optical perception. The observer concentrates, thereby repeatedly checking his work against the image in the telescope. He thus slowly gets a feeling for the proportions in the image, and learns to refine the picture. Drawings have

the advantage that one can record the best moments of observation and sum them up to form a total image.“ In the Kung Fu film *The Scorpion King* (Hong Kong 1993, David Lai; Fig.), the student is only able to follow the fantastic swiftness of the movements of his master by way of secretly made sketches: only though the precise realization of the relationships between the individual limbs in drawing is he at all able to adjust to the needs posed by the dangerous situation in which he finds himself. Through a step-by-step mimetic process, he brings what once seemed unattainable tangibly close, and, by way of the collected drawings is much later still able to remember in a physically precise way every hand and foot position. If we think of such practices of description using recursive techniques of learning as well as the possibilities of illustrative imagination, we are



Angelo, „Prisoners' Inventions“, ca. 2002; oben: „Light Covers“; unten: „Modesty Curtain (created by R.)“



holt sich das vorher unerreichbar Scheinende durch einen schrittweise mimetischen Prozess bis auf greifbare Nähe heran – und kann sich durch die gesammelten Blätter noch nach langer Zeit körperlich genau an jede einzelne Hand- und Fußposition erinnern.

Denkt man solche einfache Praxisbeschreibungen im Sinne eines rekursiven Lernverfahrens mit den Möglichkeiten zeichnerischer Einbildungskraft zusammen, dann erinnert das an die Notwendigkeit, in jedem Fall grob zwischen zwei verschiedenen Wirkungsweisen des Zeichnens zu unterscheiden: Auf der einen Seite kommt Zeichnung als aufzeichnendes Reportageverfahren in eine durchaus nicht nur unproblematische Nähe zur rein technischen Funktionalisierungen. Auf der anderen Seite steht Zeichnung als fiktionale, „utopische“ Technik, die ihre subjektive Verfasstheit, ihr Gemachtsein ausstellt. Hier steht der Anteil der Imagination im Vordergrund. Erst aufgefasst als aus beiden Aspekten zusammengefügte Handlungsform, in der Subjektivität und Objektivität „auf dem gleichen Blatt stehen“, wird es möglich und sinnvoll, unterschiedliche Grade der Referenz, der „Nähe“ zu ihren Gegenständen zu diskutieren. Die höchst unterschiedlichen Zeichnungsverfahren, die in der Ausstellung „Tauchfahrten“ zusammengeführt werden, haben zumindest gemeinsam, dass sie diese Verbindung in jeweils anderer Form diskutierbar machen.

Unser historischer Fokus öffnet sich um das Jahr 1850 – Erscheinungsjahr der ersten, „Manga“ genannten „bewegten Zeichnungen“ von Hokusai, Anfangsjahr der von Zufalls-klecksen ausgehenden Meta-Zeichnungen Victor Hugos, aber auch in etwa der Zeitraum, in dem der Allround-Zeichner Adolph Menzel angesichts der revolutionären Ereignisse und parallel zu Industrialisierung und Durchsetzung der Fotografie mit der historiografischen Eignung seines Zeichnens haderte. Einen besonderen Schwerpunkt bildet eine von Alexander Roob eingerichtete Abteilung der Ausstellung, die sich an ausgewählten Beispielen mit der Geschichte der Pressezeichnung ab der Wende zum 20. Jahrhundert befasst. Zentrales Beispiel ist die *Berliner Illustrirte Zeitung*, die etwa ab dem Jahr 1904 eine Art Renaissance der Gleichstellung von Zeichnung und Text erlebte, was als ein Versuch der Aufgabendifferenzierung zwischen den Fotografien und Reportagezeichnungen gesehen werden kann. Der Zeichnung fielen im wesentlichen zwei Aufgaben zu: sie bildete zum einen immer wieder utopische Zukunftsvisionen ab, Dinge und innere Vorstellungsbilder also, die eine Kamera nicht sehen konnte; zum anderen diente sie anfangs noch der Verbildlichung eines Geschwindigkeitsbereichs, dem die frühen tragbaren Kameras mit ihrem Mangel an Mobilität noch nicht gewachsen waren – typisches Beispiel war etwa die zeichnerische Begleitung eines Transatlantikfluges im Zeppelin oder die dynamische Bebilderung eines Boxkampfes. Die Trajektorie, die in dieser Abteilung skizziert wird und während des Ersten Weltkriegs Vertreter der Gattung des offiziellen Kriegskünstlers wie etwa den

reminded of the necessity in each case to roughly distinguish between two different forms of drawing's effectiveness: on the one hand drawing as a technique of reportage, which comes quite close to a purely technical functionalization in a way that is by no means unproblematic, and on the other hand drawing as a fictional, „utopian“ technique that exhibits its subjective constitution, its fabricated character: here, the imaginative aspect stands in the foreground. Only when the two aspects are seen together, where subjectivity and objectivity „are on the same page,“ does it become permissible and expedient to discuss various degrees of reference, the proximity to the object. The highly different modes of drawing combined in this exhibition share the fact that they make this connection available for debate, in each case in a different form.

Our historical focus opens in the year 1850: the

first year of the appearance of Hokusai's manga, or „moving drawings,“ the first years of Victor Hugo's meta-drawings that begin with accidental ink spots, but also in the time when the all-round drawer Adolph Menzel struggled with the question of the historical relevance of his drawing in the face of revolutionary events, industrialization, and the triumph of photography. One important area of the exhibition, curated by Alexander Roob, is concerned with selected examples from the history of press illustration beginning with the turn to the twentieth century. A central example here is the *Berliner Illustrirte Zeitung*, which beginning in 1904 initiated a kind of renaissance of the equal status of drawing and text that can be seen as an attempt at establishing a division of labor between photography and reportage drawing. Drawing was assigned primarily two tasks: on the one hand, it was repeatedly used to depict

utopian visions of the future, things and inner images that a camera cannot see; on the other hand it served to provide images of an area of speed that early portable cameras were not able to capture, typical examples being the illustration of a trans-Atlantic zeppelin flight or the dynamic depiction of a boxing match. The trajectory that is sketched in this part of the exhibition and that during the First World War produced official war artists like the American John Singer Sargent, ended in 1938 when the Nazis also took control over the sector of public image policy: in the aesthetic prescribed by Goebbels, drawing, except for the area of caricature, was almost completely replaced by photography. Internationally the situation as different: in French illustrated magazines, for example, the Algerian War was still reported using drawings. The tradition of reportage illustration enjoyed an especially long life in



Charlotte Salomon, Einzelblatt aus der umfangreichen gezeichneten Autobiografie „Leben? Oder Theater“, 1940–1942

the United States, where magazines such as *Life* and *National Geographic* published the work figures like Robert Weaver up through the 1970s. Beside many other implications, the choice for photography and film in Germany of the 1930s might have contributed to drawing's losing the attraction of its subjective quality, making it a kind of backup. But due to its proximity to a form of thought that is always also political, more than notable private forms of illustrated reportage have continued to exist throughout the period since then: in autobiographic projects like the famous *Life? Or Theater?* by Charlotte Salomon, the biography drawn in Hiroshima, *Barefoot Gen*, by Keiji Nakazawa, or, perhaps, best known, *Maus*, Art Spiegelman's interview reconstruction in comic form of his confrontation with his father, a survivor of the Shoah. The great formal distance and lack of pathos of the autobiographical series

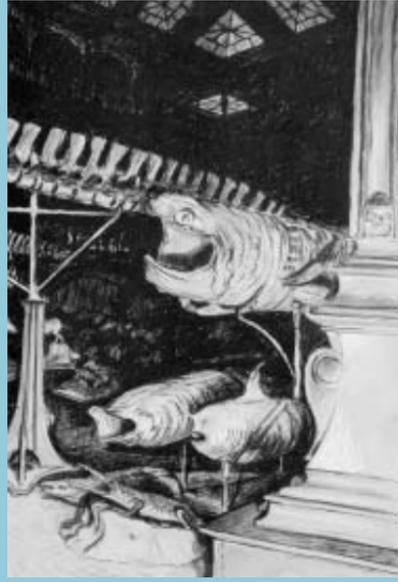
Amerikaner John Singer Sargent hervorbrachte, endet um 1938 mit der Machtergreifung der Nazis auch auf dem Sektor der öffentlichen Bildpolitik: Zeichnung wurde in der von Goebbels verordneten Ästhetik so gut wie vollständig durch Fotografie ersetzt – außer im Bereich der Karikatur. In französischen Illustrierten zum Beispiel wurde noch über den Algerienkrieg in gezeichneter Form berichtet, die Tradition der reportagehaften Illustrationszeichnung erwies sich in den Vereinigten Staaten in Magazinen wie *Life* oder *National Geographic* und mit Vertretern wie dem hier vorgestellten Robert Weaver bis in die späten siebziger Jahre als besonders langlebig.

Neben vielen anderen Implikationen mögen solche Tendenzentscheidungen wie die für Fotografie und Film im Deutschland der dreißiger Jahre dazu beigetragen haben, dem Subjektivismus des Zeichnens seine Attraktivität zu nehmen – ihn zu einer Form des Rückzugs zu machen. Durchgängig jedoch hat es neben den öffentlichen Formen durch ihre Nähe zu einem immer auch politischen Denken mehr als bemerkenswerte private Formen der Reportagezeichnung gegeben – in autobiografischen Projekten wie dem berühmten „Leben? Oder Theater?“ von Charlotte Salomon, der von Hiroshima gekennzeichneter Biografie „*Barefoot Gen*“ eines Keiji Nakazawa oder, vielleicht am bekanntesten, in „*Maus*“, Art Spiegelmans Interview-Rekonstruktion der Auseinandersetzung mit seinem Vater, einem Überlebenden der Shoah – in Comicform. In der autobiografischen Serie „*Images enchaînées*“ des in der maoistischen Kulturrevolution zu Ruhm gekommenen Zeichners He Youzhi, die dieser als alter Mann in den achtziger Jahren gezeichnet hat, werden private Erinnerungen durch große formale Distanz und Freiheit von Pathos immer wieder auf so etwas wie eine kollektive Biografie hochrechnbar.

Die Anteile höchst unterschiedlicher Referenzformen bei einem vermeintlich ähnlichen Bezugsrahmen erkennt man gerade am Beispiel der „Comicroportage“ als einem Reisebericht sehr gut, dessen Verwirklichung im heutigen Sinne vielleicht am besten an den frühen Arbeiten von Robert Crumb zu sehen ist. Daran anschließend lohnt es, wenn man etwa den minutiösen Deskriptivismus der Bosnien-Comicroportage von Joe Sacco den viel losgelösteren, von symbolischen Elementen gesättigten Traumprotokollen eines Aleksandar Zograf – aus dem „gleichen Krieg“ gegenüber stellt. Mag auch bei beiden das Zeichnen in Comic-Sequenzen einen objektivierenden Gestus als Zeugenaussage eines Betrachters zur Vermittlung an weitere Betrachter voraussetzen – hier wird an einem extremen Beispiel erahnbar, wie groß die Bandbreite an Unterscheidungen innerhalb von Reportagen ist. Hier den genauen Gradmesser eines Spektrums zwischen Ferne und Nähe, zwischen Unabhängigkeit und Involvierung oder Distanziertheit und Engagement anzulegen, ist selten möglich, und das nicht nur weil sich die Anteile innerhalb einer Erzählsequenz oder eines

of „images enchaînées“ by the comic artist He Youzhi, who became famous during the Maoist cultural revolution and drew Mao as an old man in the 1980s, allow something like a collective biography to be projected from private memories. The portions of highly various forms of reference in a supposedly similar frame of reference can be recognized in particular in the case of the „comic reportage“ as a travelogue, the realization of which in the current sense is perhaps best seen in the early works of Robert Crumb. It is thus worth comparing the minute descriptivism of Joe Sacco's comic reportage of Bosnia with the much more disparate records of dreams saturated with symbolic elements of someone like Aleksandar Zograf from the „same war“.

While for both artists, the drawings in comic sequences presume an objectivizing gesture as the witness testimony of an observer interested in communicating something to its beholders, this extreme example provides a sense of how great the variation within reportage illustration can be. It is seldom possible precisely to determine a place on the spectrum between independence and involvement or distance and engagement, not only because the portions of each often change within a single work or narrative sequence, even turning around completely. Despite all its humoristically mediated potential for identification, its closeness to caricature, and its conventions of representation playing with the impossibility of truth, the comic understood as a genre always also contains the possibility of ironic distanciation and self-reflexive relativization. Even in a body of work more interested in the greatest possible objectivity, like that of the mining illustrator Alfred Schmidt, the many years of his drawing at various distances comes across as a



Jürg Kreienbühl, Zeichnung aus einer Serie, die während der Schließung des Pariser Muséum d'histoire naturelle entstand (1982–1985)

Werkes häufig verändern oder sogar umkehren können. Comics, als Genre verstanden, enthalten bei allem humoristisch vermittelten Identifizierungspotential und bei aller Karikaturnähe ihrer die unmögliche Wahrheit umspielenden Darstellungskonventionen immer auch die Möglichkeit ironischer Distanzierung und selbstreflexiver Relativierung.

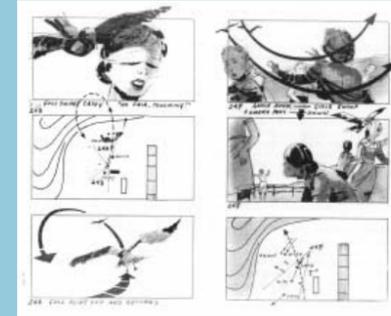
Selbst bei einem so ehern um möglichst große Objektivität bemühten Werk wie dem des Bergwerkszeichners Alfred Schmidt vermittelt sich das langjährige Zeichnen in unterschiedlichen Distanzen als persönlicher Entwicklungsprozess, wenn sich die Faszination für die unterirdische Technikwelt mit der Zeit hin zu einer Form des solidarischen Freundschaftsbildes gewandelt hat. Sein anfänglich panoramatisch verzerrt wirkender „Tunnelblick“ bildet ein interessantes Komplementärbild zu dem Verfahren Alexander Roobs, der sich in seine Umgebungen zeichnerisch geradezu „hineinbohrt“. Auch bei Roobs ständig die so genannten „Drehorte“ wechselnden Zeichnungsreihen ist nicht von einer feststehenden Einstellung des Sehens, Wahrnehmens und Zeichnens auszugehen. In seiner „Theorie des Bildromans“ – der „Bildroman CS“ ist ein inzwischen unter mehrfach veränderten Vorzeichen laufendes Langzeitprojekt eines schriftlosen, sequentiellen Zeichnens an den unterschiedlichsten Orten – gelingt es ihm, die dynamisierte Vielfältigkeit der von ihm eingesetzten Wahrnehmungsmodi zu beschreiben – die in einem Wechselspiel verschiedene Formen der Distanzierung oder Involvierung notwendig machen. Die Reflexivität solchen Vorgehens zeigt sich etwa in den Zeichnungen, die er in naturwissenschaftlichen Versuchslabors angefertigt hat. Dort hat er unter anderem auch einen anderen Zeichner bei seiner Arbeit gezeichnet. Wolfgang Grundwalds aus mikroskopischen Gehirnbildern zeichnerisch gewonnene Kartierungen von Neuronenfeuern kennzeichnen eine noch nicht durch computergrafische Anwendungen zu ersetzende zeichnerisch-interpretatorische Spezialnutzung. Sie sind auf diese Weise in der Ausstellung als Prozess (in Roobs Außenperspektive) ebenso wie als Ergebnis zu sehen.

Wie wenig in der hier versuchten Bestimmung „Bleistift und Papier“ als Insignien der direkten Augenzugenschaft limitierende Eigenschaften reportierender Zeichnung sein müssen, zeigen vielleicht besonders gut die Computerzeichnungen von Andreas Siekmann, in einem Verfahren, das sich ihm in seinen Projekten in letzter Zeit als „klassische“ (aber im Falle der Zeichnung zurzeit vernachlässigte) Technik künstlerischer Imagination anbot – und das ist eine Imagination, die begrifflich und bildlich das Paradox eines „distanzierten Engagements“ erprobt. Angefangen bei der Arbeit mit Filzstiften hat er die Zeichnung im Laufe der Zeit zu einer Art utopischer Technik ausgebaut – einer Technik, die im Gegensatz zu den oft inflationär vorgetragenen Ansprüchen auf utopisches Denken künstlerischer Praxis die diesem Konzept innewohnende Negativität von „Nicht-Orten“ ernst nimmt.

personal process of development, when his early fascination for the underground world of technology in time turns towards a form of friendship portraiture. His early “tunnel vision,” a vision that seemed panoramically distorted, presents an interesting complement to the technique of Alexander Roob, who seems to “bore” his way into his surroundings by way of his drawing. But even in the case of Roob’s series of drawings with constantly shifting “Drehorte,” or filming locations, we should not assume a fixed mode of vision, perception, and drawing. In his “Theorie des Bildromans”—the Bildroman CS is in the meantime a long term project of a textless, sequential drawing in the most various sites with constantly changing mood—he succeeds in describing the dynamized multiplicity of the modes of perception he mobilizes, which various forms of distanciation or involvement make necessary. The

reflexivity of such an undertaking is shown for example in the drawings that he completed in scientific laboratories, where he, for example, drew another illustrator at work: Wolfgang Grundwald’s cartographies of firing neurons mark a special use of drawing that still cannot be replaced by computer graphics applications. In this way, they can be seen here in the exhibition as both process (from Roob’s external perspective) and result. How little in the here attempted definition of “pencil and paper” as insignia of direct eyewitness have to be limiting characteristics of reportage illustration is shown particularly well in the computer drawings of Andreas Siekmann, in a technique that presents itself in his recent projects as a “classical” technique of artistic imagination, but one which in the case of drawing is currently neglected. This imagination conceptually and visually explores the paradox of a distanced

engagement. Beginning with felt pens, he developed his drawing over the course of time into a kind of utopian technique that in contrast to artistic practice’s often inflated claims to “utopian thinking” takes the inherent negativity of this concept of “non-placing” seriously. Despite an occasional comic aspect, his attempts possess a thoroughly pessimistic vein: the artist’s constant work of interconnection leaps towards a drawn and spatial web of meanings. Occasionally, when they approach the quality of a diagram or a study, the language of the images is reminiscent of that of the picture boards of medieval pictorial story narrators, who presented the moralizing interpretation of distant and unimaginable world events at town markets. In this case, the spatial concept of illustrated reportage is linked to the concept of the “zone,” central to current debates in political philosophy, as a “non-site” of political exclusion:



Harold Michelson, Doppelseite aus dem Storyboard zu Alfred Hitchcocks Film „The Birds“ (1963)



James Wyeth, „Firing Room“ (Kommandozentrale der NASA), 1969

border zones, special trade zones, sweatshops in low wage countries, airports with asylum camps: the concealed spectrum of a globalized order of exclusion. In addition, older and newer models of representation are constantly opposed to one another. On the level of the figures of Dante and Virgil, used as a leitmotif, the old model of the circles of hell from the “Inferno” of the Divine Comedy, still a closed system, is equated as a singular authorial gesture with the current zonal order, which precisely cannot be described in unifying terms. Siekmann’s pictures are poster size print outs of computer drawings, hung on the walls of the exhibition space. The reportage-like character of Siekmann’s images is directed towards a synthesis made up of thousands of mass media sources on occurrences that take place in these zones. But this does not serve as a “direct” execution of image information, instead presenting its

Seine Versuche in dieser Hinsicht haben bei aller manchmal durchscheinenden Komik einen durchaus pessimistischen Zug: Die ständige Verknüpfungsarbeit des Künstlers springt auf ein gezeichnetes und verräumlichtes Geflecht von Bedeutungen über. Manchmal – wenn sie sich dem Diagrammatischen oder der Entwicklungsstudie annähert, erinnert die Sprache der Bilder an diejenige der Schautafeln mittelalterlicher Bildgeschichtenerzähler, die auf den Marktplätzen der Städte die moralisierende Deutung ferner und unvorstellbarer Weltgeschehen vortrugen. In seinem Fall ist der Raumbegriff der Reportagezeichnung mit dem in aktuellen Diskussionen zur politischen Philosophie zentralen Begriff der Zone, dem „Nicht-Ort“ politischer Exklusion verknüpft: Hier geht es um Grenzgebiete, Sonderhandelszonen, Sweatshops in Billiglohnländern, Flughäfen mit Auffanglagern – das geisterhafte Spektrum einer globalisierten Ordnung des Ausschlusses. Dazu werden ständig alte und neue Modelle der Darstellung gegeneinander gestellt. Auf der Ebene der leitmotivisch eingesetzten historischen Figuren Dante und Vergil wird das alte, noch ein geschlossenes Weltsystem entwerfende Modell der Höllenkreise aus dem „Inferno“ der „Göttlichen Komödie“ als einzige auktoriale Erzählgeste mit der heutigen, eben nicht mehr vereinheitlichend beschreibbaren zonalen Ordnung gleichgesetzt. Bei Siekmanns Bildern handelt es sich um auf Plakatgröße gebrachte Ausdrücke seiner Computerzeichnungen, die auf die Wände des Ausstellungsraums aufgebracht sind. Der reportagehafte Zug an seinen Bildern richtet sich auf eine zwar aus Tausenden massenmedialer Einzelquellen zu Vorgängen in „Zonen“ zusammengetragene und -montierte Synthese, die aber nicht als „direkte“ Umsetzung von Bildinformation funktioniert, sondern an jeder Stelle ihr Synthetischsein ausstellt, ihren rhetorischen, zum Teil fast hieroglyphischen Charakter immer wieder deutlich macht – allerdings ohne dass jemals vollkommene Willkür zu konstatieren wäre. In seiner Arbeit wie auch in der Auseinandersetzung von Künstlern wie Dierk Schmidt oder Jürgen Stollhans zeigen sich zeitgenössische Ansätze einer erneuten Beschäftigung mit dem Konzept des Historienbildes.<sup>4</sup> Im Unterschied zur disziplinär festgefahrenen Historienmalerei bringen sie unter anderem die reflexiv-fiktionalisierenden Eigenschaften der Zeichnung zu einer Anwendung, die nicht auf einem primären Kunstcharakter beharrt.

Zu vielen der hier gezeigten und versammelten Reportagezeichnungen und zu ihren Beschreibungen gehört der Topos, fast ein „Ethos“ der „richtigen“ Distanz, die von den Zeichnenden im Verhältnis zum jeweiligen Gegenstand zu entwickeln sei. Es gibt jedoch durchaus auch viele Formen der Zeugenzeichnung, bei denen es absurd erschien, diese Fragestellung an sie heranzutragen, etwa bei den so genannten „Lagerzeichnungen“, die in extremer Weise alle hier verwendeten Kriterien erfüllen, deren entsetzliche Entstehungsumstände einem jedoch die Frage nach den Bedingungen zeichnerischer Autonomie fehl

synthetic character, its rhetorical, in part almost hieroglyphic nature, but without ever becoming totally arbitrary. With this work, as well as that of artists like Dierk Schmidt or Jürgen Stollhans, the exhibition shows contemporary approaches to a renewed occupation with the concept of the Historienbild.<sup>4</sup> In contrast to a disciplinarily rigid notion of history painting, they bring the reflexive fictionalizing characteristics of drawing to an application that does not insist on its primarily artistic character. Along with the many reportage drawings shown and collected here and their descriptions, there is a topos, almost an “ethos” of “correct” distance that is to developed by the drawers in relation to their respective object. But there are still many forms of witness illustration where it would seem absurd to apply this notion, as in the so-called “camp drawings,” which fulfill all the criteria

mentioned here in an extreme way, but which in their horrific conditions of emergence make the question of the conditions of illustrative autonomy seem out of place, where a minimum of “human” autonomy was no longer present. We decided not to make these drawings from Nazi concentration and extermination camps, drawings that in part have already been published, the objects of an exhibition, because it seemed inappropriate to instrumentalize this work simply as the “maximal formulation” for applying a critique of media aesthetics, but also for reasons of representation critique, as Karin Gludovatz explains in her essay on drawings from Nazi camps. In this exhibition and the selection of this catalogue, “illustrated reportage” is addressed in several thematic aspects, not in the sense of a narrowing definition. Linked to this is the hope that fresh impulses will go out from these artistic and

am Platze vorkommen lassen, wo ein Mindestmaß an „menschlicher“ Autonomie nicht mehr gegeben war. Die Entscheidung, die ja zum Teil durchaus publizierten und bekannten Zeichnungen etwa aus Konzentrationslagern und Vernichtungslagern der Nationalsozialisten auch zu Gegenständen der Ausstellung zu machen, fiel negativ aus – weil es ungebracht erscheint, diesen Bestand einfach als „Maximalformulierung“ einer grundsätzlich ästhetisch-medienkritischen Themenvorgabe zu instrumentalisieren; aber auch aus repräsentationskritischen Gründen, wie sie Karin Gludovatz in ihrem Aufsatz zu Zeichnungen aus nationalsozialistischen Lagern ausführt.

„Reportagezeichnung“ wird in der Auswahl dieses Bandes und in dieser Ausstellung unter verschiedenen thematischen Aspekten näherungsweise adressiert, nicht im Sinne einer einengenden Definition. Damit verbindet sich die Hoffnung, dass vom Feld künstlerischer und nicht-künstlerischer Gebräuche der Zeichnung historische und auch zeitgenössische Impulse ausgehen, sich eines Verfahrens zu erinnern, das keine avantgardhafte Vorherrschaft verspricht, schon gar nicht im Kunstbereich, in dem Skizzen auf Papier nur in Ausnahmefällen größere Wirkung zeigen, das aber eine Fülle von Wegen bietet, auf das Interesse an Verhältnissen nicht nur Involvement, sondern auch Engagement folgen zu lassen. Gerade angesichts der summenden vorstadtgroßen Ansammlungen von Black box-Videoprojektoräumen im Umfeld jeder Biennale oder Kunstmesse könnte sich auch zeigen, dass es manchmal reicht zu zeichnen.

1. Roland Barthes, *Reich der Zeichen* (frz. Originalausg. Genf 1970), Übersetzung: Michael Bischoff, Frankfurt/Main 1981, S. 51-53.

2. So hat Zeichnung beispielsweise eine kunstbezogene Aufwertung erhalten, seit sie sich vor allem seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts als konzeptuelle Handlungsform im Umfeld von Minimal Art und Conceptual Art bewährte, oder seit sie wie in der Arbeitsweise eines Joseph Beuys zum Bindeglied zwischen performativem und plastischem Handeln wurde.

3. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass. / London 1990, S. 20.

4. Vgl. Jürgen Stollhans, „Wie ging noch mal Futurismus?“, *Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein 2001*. Dort ist eine in diesem Sinne des synthetischen Historienbildes zu sehende Serie von extrem empfindlichen, fotorealistischen und/oder diagrammhaften Kreidezeichnungen auf Schultafeln dokumentiert, auf denen Stollhans historische und zeitgenössische Verflechtungen zwischen Ökonomie, Luftfahrtindustrie und Kriegstechnologie rekonstruiert.

non-artistic and non-artistic, historical and also contemporary uses of drawing - that they may help to recall a method that promises no avant-gardistic dominance, certainly not in the area of art, where sketches on paper only in exceptional cases show a greater effect, but will offer broad spectrum of ways to allow the interest in relations not only to result in involvement, but also engagement. Especially in light of the growing urban collection of black box video projection spaces around every biennial or art fair, we hope to show that drawing is sometimes enough.



Keiji Nakazawa, Doppelseite aus „Barefoot Gen“, Nakazawas mehrbändigem Augenzeugenbericht von der nuklearen Bombardierung Hiroshimas und ihren Folgen für die Zivilbevölkerung; gezeichnet in Manga-Form, zuerst 1972-1973 in der Wochenzeitschrift „Shukan Shonen Jampu“ veröffentlicht.

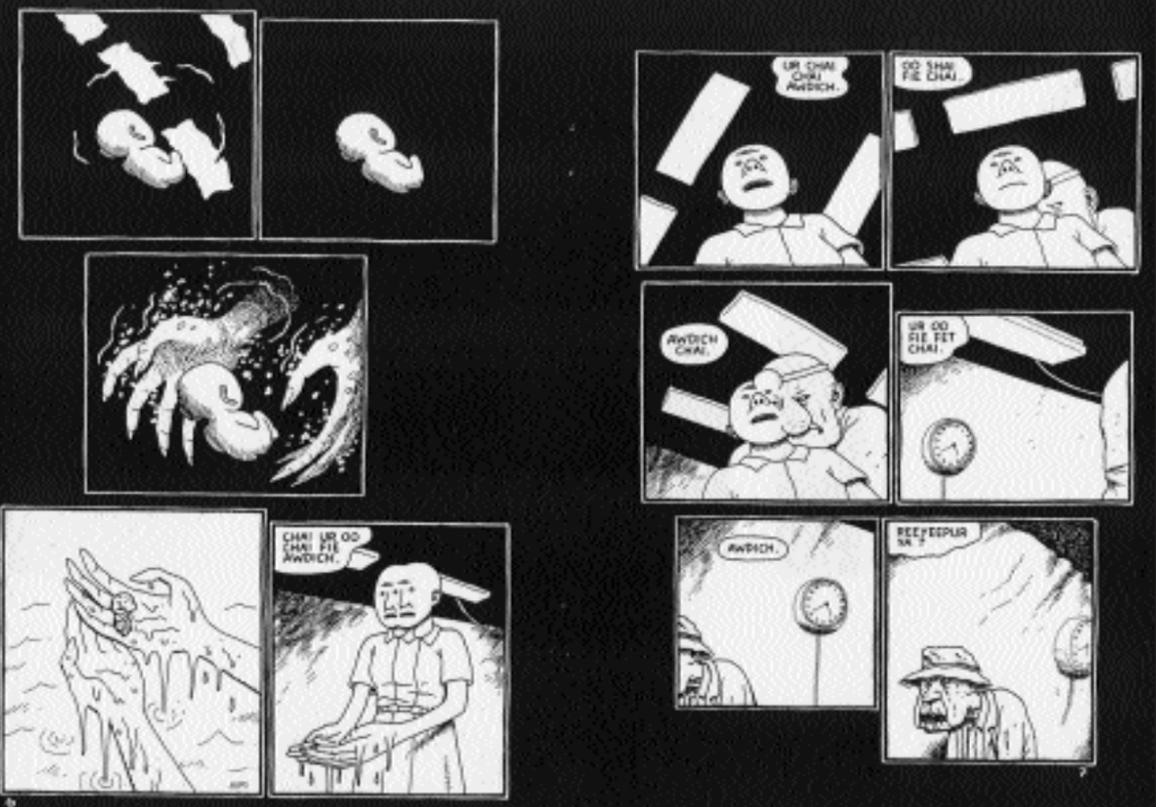
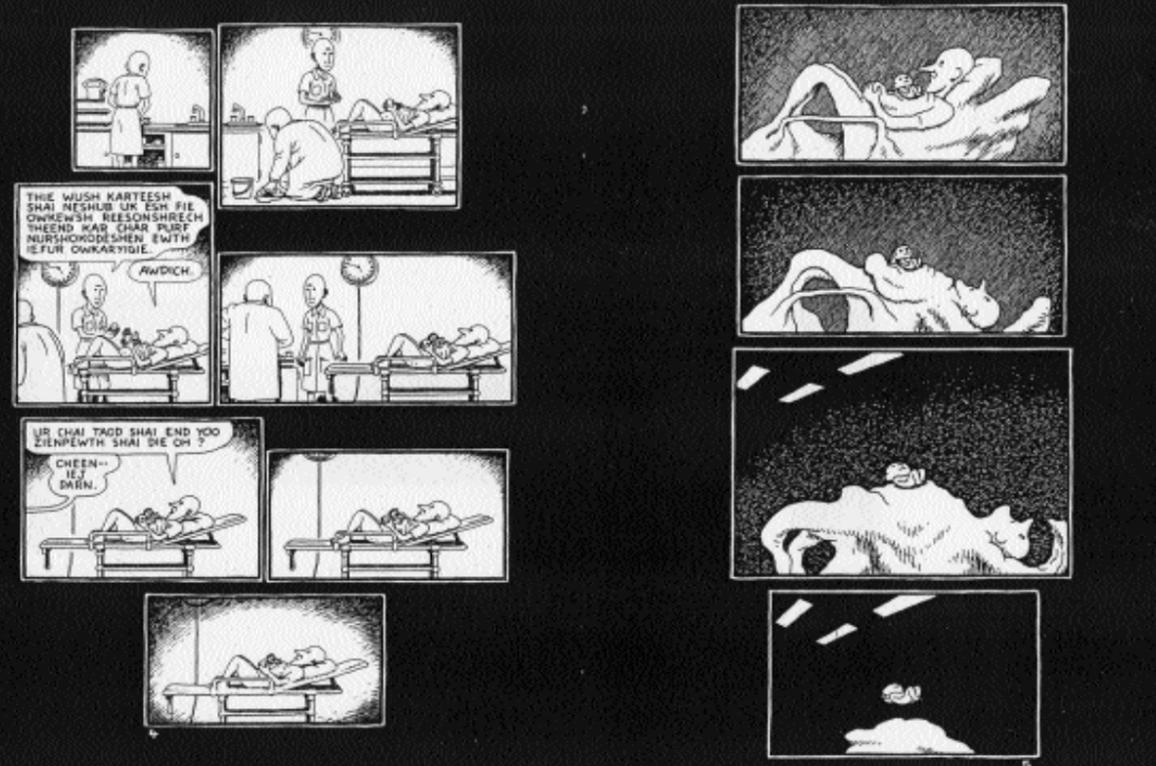


ARRIVED IN SOFIA IN THE MIDDLE OF THE NIGHT... GETTING A TAXI WAS A REAL BITCH...



SINCE THE REVOLUTION, BULGARIA'S CAPITAL HAS MUSHROOMED INTO A MODERN METROPOLIS.

Robert Crumb, „Bulgaria: A Sketchbook Report“ (1965)



Chester Brown, Zwei Doppelseiten aus „Underwater“, Bd. 1 (1994). In dieser Comics-Serie schildert Brown auf an James Joyce'sche Verfahren erinnernde Weise die Entwicklung der visuellen und auditiven Wahrnehmung eines Neugeborenen.

## Die verzeichnete Fremde (Auf-)Zeichnen 1800-1900 / The Recorded Other: Ethnographic Drawing, 1800-1900

JOACHIM REES

In 1800, the Swiss educational reformer Johann Heinrich Pestalozzi found drawing to be “a general human matter,” “eine allgemeinmenschliche Sache.”<sup>1</sup> This maxim is at once both a claim and a vision. Pestalozzi raised drawing to the rank of a fundamental anthropological fact supposedly preceding all ethnic, cultural, social, and professional differentiation. Seen before the backdrop of European tradition, however, the equalization and universalization of drawing claimed here entailed a subtle departure from the dominant art paradigm in which drawing had been embedded since the establishment of the theory of *disegno* in the Renaissance. This privileged status of drawing as the shared foundation of the fine arts was not only useful for separating artists from the sphere of craftsmanship, but had also earned drawing a fixed place in the cultural repertoire of the European upper classes. The ability to express oneself

Zeichnen sei „allgemeine Menschensache“, befand der Schweizer Reformpädagoge Johann Heinrich Pestalozzi im Jahre 1800.<sup>1</sup> Die Maxime ist Behauptung und Vision in einem. Pestalozzi erhebt das Zeichnen in den Rang einer anthropologischen Grundtatsache, die jeder ethnischen, kulturellen, sozialen und professionellen Ausdifferenzierung vorgelagert sein soll. Die hier proklamierte Egalisierung und Universalisierung des Zeichnens bedeutete vor dem Hintergrund der europäischen Tradition zugleich eine subtile Lösung vom vorherrschenden Kunstparadigma, in welches das Zeichnen seit der Etablierung der *Disegno*-Theorie in der Renaissance eingebettet gewesen war. Dieser privilegierte Status des Zeichnens als gemeinsame Basis der bildenden Künste war nicht nur den auf die Abgrenzung vom Handwerklichen bedachten Künstlern zugute gekommen, sondern hatte dem Zeichnen auch im kulturellen Repertoire der europäischen Oberschichten einen festen Platz gesichert. Zeichnerische Artikulationsfähigkeit gehörte zu jenen Kulturtechniken, deren Beherrschung von Angehörigen der adligen und bürgerlichen Führungseliten erwartet wurde. Durch Lehrbücher, Zeichenlehrer und private Zeichenschulen wurden die Methoden der akademischen Kunstpraxis im Ausbildungsgang und Lebensstil der Oberschichten verankert. Theorie und Praxis des Laien-Zeichnens unterschieden sich zwar hinsichtlich ihrer Anforderungsprofile, nicht aber in bezug auf den übergeordneten ästhetischen Kategorienapparat und seinen „Wahrheitsregeln“ von der professionellen Künstlerzeichnung.

Der anthropologische Diskurs der Aufklärung stellte der bis dahin weithin akzeptierten Subordination der Zeichnung unter den Primat von „Kunst und Könnerschaft“ die „Naturalisierung“ des Zeichnens gegenüber. Im „Menschen“ wurde nunmehr eine „Anlage“, eine „Begierde“ oder ein „Trieb“ zum Zeichnen vermutet.<sup>2</sup> Individualgenetisch konnte diese Vermutung durch Beobachtungen zum zeichnerischen Verhalten von Kindern gestützt werden, die menscheitsgeschichtliche Validierung dieser These einer allgemeinen zeichnerischen Disposition stand einstweilen noch aus.

Es ist sicher kein Zufall, dass die anthropologische Fundierung des Zeichnens in eine Phase fiel, in der das Zeichnen und die mit ihm verwandten graphischen und koloristischen Techniken unter dem Signum des Dilettantismus zu einem kulturprägenden Phänomen von erheblicher gesellschaftlicher Reichweite geworden war. Wohl nie wieder in der europäischen Kulturgeschichte war das Zeichnen von Laien jenseits von Alters-, Geschlechter- und Standesgrenzen derart ausgeprägt wie in den Jahrzehnten um 1800. Zu einem Massenphänomen geworden, erfuhr der bildkünstlerische Dilettantismus in jenen Jahren seine erste theoretische Grundlegung, nicht ohne vor den potenziell schädlichen Folgen dieser zeichnerischen Praxis für die Ausübenden und das professionelle „Kunstsystem“ zu warnen.<sup>3</sup>

in drawing was a cultural technique where mastery was de rigueur for members of both the nobility and bourgeoisie. Using textbooks, drawing lessons, and private drawing schools, the methods of the academic art practice were anchored in the education and lifestyle of the upper classes. The theory and praxis of lay drawing might have differed from professional artistic drawing in terms of expectations, but not in relation to its overarching aesthetic apparatus of categories and “rules of truth.” The anthropological discourse of the Enlightenment opposed the subordination of drawing to the primacy of “art and mastery,” which up until then had been widely accepted, with the “naturalization” of drawing. Now a “predisposition”, “desire,” or “drive” to draw was postulated in “man.”<sup>2</sup> In terms of individual development, this presupposition could be supported with observations about the

drawing behavior of children, but the validation of this proposition of a general disposition to draw for the moment was still lacking. It is surely no accident that the anthropological foundation of drawing occurred in a period when drawing and its related graphic and coloring techniques coloring under the sign of dilettantism became a culturally influential phenomenon with significant effects. Certainly never again in European art history was lay drawing regardless of age, gender, and class divisions as prominent as it was during in the decades around 1800. Now become a mass phenomenon, the dilettantism of visual arts in these years was given its first theoretical foundation, not without warning of the potentially damaging effects of this drawing practice for its practitioners and the professional “art system.”<sup>3</sup> As Wolfgang Kemp has emphasized, dilettantism around 1800 assumes a fully developed notion of

the artist and remains tied to this concept.<sup>4</sup> This also implies that this cultural formation can hardly provide impulses to achieve a definition of drawing that could have emancipated itself from the eager quest of mastery and the imitation of an artistic habitué. All the same, approaches towards forming a legitimization of drawing beyond a normative concept of mastery in representational terms did develop in an area with traditionally imprecise borders between lay and professional image production. For here, heterogeneous tasks of representation were to be carried out that could not be solely covered by a notion of the image molded by art aesthetics. Meant here is not only the practice of travel, transgressive not only in a geographic sense, that in the eighteenth century went through a process of societalization that had with no prior equivalent, and, winged by a postulate of empiricization, developed a highly

Wie Wolfgang Kemp betont hat, setzt der Dilettantismus um 1800 einen voll entwickelten Begriff von Künstlertum voraus und bleibt auf diesen bezogen.<sup>4</sup> Damit ist zugleich angedeutet, dass von dieser kulturellen Formation insgesamt kaum Impulse ausgehen konnten, um zu einer Bestimmung des Zeichnens zu gelangen, die sich vom Motiv des Nach-eifers von Meisterschaft und der Imitation eines künstlerischen Habitus hätte emanzipieren können. Ansätze für die Herausbildung einer Legitimation des Zeichnens jenseits eines normativen Begriffs von könnerschaftlicher Darstellungskompetenz entwickelten sich indessen auf einem Gebiet mit traditionell unscharfen Grenzen zwischen laienhafter und professioneller Bildproduktion, waren hier doch heterogene Darstellungsaufgaben zu bewältigen, die von einem kunstästhetisch geprägten Bildbegriff allein nicht abgedeckt werden konnten. Gemeint ist die nicht nur im geografischen Sinne transgressive Praxis des Reisens, die im 18. Jahrhundert einen bis dahin unbekanntem Prozess der Vergesellschaftung durchlief und – beflügelt von einem alle Wissensgebiete erfassenden Empirisierungspostulat – ein hoch differenziertes Instrumentarium von Beobachtungs- und Dokumentations-techniken entwickelte. Im medialen Repertoire des Reisens übernahm die zeichnerische Fixierung eines Objekts oder einer Begebenheit die Funktion des bewahrenden Zurück-Tragens von Informationen an den Ausgangspunkt der Reisebewegung, sie war mithin „Reportage“ in einem wörtlich zu verstehenden Sinne. Diese funktionelle Bestimmung schließt die konstitutive Bindung des Bildes an den Text, zumeist niedergelegt als ein den gesamten Reiseverlauf protokollierendes Tagebuch, mit ein. Schreiben und Zeichnen stehen hier in einer unverkennbar genetischen Beziehung, sie erscheinen als modale Ausprägungen einer Schrift und Figuration überwölbenden Hand-Fertigkeit.

Die Praxis des Reisens mit ihren spezifischen Dokumentationsmedien konstituierte mithin einen „Raum“, in dem verbunden werden konnte, was in der Theorie auf verschiedene Diskursebenen verteilt war: die Entpflichtung des zeichnenden Laien vom Habitus des Künstlerischen, der „Export“ europäischer Zeichenpraktiken in „fremde“ Kulturen und nicht zuletzt die Überprüfung der Frage, was „Zeichnen“ seiner neu formulierten anthropologischen Bestimmung nach sein könne, da die neuzeitlich-europäische „Zeichenkunst“ nicht länger als entwicklungsgeschichtliches Ziel, sondern zunehmend als historisch-kultureller Sonderfall identifiziert wurde. Im Folgenden werden Stationen dieser „Re-Vision“ des Zeichnens vor dem Hintergrund einer europäischen Explorations- und Expansionsgeschichte schlaglichtartig beleuchtet. Von „Fremdzeichnen“, wie man Ethnografie wohl wörtlich übersetzen müsste, ist insofern die Rede, als die hier deutlich werdenden Dispositive zeichnerischer Praxis im historischen Abstand selbst als Elemente einer „fremden“ (visuellen) Kultur identifizierbar sind, die längst von anderen medialen Konfigurationen verdrängt worden ist.

differentiated toolbox of techniques for observation and documentation. In travel’s repertoire of media, the drawer’s fixation on an object or an event took on the function of a preservative bringing back of information to the starting point of the motion of travel, and thus “reporting” in a literal sense. This functional role included the constitutive linkage of the image to the text, usually taken down as a diary recording the whole course of travel. Writing and drawing stand here in an unmistakably genetic relationship, they appear as modal developments of a readiness to hand of writing and figuration. The practice of travel with its specific media of documentation consequently constituted a “space” where things that in theory were distributed on different levels of discourse with hardly any connections between them could be linked to one another. The release of the drawing lay person

from the habitués of the artistic, the “export” of European practices of drawing into “foreign” cultures, and not least the exploration of the question of what “drawing” according to its newly formulated anthropological determination might actually be, since the modern European “art of drawing” was no longer seen as a teleological goal of development history, but increasingly as a historical cultural special case. In the following, stations of this “re-vision” of drawing will be illuminated before the backdrop of a European history of exploration and expansion. At issue is “writing the foreign,” as one would certainly have to literally translated the word “ethnography,” as the dispositif of drawing practice in these snapshots can with historical distance be seen themselves as elements of a “foreign” (visual) culture that has long been suppressed by other media configurations.

### Peripherer Dilettantismus

Als Kapitän James Cook am 26. August 1768 im Auftrag der Royal Society zu einer Expedition in den Pazifikraum in See stach, schien zugleich eine neue Etappe dessen angebrochen, was der Anthropologe Stephen A. Tyler „the Vision Quest of the West“ genannt hat: der Drang der westlichen Kultur nach Sichtbarmachung, der sich epistemologisch um so unangreifbarer macht, als er kognitive Prozesse mit Metaphern des Sehens und Erkennens plausibilisiert.<sup>5</sup> Sichtbarmachung hieß im Falle dieser ersten und den beiden weiteren Expeditionen, die Cook bis 1779 absolvieren sollte, vor allem: Dingfestmachung durch Zeichnung. Auftrag und Zusammensetzung der Expedition spiegeln diesen Anspruch direkt wider. Cook verdankte seine Ernennung zum Kommandanten des Expeditionsschiffes „Endeavour“ nicht zuletzt seinen hervorragenden kartografischen Fähigkeiten, und wenn die Reise auch ihr Hauptziel, die Entdeckung eines sagenumwobenen Südkontinents verfehlte, so brachte Cook doch Dutzende, mit großer Präzision gezeichnete Seekarten heim, die erstmals die Küstenverläufe Tahitis, Neuseelands und des östlichen Australiens verlässlich fixierten. Die Royal Society als Initiator der Forschungsreise hatte, vom Naturrechtsgedanken der Aufklärung durchdrungen, jede Inbesitznahme von Land für die englische Krone von vornherein für illegitim erklärt, doch Cooks Karten, die bis weit in das 19. Jahrhundert nautische Referenzwerke darstellten, waren gleichwohl gezeichnetes Herrschaftswissen, das für kolonialistische Praktiken nutzbar blieb.<sup>6</sup>

Auch für Sir Joseph Banks (1743–1820), einen vermögenden Gentleman-Botaniker, der seine Teilnahme an der Expedition selbst finanzierte, war das „Aufzeichnen“ von Beobachtungen in Wort und Bild ein konstitutiver Bestandteil der Unternehmung. Zu diesem Zweck hatte er mit Alexander Buchan und Sydney Parkinson gleich zwei Künstler mit deutlich voneinander abgegrenzten Darstellungsaufgaben engagiert. Parkinson war mit der zeichnerischen Dokumentation von Pflanzen und Tieren betraut, während Buchan für die Anfertigung von Landschaften und die Darstellung von Einheimischen zuständig war. Die vom Auftraggeber verfügte Arbeitsteilung war von der traditionellen doppelten Funktionszuweisung an die Kunst des Erfreuens und Belehrens angeleitet: Während Parkinsons Pflanzenstudien einer botanischen Taxonomie zuarbeiteten sollten, versprach sich Banks von Buchans Land-und-Leute-Bildern vor allem einen illustrativen Nutzen beim unterhaltenden Bericht über die Reise im heimischen Freundeskreise.<sup>7</sup>

Es mag Banks' Selbstverständnis als virtuoso entsprochen haben, dass er sich während der Expedition selbst zeichnerisch betätigte, und zwar nicht nur im botanischen Fach, sondern auch im Bereich der Landschafts- und Menschendarstellung, damit selbstbewusst jene Spezialisierung negierend, die er seinen Auftragszeichnern verordnet hatte. Aufgrund



Joseph Banks, Tauschgeschäft eines Maori mit einem englischen Seeoffizier (ca. 1769)  
London, British Museum, Department of Manuscripts, Add. MS 15508, fol. 11 (a). Photo: Joppien/Smith 1985, Tafel 51.

### Peripheral Dilettantism

When Captain James Cook took out to sea on August 26, 1768, commissioned by the Royal Society to undertake an expedition in the Pacific, a new stage seemed to have begun in what the anthropologist Stephen A. Tyler called “the vision quest of the west”: Western culture’s drive towards making visible, a drive that makes it epistemologically all the more unassailable, for it explains cognitive processes using metaphors of seeing and recognition.<sup>5</sup> Making visible meant of both Cook’s first exhibition as well as the two expeditions that Cook would complete before 1779 primarily: fixing, arresting by way of drawing. The commission and makeup of the expedition directly reflect this claim: Cook owed his naming as the commander of the expedition ship Endeavour not least to his excellent cartographic abilities: even if the journey failed to achieve its main goal, the

discovery of a legendary southern continent, Cook brought dozens of sea maps home, drawn with great precision, which for the first time reliably traced out the coastlines of Tahiti, New Zealand, and Eastern Australia. The Royal Society as an initiator of the research journey had, penetrated by Enlightenment concept of natural law, declared any claim of territory for the British crown to be illegitimate from the start, but Cook’s maps, which would serve as nautical reference works long into the nineteenth century, were all the same recorded knowledge of domination that remained useful for colonialist practices.<sup>6</sup> For Sir Joseph Banks (1743–1820) as well, a wealthy gentleman botanist who financed his own participation in the expedition, the “recording” of observations in word and image was a constitutive part of the undertaking. Towards this goal he had engaged Alexander Buchan and Sydney Parkinson,

two artists with clearly demarcated tasks of representation. Parkinson was entrusted with drawing plants and animals, while Buchan was responsible for the completion of landscapes and the depiction of natives. The division of labor ordered by Banks was driven by the traditional double functional allocation towards an art of pleasure and an art of edification: while Parkinson’s plant studies were to work towards a botanic taxonomy, Bank saw in Buchan’s pictures of land and people primarily an illustrative use in the entertaining report on the journey in friends at home.<sup>7</sup> It might well have corresponded to Bank’s understanding of himself as a virtuoso that he also drew during the expedition, and not only in the area of botany, but also in the area of landscape and human representation, thus self-confidently negating the very specialization that he had imposed on his own hired drawers. Due to his

social background, he had the cultural habitués of the English upper class, for which drawing traditionally enjoyed a high status as a pastime appropriate to class standing.<sup>8</sup> Bank’s drawings, exclusively made for personal use and added to his papers kept in the British Museum, were first published in 1968.<sup>9</sup> As can be claimed in general of dilettante travel drawings, these depictions are supplements of verbal description; they are closely linked to the travel diary, even if they were never physically incorporated into this journal. In particular one drawing among the existing eight pages can illustrate how the lay drawings establish its own perspective on the central event of cultural contact that refused then publicly accepted image conventions and therefore opens up the possibilities of a revision of the manifest image sense. The Australian historian Bronwen Douglas has recently on the basis of the rich image materi-

seiner sozialen Herkunft pflegte er den kulturellen Habitus der englischen Oberschicht, in der das Zeichnen als standesgemäße Beschäftigung traditionell einen hohen Stellenwert genoss.<sup>8</sup> Banks Zeichnungen, ausschließlich zum persönlichen Gebrauch angefertigt und seinem im British Museum bewahrten Nachlass beigelegt, wurden erst 1968 publiziert.<sup>9</sup> Die Darstellungen sind, wie dies für Reisezeichnungen von Dilettanten insgesamt behauptet werden kann, Supplemente der Beschreibung, sie sind eng auf das Reisetagebuch bezogen, wenngleich sie nie physisch in das Journal inkorporiert waren. Vor allem eine Zeichnung der erhaltenen acht Blätter kann verdeutlichen, wie die Laien-Zeichnung eine eigene Perspektivik auf das zentrale Geschehen des Kulturkontakts etabliert, die sich damaligen, öffentlich akzeptablen Bildkonventionen entzog und eben darum die Möglichkeit zu einer „Re-Vision“ des manifesten Bildsinns eröffnet. Der australische Historiker Bronwen Douglas hat gerade auf der Basis des reichen Bildmaterials, das die Cook-Reisen über den pazifischen Raum hervorgebracht haben, nachdrücklich auf die Präsenz von „indigenous countersigns“ – Gesten, Handlungen, Zeichen der „Eingeborenen“ – verwiesen, die sich, die auktoriale Bildregie unterlaufend, in die Darstellungen eingeschrieben haben und durch eine nicht-affirmative, ethnohistorisch und postkolonialistisch kalibrierte Lektüre dechiffriert werden können.<sup>10</sup>

Banks’ aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Tauschgeschäfts zwischen einem englischen Seeoffizier und einem Maori besticht durch eine konsequente Reduktion der bildtragenden Elemente auf eben diesen Vorgang des Tauschens. Zwischen beiden Personen entspannt sich ein intrikates gestisches Wechselspiel des Gebens und Nehmens. Das grafisch differenzierteste Gebilde dieser Zeichnung ist der Hummer, den die Schiffsbesatzung ausweislich von Banks’ Tagebuch an der neuseeländischen Küste durch Offerierung von Gegengaben in großen Mengen zu erwerben trachtete. Die Asymmetrie dieses Warentausches wird unmittelbar einsichtig: mit dem detailliert gezeichneten und sorgfältig kolorierten Hummer kontrastiert ein indifferentes, weißes Stück Stoff, das der Offizier überreicht; ein ›Kunstprodukt‹, in dem sich das Inkarnat des Europäers und die vermeintlich neutrale Weißheit des Papiers, auf dem die Szene arrangiert worden ist, metonymisch verdichten“. Der nahe liegende Gedanke, das „Eigene“ werde hier in seinem überlegenen Status dadurch festgeschrieben, indem es als Norm(alität) gezeigt wird, während das „Fremde“ nur als Abweichung von dieser Norm sein Vorkommen hat, bricht sich indessen an der nivellierenden Tendenz von Banks diagrammatischem Zeichnen: Seine schematische Körper- und Gesichtsbehandlung macht seine Zeichnung nicht nur für die Zwecke einer vergleichenden „Völkerphysiognomik“, die im späten 18. Jahrhundert den Versuch einer globalen Klassifizierung von Ethnien nach Maßgabe differenter Merkmale unternimmt, schlichtweg un-

al, that the Cook expeditions made across the Pacific, has insisted on the presence of “indigenous countersigns,” indicated that subverting the authorial direction of the image, have become inscribed in the representation and can be decoded through a reading that is calibrated in a non-affirmative, ethno-historical, postcolonial light.<sup>10</sup> Bank’s watercolor pencil drawing of an exchange between an English naval officer and a Maori sticks out though a radical tradition of the visual elements to this act of exchange. Between the two persons, an intricate gestural game of give and take plays itself out. The graphically most differentiated structure of this drawing is the lobster that the ships crew as is confirmed in Bank’s diary hoped to acquire on the New Zealand coast by offering gifts in return in large quantities. The asymmetry of this exchange becomes immediately clear: the detailed drawn and carefully colored

lobster contrasts with an indifferent, white piece of cloth that the officer hands over, an “artificial product,” in which the incarnation of the European and the supposedly neural whiteness of the paper on which the scene is arranged, metonymically condense. “The idea, that suggests itself, that the “self” is here recorded in its superior status in that it is shown as normality, while the “foreign” only appears as divergence from this norm, falters nonetheless due to the leveling tendency of Bank’s diagrammatic drawing: his schematic treatment of body and face makes his drawing not only unusable for the purpose of a comparative “physiognomy of the peoples” that in the late eighteenth century undertook the attempt to globally classify ethnic groups according to varying characteristics. Also for demonstrating a “superior” European system of representation, as occasionally done by the professional artists of



Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied, „Schiffarth auf dem Rio Doce, Decembr. 1815“, 1815 Stuttgart, Brasilienbibliothek der Robert-Bosch-AG. Photo: Löschner/Kirschstein-Gamber 1988, Kat. Nr. 73.

brauchbar. Auch für die Demonstration eines „überlegenen“ europäischen Repräsentationssystems, wie sie die professionellen Künstler der Cook-Expeditionen bisweilen vor den Augen der „Eingeborenen“ veranstalteten, waren die Arbeiten des Dilettanten kaum geeignet.<sup>12</sup> Gerade diese sperrige Dysfunktionalität im System einer eurozentrischen Bildrhetorik könnte die Laienzeichnung zu einem wichtigen Referenzpunkt in einer interkulturellen Bildwissenschaft machen, die jenseits eingeschliffener Dichotomien Möglichkeiten eines hybriden oder „dritten Raumes“ im Sinne Homi K. Bhabhas sondiert: eines Raumes, der von keinem Repräsentationssystem ganz kontrolliert wird, der das „Fremde“, oder auch nur das Verdrängte im „Eigenen“ präsent hält.<sup>13</sup>

Für Banks' Zeichnungen gab es zum Zeitpunkt ihres Entstehens keinen Rezeptionsrahmen. Nach Maßgabe akademisch formierter Zeichenstile trugen sie allzu deutlich den Index des „Nicht-Könnens“. Dass Zeichnungen dieser Art überhaupt aufbewahrt wurden, ist primär auf die außergewöhnlichen Umstände ihrer Entstehung und den exotischen Darstellungsinhalt zurückzuführen. Die Exzeptionalität zumal der überseeischen Reiseerfahrung sicherte der Laienzeichnung noch bis in das 19. Jahrhundert hinein eine Legitimation, die sie in einem zunehmend professionell ausdifferenzierten Kunst- und Wissenschaftssystem sonst allenthalben einbüßte. Das Fortleben eines „aristokratisch“ definierten Typus unspezialisierter Zeichen- und Wissenschaftspraxis unter den Bedingungen zunehmender Professionalisierung kann exemplarisch Prinz Maximilian zu Wied (1782-1867) vertreten, der nach dem Vorbild Alexander von Humboldts 1815 ohne institutionellen Auftrag eine zweijährige Brasilienreise antrat. Als Spross einer rheinischen Fürstenfamilie war Zeichenunterricht für Wied – wie auch im Falle Humboldts – ein selbstverständlicher Teil seiner Privaterziehung gewesen. Der Prinz war offenbar bestrebt, die Reise zeichnerisch ebenso sorgfältig zu dokumentieren wie es für die schriftliche Berichterstattung im Tagebuch ohnehin selbstverständlich war. Über 230 erhaltene Arbeiten, zumeist kolorierte Feder- und Bleistiftzeichnungen, bezeugen diese doppelgleisige Dokumentationspraxis.<sup>14</sup> Den Darstellungen eignet ein ausgesprochen reportagehafter Zug, da Wied die häufig mühsame und mitunter gefährvolle Fortbewegung im Amazonasbecken selbst zum Bildgegenstand macht. Der Forschungsreisende entwickelt dadurch eine externe Beobachterposition auf sein eigenes Tun und führt die Bedingung der Möglichkeit seines Zeichnens selbstreflexiv vor. Zugleich erhalten die Zeichnungen dadurch eine raum-zeitliche Dynamik, die sich aus dem beständigen Aufkommen neuer Sinnesdaten und ihrer sukzessiven Verarbeitung durch den Beobachter speist. Ein Beispiel aus der ersten Phase der Reise kann die Komplexität dieses „Aufzeichnungssystems“ verdeutlichen. Das eigenhändig betitelte Blatt „Schiffarth auf dem Rio Doce. Decembr. 1815“ zeigt ein mit acht Personen besetztes Boot, darunter Wied und seine Be-

the Cook expedition before the eyes of the natives, the works of the dilettante were hardly suited.<sup>12</sup> Precisely this unwieldy dysfunctionality in the system of a Eurocentric image rhetoric could make lay drawing to an important reference point in an intercultural science of the image that goes beyond inscribed dichotomies possibilities of a hybrid or “third space” in the sense of Homi K. Bhabha: a space that is not entirely controlled by any representational system, that maintains the “foreign” or even only the suppressed in our own present.<sup>13</sup> There was at the time of their emergence no context of reception for Bank's drawings. According to the criteria of academically formed drawing styles, they contributed all too clear to the index of “lacking mastery inability.” That drawings of this kind were kept at all is primarily due to the extraordinary conditions of their emerge and their

“exotic” content of the presentation is to be attributed to. The exceptionality in particular of the overseas travel experience secured lay drawing up into the nineteenth century a legitimacy that it increasingly lacked in an increasingly professionally specialized system of art and science. The continuing life of an “aristocratically” defined type of unspecialized drawings and scientific practice under the conditions of increasing professionalization can be exemplified by Prince Maximilian zu Wied (1782–1867), who according to the model of Alexander von Humboldt in 1815 without institutional commission undertook a two year journey to Brazil. As the offspring of a Rhinish family of princes, drawing was for Wied – as for Humboldt – a self-evident element of his own education and upbringing. The prince obviously strove to document the journey in drawing just as much care as for the written report in the

diary was anyway self-explanatory. Over 200 existing works, usually colored drawings of ink and pencil, evince this double track practice of documentation.<sup>14</sup> The depictions clearly have a reportage-like character, since Wied makes the often difficult and sometimes dangerous movement across the Amazon itself to the object of image. The researcher develops through this an external observe position on his own action and presents the condition of possibility of his own drawing in a self-reflexive way. At the same time the drawings receive through this a dynamic of space-time that is fed by the constant emergence of new sensory data and its successive processing by the observer. One example from the first phase of the travel can make clear the complexity of this “system of visual inscription” [Aufzeichnungssystem]. The page titled “Ship Journey on the Rio Doce. December 1815” in his own hand shows a boat,

occupied by eight persons, including Wied and his escort.<sup>15</sup> The movement of the boat is blocked by luxurious vegetation and toppled trees. Overlaid on this is a visual descriptive taxonomy that transfers would might seem to be impenetrable vegetation into an ensemble of species that can be labeled and named. The botanic nomenclature (including possible cases of ount) is entered in the abbreviated figuration, further indexes point to explanations outside the image field. For the taxonomic gaze of Wied the botanist, who, here also following Humboldt, was not interested in the preparation of individual species, but in their grouping within the ecological habitat, this kind of “iconotext” represented unquestionably an efficient form of the visual storage of information. For the graphic preparation of the page in the framework of the publication of Wied's travel report, this homogenous transition of signs and text had

gleiter.<sup>15</sup> Die Bewegungsrichtung des Bootes wird durch üppigen Bewuchs und umgestürzte Bäume behindert. Über diese narrative Verlaufsform legt sich eine zeichnerisch-deskriptive Taxonomie, die das, was als undurchdringliche Ufervegetation erscheinen könnte, in ein Ensemble bezeichnen- und benennbarer Spezies überführt. Die botanische Nomenklatur (einschließlich möglicher Zweifelsfälle) wird in die abbreviative zeichnerische Figuration eingetragen, weitere Indices verweisen auf Erläuterungen außerhalb des Bildfeldes. Für den taxonomischen Blick des Botanikers Wied, der, auch hierin Humboldt folgend, nicht an der Herauspräparierung einzelner Spezies, sondern an ihrer „Vergesellschaftung“ im ökologischen Habitat interessiert war, stellte diese Art des „ikonotexts“ fraglos eine effiziente Form der anschaulichen Informationsbewahrung dar.

Für die grafische Aufbereitung des Blatts im Rahmen der Publikation von Wieds Reisebericht musste dieser homogene Übergang von Zeichnen und Schreiben jedoch wieder rückgängig gemacht werden. Auf das Prinzip des „Illusionsraumes“ verpflichtet, der keine Anleihen an ihm fremden Zeichensystemen machen durfte, wurden im Kupferstich die botanischen Notate wieder getilgt. Zu dieser Konzession fand sich Wied im Vorfeld der Publikation ebenso bereit wie zur Überarbeitung aller seiner Skizzen durch akademisch geschulte Künstler. Der Laie sah diesen Transformationsvorgang seiner Zeichnungen durch professionelle Bildproduzenten mit unentschiedener Ambivalenz. Im Vorwort zu seinem Reisewerk teilt Wied mit, seine „an Ort und Stelle“ angefertigten Skizzen seien nachher „vollkommener ausgeführt worden“, doch hätten sich bei der Präparation für den Druck „einige Unrichtigkeiten eingeschlichen“.<sup>16</sup> In diesem Dilemma zwischen dem Anspruch auf bildkünstlerische Vollkommenheit einerseits und dem Risiko dokumentarischer „Unrichtigkeit“ andererseits sah der Laie nur den Ausweg, die eigene zeichnerische Praxis zu suspendieren. Auf seine nächste große Reise zu den Prärieindianern Nordamerikas nahm Wied einen professionellen Künstler mit und zog sich auf die schriftliche Dokumentation des Reiseverlaufs zurück.<sup>17</sup> Mit Banks' Südsee-Zeichnungen teilen Wieds Brasilien-Blätter das Schicksal einer extrem verzögerten öffentlichen Rezeption.<sup>18</sup> Erst die Seherfahrungen der Moderne und die Heraufkunft eines Künstlertypus, der demonstrativ auf „Anti-Kompetenz als positives Zeichen von Modernität“<sup>19</sup> setzte, haben Zeichnungen dieser Art vom Stigma des Defizitären befreien können.

### Indigenes Zeichnen

Im medialen Repertoire der Reisens wurde das Zeichnen im Verlaufe der 19. Jahrhunderts immer weiter zurückgestuft. Die zunehmende Praktikabilität fotografischer Bildverfahren, wesentlich vorangetrieben von zeichnenden Dilettanten<sup>20</sup> und von reisenden Laienzeich-

however to be reversed. Indebted to the principle of the “space of illusion” that could not make any claim on the foreign system of signs, are in the copper print the botanical notes are again removed. Wied found himself prior to publication just as ready to do this, as to the revision of all his sketches by academically schooled artists. The layperson saw this process of transformation of his drawings by professional image producers with an indecisive ambivalence. In the foreword to his travel journey, Wied informs, that his sketches completely “on site” were later “more completely filled out,” but in preparing for print, “a few inaccuracies had sneaked in.”<sup>16</sup> In this dilemma between the claim to artistic completeness and the risk of documentary “incorrectness,” on the other hand, the only way out seen by the layman was to suspend his own drawing praxis. On his next extensive journey to the prairie Indians

of North America, Wied took a professional artist along with him and retreated to the written documentation of the course of the journey.<sup>17</sup> With Bank's south sea drawings, Wied's Brazil drawings share the fate of an extremely delayed public reception.<sup>18</sup> Only the visual experiences of modernisms, and the arrival of an artist type who demonstratively relies on “anti competence as a positive sign of modernity”<sup>19</sup> were drawings of this kind able to free themselves of this stigma of the deficiency.

### Indigenous Drawing

In the media repertoire of travel, drawing increasingly lost in importance over the course of the nineteenth century. The increasing practicability of photographic image processes, primarily encouraged by drawing dilettantes<sup>20</sup> and enthusiastically welcomed by traveling lay drawers like



R. Brendamour und Johannes Gehrts nach Wilhelm von den Steinen, Zeichnende Suyá, 1886

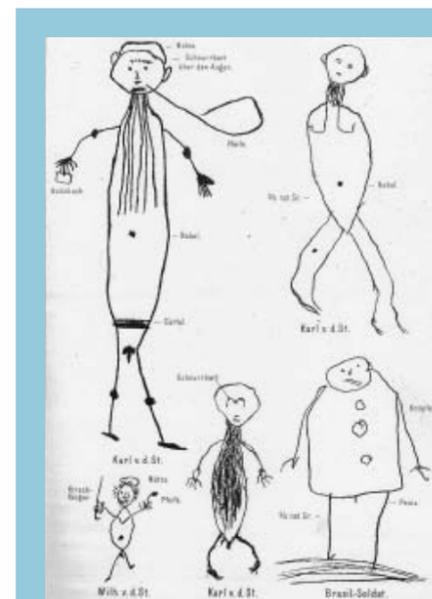
nen wie Alexander von Humboldt enthusiastisch begrüßt,<sup>21</sup> reduzierte den Status der Zeichnung allmählich auf den Rang eines mnemonischen Notats, das allenfalls noch für die interne Dokumentationspraxis von Bedeutung war. In der disziplinär und institutionell noch weit gehend unreglementierten ethnographischen Praxis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs dem Zeichnen jedoch eine neue Funktion zu, die Pestalozzis eingangszitiertes Postulat, Zeichnen sei „allgemeine Menschensache“, mit empirisch erhobenem Material zu stützen suchte.

Einer der ersten Ethnografen aus dem deutschsprachigen Raum, der nicht nur, wie es längst gängiger Praxis entsprach, zeichnerische Abbildungen vornehmlich „unerforschter“ indigener Bevölkerungen von seinen Reisen mitbrachte, sondern „Eingeborene“ selbst zum Zeichnen in mitgeführten Notizbüchern animierte, war Karl von den Steinen (1855–1929).<sup>22</sup> Auf seiner ersten Reise zu den Quellen des zentralbrasilianischen Xingú-Flusses im Jahre 1884, die von den Steinen mit dem Anspruch eines Pioniers, aber ohne klar definiertes Forschungsprogramm unternahm, ergaben sich diese Zeichen-Situationen eher okkasionell und dienten primär zur Anbahnung und Stabilisierung freundschaftlicher Beziehungen zu den besuchten Ethnien. Besonders plastisch schildert von den Steinen eine solche Zeichen-Situation bei dem Stamme der Suyá am Oberlauf des Xingú, die sich nach einer langwierigen Phase der schrittweisen Annäherung ergeben hatte.<sup>23</sup> Eine dem 1886 publizierten Reisebericht beigegebene Illustration, entstanden nach einer Skizze des Malers Wilhelm von den Steinen, ein Cousin des Ethnografen, führt die während einer Vollmondnacht im Schein von Kerzen und Petroleumlampen veranstaltete „Zeichenstunde“ bildhaft vor. Die Suyá, kenntlich an ihren Lippen- und Ohrenscheiben, haben sich auf dem Lagerplatz der Reisenden niedergelassen und zeichnen mit Bleistift in die dargebotenen Skizzenbücher. In bezeichnender Widersprüchlichkeit berichtet Karl von den Steinen über die näheren Umstände dieser Zeichenpraxis: Einerseits hätten die Suyá, nachdem sie dem mitschreibenden Ethnographen geduldig Auskunft über ihren Wortschatz gegeben hatten, selbst Bleistift und Papier „begehrt“; andererseits vermerkt der Autor, die zeichnerische Leistung der Eingeborenen sei mit Gebrauchsgegenständen wie Küchenmessern entlohnt worden. Die Aussicht auf ein solches Tauschgeschäft habe dem Zeichnen unter den Suyá zu einer unverhofften, dem Ethnografen bald beschwerlich werdenden Popularität verholfen.<sup>24</sup> Was auf dieser ersten Reise als informelle, situativ gebundene Praxis begann, vollzog von den Steinen auf seiner zweiten, 1887–1888 anberaumten Xingú-Expedition in systematischer, vergleichender Absicht. Nun wurden Zeichenproben von verschiedenen Stämmen gesammelt, die als Faksimiles im nachfolgend veröffentlichten Reisebericht publiziert wurden.<sup>25</sup> Dabei verkehrte sich das bis dahin gültige Verhältnis zwischen (europäischem) Zeichner und (indigenem) „Modell“

Alexander von Humboldt,<sup>21</sup> gradually reduced the status of drawing to the rank of a mnemonic notation, that at best was of importance for internal practices of documentation. In the disciplinary and institutionally still by and large unregulated ethnographic practice of the second half of the nineteenth century, however, drawing took on a new function, that sought to support the postulated cited at the beginning of Pestalozzi, that drawing is a “general human activity”: with empirically acquired material. One of the first ethnographers in the German speaking world who not only, as it long was dominant practice, brought drawn illustrations of primarily “unstudied” indigenous populations from his trips, but also animated “natives” themselves to draw in special notebooks, was Karl von den Steinen (1855–1929).<sup>22</sup> On his first journey to the source of the Central Brazilian Xingú river in 1884,

that Steinen undertook with the claim of a pioneer, but without clearly defined research program, these situations of drawings resulted more occasionally and served primarily to prepare and stabilization of friendly relationships to the peoples’ visited. In an especially graphic way, Stinen describes such scenes of drawing in the tribe of the Suya on the Upper Xingu that resulted after a long period of step for step approach.<sup>23</sup> One illustration, added to the travel report published in 1886, made after a sketch of the painter Wilhelm von den Steinen, a cousin of the ethnographer, in a striking pictorial way, depicts the “drawing hour” that took place on the night of a full moon in the light of candles and petroleum lights. The Suyá, recognizable on their lip and ear plates, have sat down on the camp of the traveler and draw with pencil in the provided sketchbooks. In a telling contradictoriness, Karl von den Steinen reports of

the more precisely situation of this practice of drawing: on the one hand, the Suya, after they had given the notating ethnographer patiently information about their language, themselves “desired” paper and pencil, on the other hand, the author noted the drawing achievements of the natives was paid with useful objects, like kitchen knives. The prospect of such an exchange helped drawing to achieve among the Suya an unexpected popularity that soon would become a hindrance.<sup>24</sup> What began on this first trip as von den Steinen carried out an informal, situational bound practice on his second expedition, undertaken in 1887–1888, to the Xingú in a systematic, comparative way. Now, drawing samples were collected from various peoples that were then published in following published travel report.<sup>25</sup> In so doing the relationship between the (European) drawer and the (indigenous) model, as up until that time



Originalzeichnungen der Bororó. i. nat. Größe, fotomechanischer Nachdruck von Bleistiftzeichnungen mit typografischen Beschriftungen, 1894

usual, reversed itself in a marked way. Time and again, Karl von den Steinen asked his test-persons to draw him, the ethnographer, and his escort. Thus, a series of portraits of the European travelers emerged, that were arranged for publication to “group portraits”. This was complemented, adapting to the European art practice, as “original” or “hand drawings” [Handzeichnungen] named works with a theory of indigenous drawing, that Karl von den Steinen sought to derive in terms of the history of development from the “explanatory signage.”<sup>26</sup> He relied there primarily on the small format pencil drawings, initiated by him, that for such a theory of the birth of drawing from the spirit of gesture are scarcely appropriate. It was inherent in the radical consistency of this practice of appropriation that the ethnographer Theodor Koch-Grünberg still before the publication of his report on his research stay in Brazil in

auf markante Weise. Ein ums andere Mal hielt Karl von den Steinen seine Probanden an, ihn, den Ethnographen, und seine Begleiter zu zeichnen. So entstand eine Reihe von Porträts der europäischen Reisenden, die für die Publikation zu „Gruppenbildnissen“ arrangiert wurden. Ergänzt wurde diese, in Anlehnung an die europäische Kunstpraxis als „Original“- oder „Handzeichnungen“ benannten Arbeiten um eine Theorie indigenen Zeichnens, das Karl von den Steinen entwicklungsgeschichtlich aus der „erklärende[n] Geberde“ abzuleiten suchte.<sup>26</sup> Er stützte sich dabei primär auf die von ihm initiierten kleinformatigen Bleistiftzeichnungen, die für eine solche Theorie über die Geburt des Zeichnens aus dem Geist der Gestik kaum zu vereinnahmen sind.

Es lag in der Konsequenz dieser Aneignungspraxis, dass der Ethnograf Theodor Koch-Grünberg noch vor der Publikation seines Berichts über seinen Forschungsaufenthalt in Brasilien in den Jahren 1903–1904 unter dem Titel „Anfänge der Kunst im Urwald“ ein Album von „Indianer-Handzeichnungen“ vorlegte.<sup>27</sup> Die Sammlung von Faksimiles verstand sich als Fortsetzung der Forschungen von den Steinen und ging zugleich darüber hinaus, indem diese Arbeiten von nunmehr namentlich genannten indigenen Zeichnern ausdrücklich unter das Paradigma „Kunst“ subsumiert sein wollten. Zwar beteuerte Koch-Grünberg, er als Ethnograf habe an der Entstehung dieser Zeichnungen „den geringsten Anteil“ gehabt, vielmehr stellten sie „ein reines geistiges Eigentum“ seiner „braunen Freunde“ dar,<sup>28</sup> doch lässt sich kaum übersehen, dass die präsentierten Arbeiten ihr Entstehen zuallererst der Dargebietung europäischer Zeichenutensilien wie Bleistift und Skizzenbuch verdanken.

Sowohl Karl von den Steinen, ausgebildeter Facharzt für Psychiatrie, als auch Theodor Koch-Grünberg, ursprünglich Gymnasiallehrer, fertigten – hierin noch in der Tradition des Dilettantismus des 18. Jahrhunderts stehend – auf ihren Reisen Skizzen als Supplemente ihrer geografischen, botanischen und ethnografischen Beschreibungen an. Doch hielten sie ihre Zeichnungen hinter den für die öffentliche Rezeption maßgeblichen Produkten der mitreisenden professionellen Künstler und Fotografen sorgsam verborgen. Der Laienzeichner reichte stattdessen Bleistift und Skizzenbuch an den „Urwaldkünstler“ weiter, dessen „Originalzeichnungen“ eine öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wurde, die der Dilettant aus Europa für seine Arbeiten schon nicht mehr zu erhoffen wagte.

the years 1903–04 under the title *Anfänge der Kunst im Urwald* presented an album of “Indian hand drawings [Indianer-Handzeichnungen].”<sup>27</sup> The collection of facsimiles saw itself as a continuation of von den Steinen’s research and at the same time went beyond this, in that these works sought from now on named “indigenous” drawings expressly sought to be subsumed under the paradigm of “art.” While Koch-Grünberg emphasized that he as an ethnographer only had “the least part” in the production of these drawings., instead they represented “the pure intellectual property” of his “brown friends,”<sup>28</sup> it can hardly be overseen that the presented works owe their emergence first and foremost to the provision of European drawing utensils like pencil and sketchbook. Both Karl von den Steinen, trained psychiatrist, as well as Theodor Koch-Grünberg, originally a school teacher, completed – here in the tradition of the

dilettantism of the eighteenth century – on their journeys sketches as supplements to their geographic, botanic, and ethnographic descriptions. But they hid their drawings behind the products intended for the public reception carefully headed on behind the products of the fellow traveling professional artists and photographers. The lay draftsman instead handed over pencil and sketchpad to the “jungle artists,” whose “original drawings” received the public attention that the dilettante from Europe could no longer dare to hope for his own works.

1. Zitiert nach Wolfgang Kemp, „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“: Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, ein Handbuch, Frankfurt/M. 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2), S. 154.

2. Vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 150f.

3. Zu nennen ist hier vor allem die von Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller zwischen 1795 und 1805 erarbeitete Theorie des Dilettantismus, vgl. dazu Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 85–93.

4. Vgl. das Kapitel „Die Dilettanten“, in: Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 81–115.

5. Vgl. Stephen A. Tyler, *The Unspeakable. Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison (Wisconsin)/London 1987, S. 149–170.

6. Vgl. Robert Clancy, *The Mapping of Terra Australis*, Sydney 1995, S. 15f.

7. Zu Joseph Banks als Auftraggeber und zur zeichnerischen Produktion von Sydney Parkinson und Alexander Buchan, der im April 1769 während der Reise verstarb, vgl. Rüdiger Joppien, Bernard Smith, *The Art of Captain Cook's Voyages*, Bd. 1: *The Voyage of the „Endeavour“ 1768–1771*, New Haven/ London 1985; bes. S. 73 f.; ferner: Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, New Haven/New York 19852, S. 8.

8. Zur Sozialgeschichte des Zeichnens in England siehe: Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000 und Ausst. Kat. „A Noble Art“: *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800*, hrsg. von Kim Sloan, British Museum, London 2000.

9. Die nicht signierten Zeichnungen, auszugsweise von Rex und Thea Rienits, *The Voyages of Captain Cook*, London 1968, publiziert, galten lange als Arbeiten eines anonymen Zeichners (so g. „Artist of the Chief Mourner“) und wurden von Rüdiger Joppien und Bernard Smith als Zeichnungen von Joseph Banks identifiziert, vgl. Joppien/ Smith 1985 (wie Anm. 6), S. 60f.

10. Bronwen Douglas, *Art as Ethno-historical Text: Science, Representation and Indigenous Presence in Eighteenth and Nineteenth Century Oceanic Voyage Literature*, in: Nicholas Thomas, Diane Losche (Hg.), *Double Vision. Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge/New York/Melbourne 1999, S. 65–99. Douglas stützt sich allerdings ausschließlich auf die Darstellungen professioneller Künstler und zieht die Laienzeichnungen, die seine Argumente noch nachdrücklicher stützen könnten, nicht in Betracht.

11. Es ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob es sich bei der Gabe des Seeoffiziers um ein Textil oder Papier handelt; Georg Forster, der an Cooks zweiter Weltumsegelung 1772–75 als Zeichner teilnahm, berichtet, dass der Kommandeur bei der Begrüßung von Eingeborenen bisweilen weißes Papier überreicht habe, um sie von seinen friedvollen Absichten zu überzeugen; vgl. Forsters Schilderung von Cooks Zusammentreffen mit einem Maori im März 1773: „Der Kapitän nahm nun einige Bogen weißes Papier in die Hand, stieg unbewaffnet auf den Felsen und reichte dem Willden das Papier. Der gute Kerl zitterte nun über und über, nahm aber endlich, wenn auch immer noch mit Furcht, das Papier an.“ Georg Forster, *Entdeckungsreise nach Tahiti und in die Südsee, 1772–1775*, neu hrsg. von Hermann Homann, Stuttgart/Wien 1995, S. 66.

12. So berichtet Georg Forster von „erstaunten“ Reaktionen der Tahitianer über die Zeichenkunst des professionellen Künstlers William Hodges, der an der zweiten Cook-Reise teilnahm: „Wir sahen in dieser Hütte [auf Tahiti] das Bild von wahrer Volksglückseligkeit realisiert, und Herr Hodges konnte sich nicht enthalten, verschiedene Zeichnungen zu entwerfen. Aller Insulaner Augen waren auf sein Zeichnen geheftet, aber wie groß war ihr Erstaunen,

als sie zwischen seiner Arbeit und den Gesichtszügen einiger ihrer Landsleute eine auffallende Ähnlichkeit gewahr wurden.“ Forster 1995 (wie Anm. 9), S. 130.

13. Zum Konzept des „dritten Raumes“ als Ort, wo homogene Identitätsmodelle in kulturelle Hybridität überführt werden können, vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

14. Vgl. den Katalog der Zeichnungen von Renate Löschner und Birgit Kirschstein-Gamber (Hg.), *Nachlaß des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied*, Teil 1: *Illustrationen zur Reise 1815 bis 1817 in Brasilien*, Stuttgart 1988.

15. Zur Zeichnung siehe Löschner/Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 73.

16. Zitiert nach Löschner/Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), S. 16.

17. Renate Löschner wertet die Entscheidung Wieds, die zeichnerische Dokumentation seiner Nordamerikareise von vornherein an einen professionellen Künstler zu delegieren, als Ausdruck der „Resignation vor dem Kunstdiktat der Zeit, dem seine Bilder in keiner Weise entsprechen“. Löschner/Kirschstein-Gamber 1988 (wie Anm. 10), S. 10.

18. Vgl. die Erstpublikation ausgewählter Zeichnungen von Maximilian zu Wied bei Josef Röder, Hermann Trimborn (Hg.), *Maximilian Prinz zu Wied. Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens*, Bonn 1954.

19. Vgl. dazu Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 12f.

20. Zur Erfindung und Perfektionierung photographischer Verfahren durch zeichnende Dilettanten wie Joseph Niépce und William Henry Talbot, vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 101–104.

21. Vgl. Roland Recht, „Daguerres Meisterwerke. Alexander von Humboldt und die Photographie“, in: Ausst. Kat. *Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*, Berlin, Haus der Kulturen der Welt; Bonn, Bundeskunsthalle, Ostfildern-Ruit 1999, S. 159.

22. Zu Karl von den Steinens ethnographische Arbeiten im Überblick vgl. Anita Hermannstädter, *Abenteuer Ethnologie. Karl von den Steinen und die Xingü-Expeditionen*, in: Ausst. Kat. *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, Münster/ Berlin 2002, S. 66–85.

23. Karl von den Steinen, *Durch Central-Brasilien. Expedition zur Erforschung des Schingü im Jahre 1884*, Leipzig 1886, S. 212 f.

24. Über eine anderntags wiederkehrende Gruppe von Suyá heißt es ironisch im Reisebericht: „Sie wollten auch zeichnen! Sie wollten sich auch Küchenmesser verdienen! Nein, meine Herren, man kann alles übertreiben, selbst die Liebe zur Kunst.“ Von den Steinen 1886 (wie Anm. 23), S. 215.

25. Karl von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reise-schilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingü-Expedition 1887–1888*, Berlin 1894.

26. Vgl. das Kapitel „Das Zeichnen“ in von den Steinen 1894 (wie Anm. 25), Berlin 1894, S. 243–294.

27. Theodor Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt*, Berlin 1905 (Reprint Oosterhout 1969); Auszüge aus dem Vorwort und einzelne Zeichnungen wiederabgedruckt in: Margit Prussat, *Wolfgang Till* (Hg.), „Neger im Louvre“. *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, (Fundus-Bücher Bd. 149), Dresden 2001, S. 47–57.

28. Koch-Grünberg 1905 (wie Anm. 27)

## Der Menzel geht um ! / Menzel's lurking about !

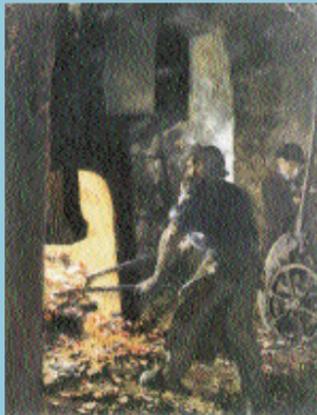
MICHAEL GLASMEIER

The more clearly and distinctly, more realistically things find themselves depicted, the more complex the play of perceptions and questions becomes. It is precisely the simple, the banality of the everyday become image that on closer inspection begins to drift off into the drama of the Symbolic or to founder in pure doubling. For the observer, the visual forms of an incidental reality shift between these two poles. While abstraction can easily summon up the myth of the inexplicable and a cult of the artist, thus reclaiming a certain remainder of faith, the realist enters the space of truths, which can be likened to a scene out of Dante's Purgatory, where Belacqua fruitlessly sat waiting to inspire Samuel Beckett. All sorts of constructions of intellectual history attempt not so much to do justice to realism's contradictions, but rather methodically seek to level these contradictions. This becomes particu-

larly clear in the case of Adolph Menzel (1815–1905), on first look a straightforward Prussian, and one whose work hardly reflects the breaks typical of the life of the modern artist. Instead, we find in Menzel a tireless worker, industrious in the best sense of the word, spartanic, sarcastic, small in stature, an “old bachelor,” as he himself self-critically put it.<sup>1</sup> It is the almost boundless quantity of the work itself—his memorial exhibition in 1905 was comprised of 5699 works<sup>2</sup>—as the expression of non-stop production through old age that is also able to contain the contradictions in a quantitative sense, thus making it possible for each of the various phases of reception up to the present day to construct their own respective Menzel. There's the “patriotic” Menzel of the Friedrich paintings, the bourgeois Prussian Menzel of the depictions of historical events, the sympathizer with the bourgeois revolution, the court artist

decorated with medals, the positivist and later “hero of the working class,” a forerunner of impressionism and twentieth century modernism, the Berlin Menzel and the international Menzel. Of course, these attempts to incorporate Menzel are the expression of the historical temporal rifts and social ideologies in Germany from the Kaiserreich to reunification. Only the most recent large-scale Menzel retrospective, held in Paris, Washington, and Berlin in 1996 and 1997, accepted the contradictions under the title “The Labyrinth of Reality,” and spoke of “universality,” “modernity,” “moment,” or “failure.” But even here it was ultimately fitting in with the times.<sup>3</sup> Despite all these various constructions, there is a dominant consensus that Menzel is an observing artist in search of authenticity. Even his Friedrich paintings were preceded by an extensive study of the visual historical material. Detail must be

decoration of the working class,” a forerunner of impressionism and twentieth century modernism, the Berlin Menzel and the international Menzel. Of course, these attempts to incorporate Menzel are the expression of the historical temporal rifts and social ideologies in Germany from the Kaiserreich to reunification. Only the most recent large-scale Menzel retrospective, held in Paris, Washington, and Berlin in 1996 and 1997, accepted the contradictions under the title “The Labyrinth of Reality,” and spoke of “universality,” “modernity,” “moment,” or “failure.” But even here it was ultimately fitting in with the times.<sup>3</sup> Despite all these various constructions, there is a dominant consensus that Menzel is an observing artist in search of authenticity. Even his Friedrich paintings were preceded by an extensive study of the visual historical material. Detail must be



Adolph Menzel, „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“, 1872

für eine Lichtmalerei des Atmosphärischen, die den unspektakulären Alltag eines Königs im Gegensatz zum heroischen Historismus der damaligen Zeit feiert. Eine Utopie der vernünftigen Herrschaft glimmt auf, die Desillusion sollte später folgen.<sup>4</sup>

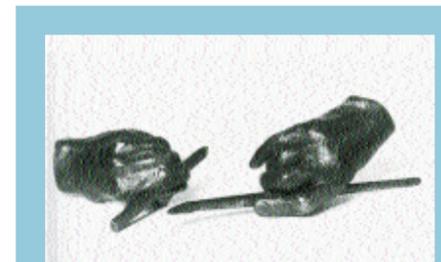
Bei dieser Detailbesessenheit im Historischen ist es nur ein kleiner Schritt vom Museum auf die Straße und von dort in die moderne Produktionsstätte „Eisenwalzwerk“ (1872-1873). In der parallel zu diesem epochalen Bild entstehenden kleine Gouache „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ (1872) beleuchtet der Glutofen den in ihm mit einer mächtigen Zange hantierenden Protagonisten, eine uns halb den Rücken zugewandte muskulöse Erscheinung mit Pfeife und Hut, konzentriert bei seiner Tätigkeit, während im engen Halbdunkel links hinter ihm zwei weitere Arbeiter herumstehen. Dieses Bild könnte ein heroisches sein, wenn nicht rechts im Hintergrund, versteckt hinter einem Karren, Menzel selbst mit Hut, Brille, weißem Bart den Arbeiter beobachten und wieder einmal linkshändig in ein kleines Skizzenbuch zeichnen würde. Menzel ist der andere Arbeiter, der einer Übermacht des schwitzenden Körpers durch seine Anwesenheit in fast spitzweghafter Manier das Heroische nimmt. Ein Realist bei seinem Tun: klein, unauffällig und ebenfalls konzentriert. Diese Gouache, die neben einem Konvolut von Skizzen spezifischer Arbeiterhaltungen, Geräten und Maschinen das „Eisenwalzwerk“ vorbereitet, ist im Gesamtwerk des Künstlers einmalig. Sie ist auch komplett entgegengesetzt zu jenem Spätwerk „Besuch im Eisenwalzwerk“ (1900), das wiederum im Vordergrund einen schwerstarbenden zeigt, während sich auf der linken Seite eine heitere Begrüßungsszene unter Kapitalisten inklusive Dame und Hund abspielt. Menzel der Satiriker, ein weiterer unerforschter Aspekt.

Das „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ ließe sich kunsthistorisch unter dem seit der Renaissance geläufigen Selbstporträt des Künstlers bei der Arbeit einordnen und könnte in dieser Tradition darauf hinweisen, dass Menzel seine Sujets im Alltag findet.<sup>5</sup> Es wäre dann eines der wenigen Bilder der Kunstgeschichte, das Disegno zum Thema hat.<sup>6</sup> Damit wäre das größte Konvolut der Zeichnungen Menzels als Studien und Ideenskizzen zu späteren Gemälden abzuheben. Doch ist dieses wirklich kleine Bild (16 x 12,5 cm) programmatisch. Es zeigt uns eine Haltung gegenüber der Realität, die über das reine Beobachten und die Sucht nach Authentizität hinausgeht. Entwirft der Realist Gustave Courbet (1819-1877) sein Atelierbild als groß angelegtes Rätsel (359 x 598 cm) einer „allégorie réelle“, in dem sich die Welt trifft, ist Menzel in der Welt.<sup>7</sup> Er ist vor Ort. Das beglaubigt seine Haltung auf der Gouache. Er zeigt uns sein volles Gesicht, das konzentriert beobachtet. Die Lichtpunkte auf seiner Brille stellen den direkten Bezug zur Szene her, und die Hand zeichnet direkt in sein Skizzenbuch. Da der Hut des Arbeiters und der des

accurate, even if long subject to museum storage. Menzel's archive of the visible, laid out in countless drawings, sketches, and studies, forms the basis for a *Lichtmalerei* of the atmospheric that celebrates the unspectacular everyday life of a king in contrast to the period's heroic historicism. A utopian regime of reason shimmers through; disillusion would follow later.<sup>4</sup> With this obsession for historical detail, it is only a small step from the museum to the street, and from here to the modern production site "Eisenwalzwerk" ["Iron Rolling Works"] (1872-73). In the small gouache that emerged parallel to this epochal painting, "Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer" ["Self Portrait with Worker at the Steam Hammer"] (1872), the forge illuminates the a protagonist operating a powerful metal tongs in the fire, a muscular figure with pipe and hat, concentrating on his task with his back half turned

toward us, while two additional workers stand about in the narrow shadows behind him on the left. This image could be a heroic one if it were not for Menzel himself with hat, glasses, and a white beard, seen sitting in the background on the right, hidden behind a cart, watching the workers, once again drawing in a small sketchbook with his left hand. Menzel is the other worker who in an almost Spitzwegian manner deprives the sweating body its superior power through his mere presence. A realist at work: small, unobtrusive, and just as intent. This gouache, which alongside sketches of particular poses of workers as well as tools and machines prepared the way for Eisenwalzwerk, is unique in the artist's oeuvre. It is also stands in complete contrast to the late work "Besuch im Eisenwalzwerk" ["Visit in the Iron Rolling Works"] (1900), which also shows in the foreground a worker engaged in hard labor, while

on the left a jovial greeting scene among capitalists is played out, complete with lady and dog. Menzel the satirist: yet another unstudied aspect. In art historical terms, "Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer" could be classified among the self-portraits of artists at work, common since the Renaissance. Following in this tradition, the work might serve to indicate that Menzel locates his subjects in everyday life.<sup>5</sup> It would then be one of the few works in the history of art with *disegno* as its subject.<sup>6</sup> The largest group of Menzel's drawings could then be dismissed as mere studies and sketches for later paintings. But in fact, this truly small picture (16 x 12.5 cm) is programmatic: it shows us an attitude towards reality that goes beyond pure observation and the addiction to authenticity. If the realist Gustave Courbet (1819-77) conceives his studio painting as a massive riddle (359 x 598 cm), an *allégorie réelle*



Reinhold Begas, „Menzels Hände“, 1903

in which the world gathers, Menzel is in the world;<sup>7</sup> he is live on the scene. His pose in the gouache attests to this: it shows us his full face, which is engaged in intent observation. The points of light on his glasses construct the direct reference to the scene, and the hand draws directly into his sketchbook. Since the hats of both worker and artist are placed at the same level, the difference in size, both actual and in terms of perspective, is abolished, the space of distance is bridged over. Both operate on almost the same hat and/or eye level. The cart the artist is standing behind marks the distance, the objectivism of the drawing subject, a distance that at the same time is overcome by the gaze through the reflecting eyeglasses. The cart might become the next subject of Menzel's drawing observation. Through his art, this dwarf is able to place himself on the same plane as the muscle man. His self-

Künstlers auf gleicher Ebene stehen, wird der perspektivische und reale Größenunterschied aufgehoben, der Distanzraum überbrückt. Beide agieren auf fast gleicher Hut- bzw. Augenhöhe. Der Karren, hinter dem der Künstler steht, markiert die Distanz, den Objektivismus des zeichnenden Subjekts, der gleichzeitig mit dem Blick durch die spiegelnde Brille überwunden wird. Der Karren könnte das nächste Objekt der zeichnenden Beobachtung Menzels werden.

Dieser Kleinwüchsige vermag es durch seine Kunst, sich dem Muskelpaket gleichzustellen. Sein in diesem Bild selbstreflexiver, quasi voyeuristische Beobachterstatus macht alles gleich wichtig, dem Künstlerauge wird alles gleich bedeutend, und so finden wir in den begleitenden Skizzen zum „Eisenwalzwerk“ nicht nur Arbeiter mit Zangen, sondern eben auch Karren. Menzel ist also auch da weniger ein Künstler des Disegno, wo er im Umfeld eine Gemälde zeichnet,<sup>8</sup> oder in seinen bekannten Worten: „Alles z e i c h n e n ist nützlich, und a l l e s zeichnen auch.“<sup>9</sup> Daher scheint sein Werk ziel- und planlos. Es berücksichtigt den eigenen Fuß wie den Kaisermantel, das Farbtöpfchen wie die Menschenmassen, den Kamm wie die elende Kreatur, den Barockaltar wie die Wolken. Einzig das Erotische und das ungebrochen Schöne der nackten Figur bleiben ausgespart.

Menzel tummelt sich im Purgatorium der Wahrheiten und idealisiert entgegen dem Zeitgeschmack auch die Damen des Berliner Hofes nicht, auf deren Bällen sich das „enfant terrible unter den Historienmaler“ (Jules Laforgue) herumtrieb. Die Damen warnten sich: „Der Menzel geht um!“<sup>10</sup> Eine andere Menzel-Anekdote berichtet Max J. Friedländer aus einem Berliner Café: „Er hatte ein Setzei bestellt und war darüber eingeschlafen. Man bringt das Ei, ohne ihn wecken zu mögen. Bald darauf schreckt er hoch, blinzelt auf den Teller, drückt vom Rand ein Stück mit der Gabel ab, schmeckt mit langen Zähnen kurz zu und legt die Gabel nieder: das Ei ist kalt. Er kramt aus einer der vielen Taschen seines Rocks eines der legendären Skizzenbücher und zeichnet das Setzei.“<sup>11</sup>

Es ist die Zufälligkeit des „konkreten Lebens“, dem Menzel sich stellt, ob durch den Plan eines Gemäldes evoziert oder nicht. Die Gemälde scheinen eher die Ausnahme zu sein, Fleißarbeiten für die rechte Hand des Linkshänders, der sich 1903 von Reinhold Begas seine Hände abformen ließ, wobei die rechte Hand den Pinsel hält und die linke den über alles geliebten Bleistift. Auch wenn sich Menzel hier idealisiert, und nachweislich nicht ausschließlich in der Malerei rechtshändig arbeitete, so war ihm die linke Hand, mit der er seine Karriere als Künstler begann, dem Freiraum der Zeichnung zugeordnet, was im übrigen auch an der typischen Art seiner sich nach links neigenden Schraffen bemerkt werden kann.<sup>12</sup> Die linke Hand war zuständig für die Wahrheit eines Setzeis nach dem Nickerchen. Lucius Grisebach: „Das Konkrete und Individuelle im Gegenstand bedeutete für ihn das Le-

reflexive, almost voyeuristic status in this image makes all equally important, for the eye of the artist everything becomes equally significant, and we thus find in the accompanying sketches to "Eisenwalzwerk" not only workers with tongs, but carts as well. Menzel is thus here also less an artist of *disegno*, where he draws as part of the preparation for a painting,<sup>8</sup> or in his famous words: "All *drawing* is useful, as is drawing *all*."<sup>9</sup> Hence, his work seems without goal or plan. It records his own foot just as it does the Kaiser's robe, the paint jar just as the crowds of people, the comb as well as the lowly creature, the baroque altar as well as the clouds. Only the erotic and the unbroken beauty of the naked figure are left out. Menzel cavorts about in the purgatory of truths and, contrary to the taste of the time, does not idealize the ladies of the Berlin court, whose balls

the "*enfant terrible* among the historical painters" (Jules Laforgue) attended. The ladies warned one another: "Der Menzel geht um!" ["Menzel's lurking about!"].<sup>10</sup> A different Menzel anecdote was reported by Max J. Friedländer from a Berlin café: "He had ordered a poached egg and fell asleep over it. The egg is brought, without waking him. He soon wakes with a fright, squints at the plate, presses a piece off the edge with the fork, tastes it with long teeth and placed the fork back down: the egg is cold. From one of the many pockets of his coat, he digs out one of the legendary sketch books and draws the poached egg."<sup>11</sup> It is the incidental aspect of "concrete life" that Menzel confronts, whether or not it is called forth by the planning of a particular painting. Painting seems to be more the exception, hard work for the right hand of the left hander, who had his hands modeled in 1903 by Reinhold Begas, where the



„Totenschädel und Stiefel“, 1873



„Leiche des Feldmarschalls Keith“, 1873



„Keiths Hand und die Beine des Reichsgrafen Truchseß von Waldburg“, 1873



„Der tote Husar“, Radierung, 1844



„Kurhausstraße in Kissingen nach einem Gewitterregen“, 1889



„Gasse einer alten Stadt“, 1891

„Im Jahre 1873 öffnete ich in der Gemeinschaft mit dem Kirchenvorstand und dem Prof. Adolph Menzel viele der 900 Särge der Garnisonskirche zu Berlin behufs Feststellung der Namen. In einem Sarge fanden wir einen preuß. Feldmarschall vollkommen konserviert, mit dem Haupthaar, den Schwarzen Adlerorden auf der Brust. Menzel sagte sofort: 'Das ist Keith, den erkenne ich an der Ähnlichkeit!' Er war es, er hatte einen Schuß in den Mund.“ (Oberst von Prittwitz, 1883)

ben, das sich bei genauer und nüchterner Erfassung mehr und mehr entfaltete. Ihm spürte er nach, präzise und unbestechlich. Ihm widmete er all sein Talent und seine Arbeitskraft, und an ihm verfeinerte und entwickelte er seine Kunst, geschützt vor der Gefahr reiner Virtuosität durch die Unbestechlichkeit seines eigenen kritischen Auges.“<sup>13</sup>

Die Praxis Menzels verstört, weil sie sich nicht einordnen lässt, die Widersprüche sich nicht auflösen. Die Wirklichkeit des Beiläufigen sollte erst im 20. Jahrhundert auf allen Gebieten der Künste zu einem Hauptweg werden. Erinnerung sei hier an Marcel Duchamp, an Pop, an die Fotografie der Neuen Sachlichkeit oder des Bauhaus oder an die Poetiken eines Franz Kafka oder Robert Walser. Doch muss gesagt werden, dass Menzel hier in preußischer Distanziertheit noch radikaler ist. Seine Zeichnungen setzen auf die pure Anwesenheit eines Objekts oder einer Sichtbarkeit von Licht oder Bewegung. Diese Anwesenheit wird kaum ästhetisch zurechtgerückt und systematisiert. Jedes Sujet scheint einen eigenen, höchst individuellen Zeichenstil zu erfordern. Zwar lassen sich stilistische Entwicklungsspuren von größter Genauigkeit bis hin zu fast abstrakten Situationsbildern und zum grandiosen Gebrauch des Wischers verfolgen,<sup>14</sup> doch auch solche Sortierungsversuche werden bei genauer Betrachtung von Sujet zu Sujet immer wieder gebrochen.

Menzels singuläre Haltung zur Wirklichkeit lässt sich indes historisch und methodisch durch eine künstlerische und eine literarisch-politische Position näher bestimmen. Eine seiner großen Leitfiguren war neben den Niederländern des 17. Jahrhunderts, die in der zweiten Hälfte seines Lebens die zeitgemäße Verehrung der Italiener progressiv ersetzten, vor allem der deutsche, „nationale“ Albrecht Dürer (1471–1528), dessen Werk ebenfalls von Illustrationen, Druckgraphik, Malerei und vor allem Zeichnungen geprägt war, die sich auch hier nicht eindeutig dem Disegno zuschlagen lassen, sondern von Pflanzen, Tieren, Raumsituationen, aber auch banalen Kopfkissen und Tintenfassern Zeugnis ablegten. Menzel: „(...) es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix [i.e. Dürer] in der seinigen leistete.“<sup>15</sup>

Dürer war der Erste, der explizit in seinen kunsttheoretischen Schriften den Schönheitsbegriff vom Gegenstand ablöste und folglich seine Skizzen und Zeichnungen signierte, datierte und kommentierte. Erwin Panofsky in diesem Zusammenhang: „Es ist aufschlussreich, dass keine europäische Sprache gleichbedeutende Worte für das deutsche ‚Handriss‘ und ‚Handzeichnung‘ hat, die unterstreichen, daß die Hand einer individuellen Person auf eben diesem Stück Papier geruht hat, wodurch demselben ein Gefühlswert nicht unähnlich dem eines persönlichen Erinnerungsstücks – ein handgeschriebener Brief, ein mit der Hand unterzeichnetes Dokument, ein handgesticktes Taschentuch – oder gar einer Reliquie verliehen ist.“<sup>16</sup> Dürer wie Menzel zeichnen ihre Hände, jene „agierenden Sehnerven“,<sup>17</sup>

right hand holds the brush and the left the pencil, beloved above all else. Even if Menzel is here idealizing, and it can be shown that he did not exclusively work with his right hand while painting, for him the left hand with which he began his career as an artist was assigned to the free space of drawing, which incidentally also can be noticed in the typical manner of his typical left leaning shading lines.<sup>12</sup> The left hand was responsible for the truth of a poached egg after his nap. As Lucius Grisebach put it: “The concrete and the individual in the object were life for him, that with precise and sober registration developed more and more. It was this life that he traced out, precisely and intently. He dedicated all his talent and his strength to it, and in it refined and developed his art, protected from the danger of pure virtuosity by the unflinching honesty of his own critical eye.”<sup>13</sup> Menzel’s practice is disturbing because it does

not allow itself to be classified: the contradictions find no resolution. It was only during the twentieth century that the reality of the incidental was to become a central path in all areas of the arts. Think here of Marcel Duchamp, Pop Art, the photography of Neue Sachlichkeit or the Bauhaus, or the poetics of a Franz Kafka or Robert Walser. But it must be said that here Menzel is even more radical with his Prussian distance. His drawings rely on the pure presence of an object or a visibility of light or movement. This presence is barely aesthetically adjusted or systematized. For every subject seems to demand a highly individual style of drawing all its own. Although stylistic traces of development can be traced out with great precision up to the almost abstract situation paintings and the fantastic use of the rubbing technique,<sup>14</sup> but on closer observation even such attempts at sorting break down again and again from subject to subject.

Nonetheless, Menzel’s unique attitude towards reality can only be more precisely defined in historical and methodological terms by way of an artistic and a literary-political position. Beside the Netherlandish painters of the seventeenth century, who in the second half of Menzel’s life progressively replaced the then contemporary adoration of the Italians, one of his most important models was the German, “national” Albrecht Dürer (1471–1528) whose work is also characterized by illustrations, print graphics, paintings, and above all drawings that are also not clearly assignable to the category of *disegno*, but which bore witness to plants, animals, spatial situations, as well as banal pillows and ink wells. Menzel: “[...] our task is now to do in our time what this Phoenix [Dürer] did in his own.”<sup>15</sup> In his theoretical writings on art, Dürer was the first to explicitly divorce the concept of beauty

from the object, subsequently signing his sketches and drawings, dating them and adding commentary to them. Erwin Panofsky on this: “It is illuminating that no European language has an equivalent for the German words ‘Handriss’ and ‘Handzeichnung’ (“hand-drawing”) which stress the fact that the hand of an individual person has rested on this very piece of paper, imparting to it a sentimental value not unlike that of a personal souvenir or a relic – a hand-written letter, a hand-signed document, a hand-embroidered handkerchief.”<sup>16</sup> Dürer as well as Menzel draw their hands as “acting nerves of sight,”<sup>17</sup> but God’s grace in the nineteenth century had in the meantime been replaced by a prosaic artistic “undulation”, a “Künstlers Erdenwallen.” Such an obsession with the hands, such a capacity to objectivize subjective ways of seeing on the one hand in the play of eye and pencil, on the oth-

doch ist inzwischen das Gottesgnadentum im 19. Jahrhundert durch ein prosaisches „Künstlers Erdenwallen“ ersetzt worden.

Solche Handobsession, solches Vermögen, subjektive Sichtweisen einerseits im Zusammenspiel von Auge und Stift zu objektivieren, andererseits als Zeichnung - einleuchten-der noch als Malerei - dem künstlerischen Subjekt Ausdruck zu verleihen, lässt sich mit der Haltung des Reporters verbinden, und es bleibt Egon Erwin Kisch vorbehalten, Menzels Methode in ungeahnter Zufälligkeit glänzend zu beschreiben. Im Vorwort zu seinem Buch „Der rasende Reporter“ schreibt Kisch 1927:

„Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangene Zeuge zu sein und eine unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verlässlich, wie sich eine Aussage geben läßt - jedenfalls ist sie (für die Klarstellung) wichtiger als die geniale Rede eines Staatsanwalts oder des Verteidigers (...). – Der gute (Reporter, d. Verf.) braucht Erlebnisfähigkeit zu seinem Gewerbe, das er liebt. Er würde auch erleben, wenn er nicht darüber berichten müßte. Aber er würde nicht schreiben, ohne zu erleben. Er ist kein Künstler, er ist kein Politiker, er ist kein Gelehrter – er ist vielleicht jener ‚platte Mensch‘ Schopenhauers, und doch ist sein Werk ‚vermöge des Stoffes sehr wichtig‘. – Die Orte und Erscheinungen, die er schreibt, die Versuche, die er anstellt, die Geschichte, deren Zeuge er ist, und die Quellen, die er aufsucht, müssen gar nicht so fern, gar nicht so selten und gar nicht so mühselig erreichbar sein, wenn er in einer Welt, die von der Lüge unermesslich überschwemmt ist, wenn er in einer Welt, die sich vergessen will und darum bloß auf Unwahrheit ausgeht, die Hingabe an sein Objekt hat. Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit. – Und nichts Sensationelleres gibt es in der Welt, als die Zeit in der man lebt.“<sup>18</sup>

In Menzels Zeichnungen überlappen sich die Traditionen des künstlerischen Subjektivismus im Sinne Dürers und der Hang zu einer reportagehaften Objektivität. Die körperliche Verbindung von Hand und Auge, die in Menzels Malerei durch das Handwerk nivelliert werden will, wird in der Banalität eines „sensationellen“ Alltags zeichnerisch Gestalt. Jetzt erst wird uns die Haltung Menzels im „Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer“ greifbar.

Menzel ist so sehr Reporter, dass gerade in den Zeichnungen, auch in denen, die nicht Skizzen zu nennen sind, die zeitgenössischen Prinzipien der Komposition missachtet. Das führte zu dem Vorwurf, er sei lediglich Handwerker,<sup>19</sup> also im Sinne Kischs „kein Künstler“. Häufig setzt er zudem die Gegenstände seines Interesses so ins Bild, dass sie nicht in ihrem Zentrum, sondern photographisch angeschnitten sind, und es wurde schon erwähnt, dass er gerade auch für seine Historienbilder einen unglaublichen Aufwand an Recherche betrieb, vor Ort oder im Museum.

er hand to give expression to the artistic subject in the drawing, even more convincingly than in painting, can be linked to the attitude of the reporter. By way of an unwitting coincidence, it was left to Egon Erwin Kirsch to provide a brilliant description of Menzel’s method. In the foreword to his 1927 book “Der rasende Reporter” [“The Racing Reporter“], Kisch writes: “The reporter has no political leanings, has nothing to justify and no standpoint. He is to be an unbiased witness and to provide an unbiased account as reliably as any statement at all can be made, at any event it is more important (for clarification) than the ingenious speech of a prosecutor or defense attorney [...] The good [reporter] needs the ability to experience for his trade, which he loves. He would also experience [erleben] even if he were not to report anything about it. But he would not write without experiencing. He is not an artist,

not a politician, not a scholar, he is perhaps Schopenhauer’s ‘platter Mensch,’ but all the same his work is very important ‘due to the material’. The places and phenomena of which he writes, the explorations he undertakes, the history he witnesses, and the sources that he seeks out need not be so distant, rare, or difficult to reach, if in a world immeasurably overflooded with the lie, a world that wants to forget itself and thus satisfies itself with untruth, he maintains a devotion to his object. Nothing is more shocking than the simple truth, nothing is more exotic than our surroundings, nothing more fantastic than objectivity. And there is nothing more sensational in the world than the times in which one lives.”<sup>18</sup> In Menzel’s drawings, traditions of artistic subjectivism in Dürer’s sense overlap with a tendency towards the objectivity of reporting. The corporeal linkage of hand to eye that Menzel’s painting

Max Liebermann diskutiert 1921 die „Frage nach Menzels Kunst im Zeitalter der Photographie“<sup>20</sup> und kommt zu dem Schluss, „daß seine künstlerische Gewissenhaftigkeit die Gebilde seines Genies gleichsam sezerte und somit das Höchste, das Leben seiner Kunst zu nehmen drohte.“<sup>21</sup> Es lässt sich sagen, dass Liebermann sicherlich am Impressionisten Menzel höchst interessiert war, doch, was Menzels Wirklichkeitssinn anging, eher in konservative Geniebegrifflichkeit dachte. So kann es passieren, dass Erneuerungen traditionell erscheinen und das angeblich Traditionelle uns erneuert. Mit seinen zeichnerischen Kommentaren auf den Photographien von Waffen und Rüstzeug des Historischen Museums in Dresden hat sich Menzel selbst zum diesem Thema geäußert.<sup>22</sup> Seine Randzeichnungen liefern das nach, was die Fotografie nicht leisten kann: Unter- und Schrägsichten, bestimmte Details. Denn die Wirklichkeit wird nie auf einem Servierteller präsentiert. Sie muss gefunden werden in den unterschiedlichsten Atmosphären, Sichtweisen, Raumsituationen. Solche Differenziertheit konnte die Fotografie des 19. Jahrhunderts erst in Ansätzen liefern. Solange war der bestimmte Augenblick noch an die zeichnerische Hand gebunden.

Am eindringlichsten begreifen wir den Reporter Menzel in seiner Auseinandersetzung mit dem Tod. Diese existenzielle Grenzerfahrung bestimmte schon immer die Meisterwerke der Kunstgeschichte, da gerade dieses Thema den schrecklichen Realismus, zu dem die Kunst fähig ist, oft an die Grenzen des Erträglichen treibt. Menzel, der immer unzufrieden war mit seinen Kriegsgemälden, plagt sich sechs Jahre mit dem heute verschollenen „Friedrich und die Seinen beim Nachtkampf zu Hochkirch“ (1850) herum und lässt seine „Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“ gar unvollendet. Ihm fehlt die Reportage-Erfahrung des Kriegs, die er 1866 auf den Schlachtfeldern von Königgrätz machen kann. Hier hält er das Sterben und Leiden der Verwundeten in drei erschütternd präzisen Aquarellen fest und wendet sich nun gänzlich von einer Kriegsmalerei ab:<sup>23</sup> „Der Bedarf ist für das patriotische Bedürfnis von anderen Seiten gedeckt worden: und über das Alles: muß denn der Greuel gemalten werden?!“<sup>24</sup>

Doch auch ohne Krieg wird Menzel mit dem Tod konfrontiert, allerdings auf eine museale Weise. Nachdem er 1852 bei der Öffnung der Gruft der Frauenkirche in Halberstadt dabei war, treffen wir den Reporter 1873 in der Gruft der Garnisonskirche in Berlin. Diese ist übervoll, und die Leichen müssen identifiziert werden, bevor sie teilweise in die Hohenzollerngruft des Berliner Doms überführt werden. Menzel ist hier ein Physiognomiker des Todes, der leichenhaften Erstarrung in preußischen Uniformen, die ihn zwar auch zu zeichnerischen Kommentaren verführen.<sup>25</sup> Eindringlich sind aber die hohläugigen Gesichter, und er verbirgt weder den Schuss in den Mund des Feldmarschalls Keith noch den Mumienszustand eines Soldatenschädels.

seeks to level by craftsmanship takes on drawn form in the banality of a “sensational” everyday life. It is only now that we can truly grasp the significance of Menzel’s pose in “Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer.“ Menzel is so much the reporter that he ignores the then contemporary principles of composition, especially in the drawings, which cannot be called sketches. This led to the accusation that he is merely a craftsman,<sup>9</sup> that is, in Kisch’s sense “not an artist.” In addition, he often stages the objects of his interest so that they are not centered, but cropped as in a photograph, and as already mentioned he undertook an amazing amount of research, both on location or in the museum, in particular for his historical images.

In 1921, Max Liebermann discusses the “Question of Menzel’s Art in the Age of Photography”<sup>20</sup> and comes to the conclusion “that his artistic consci-

entiousness in a sense dissected the structures of his own creative invention and thus threatened to rob his art of the highest of all things, its life.”<sup>21</sup> it could be said that while Liebermann was surely quite interested in Menzel the impressionist, as far as Menzel’s sense of reality was concerned thought along more conservative lines of creative genius. In this way, it is possible that innovation can seem traditional, while the supposedly traditional can serve as innovation. With his sketched commentaries on the photographs of weapons and armor at the Historische Museum in Dresden, Menzel himself took a position on this question.<sup>22</sup> His marginalia provide what the photograph can no longer provide: a view from below or a side view, certain details. For reality is never offered up on a platter. It must be found in the most various atmospheres, perspectives, spatial situations. Such a differentiation

could only in part be offered by nineteenth century photography, and for so long did the particular moment remain bound to the drawing hand. We can get the most vivid conception of Menzel the reporter in his confrontation with death. This existential, liminal experience has always determined the masterworks of art history, since it is precisely this question that often can drive the horrible realism of which art is capable to the limits of the bearable. Menzel, who was always unsatisfied with his war paintings, plagues himself for six years with the now lost “Friedrich und die Seinen beim Nachtkampf zu Hochkirch“ [“Friedrich and His Own in the Night Battle at Hochkirch“] (1850), and even leaves his “Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“ [“Address of Friedrich the Great before the Battle of Leuthen“] unfinished. He is lacking in experience as a war reporter, experience he is

1. Zit. n. Jost Hermand: Adolph Menzel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 107.

2. Ebd., S. 127.

3. Vgl. Adolph Menzel. 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Hrsg. v. Claude Kisch u. Marie Ursula Riemann-Reyher, (Ausst. Kat.) Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Köln 1997.

4. vgl. Hubertus Kohle: “Menzel als Historienmaler”. In: Adolph Menzel. 1815-1905. A.a.O., S.481-492; Susanne von Falkenhäusen: „Zeitzeuge der Leere - Zum Scheitern nationaler Bildformen bei Menzel“. Ebd. S.493-502; Michael Glasmeier: „Ein mechanischer Flötenkönig. Anmerkungen zu ‚The

King’s Part‘“. In: Rodney Graham. Cinema Music Video. (Ausstellungskatalog) Kunsthalle Wien, Brüssel 1999, S. 31-43

5. Vgl. Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994.

6. Vgl. Michael Glasmeier: „Ansichten von Zeichnungen“. In: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.): Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses. Berlin 2003, S. 75-86.

7. Vgl. Klaus Herding: „Das ‚Atelier des Malers‘ - Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung“. In: ders. (Hg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt am Main 1978, S. 223-247.

8. Vgl. Lucius Grisebach: „Moltkes Fernglas, der Köchin Lenas Kamm und das Tintenfaß auf dem Tisch der Akademie: Menzels Blick für das Konkrete“. In: ders. (Hg.): Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. (Bestandskatalog) Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S. 18-21.

9. Zit. n. Jost Hermand, a.a.O., S. 85.

10. Ebd., S. 91.

11. Zit. n. Lucius Grisebach, a.a.O., S. 20.

12. Vgl. zu diesem Thema Ulf Küster: „Links zeichnen, rechts malen? Adolph Menzel und seine Hände“. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41, 1999, Beiheft (Adolph Menzel.

Im Labyrinth der Wahrnehmung. Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997).

13. Lucius Grisebach, a.a.O., S. 20.

14. Vgl. Marie Ursula Riemann-Reyher, „Der Zeichner – Meister des Augenblicks“. In: Adolph Menzel. 1815-1905, a.a.O., S. 445-456.

15. Zit. n. Hubertus Kohle, “Adolph Menzel als Kunsttheoretiker“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, a.a.O., S. 185.

16. Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977. S. 377.

17. Axel Delmar, 1905, zit. n. Adolph Menzel. 1815-1905, a.a.O., S. 406.

16. Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton, 1955, p. 284.

17. Axel Delmar, 1905, quoted in Adolph Menzel. 1815-1905, p. 406.

18. Egon Erwin Kisch: Der rasende Reporter. Berlin, Weimar 1990, S. 5f.

19. vgl. Lucius Grisebach, a.a.O., S. 20.

20. Peter-Klaus Schuster: „Menzels Modernität“, in: Adolph Menzel. 1815-1905, a.a.O., S.412.

21. Zit. ebd., S. 415.

22. Vgl. Werner Hofmann (Hg.): Menzel der Beobachter. (Ausstellungskatalog) Hamburger Kunsthalle 1982, S. 200-205.

23. Vgl. dazu Claude Kisch: „Menzel, die Toten, der Tod“. In: Jahrbuch der Berliner Museen, a.a.O., S. 33-52.

Wenn diese Todesansichten aus Krieg und Gruft in der heutigen Diskussion um die grausamen Bilder von Terror, Folter und Vergegenwärtigung des globalen Elends fehlen, so vielleicht aus Unkenntnis. Wir müssen jedoch konstatieren, dass Menzel der Wahrheit im Purgatorium mit seinen Zeichnungen in allen Facetten gerecht geworden ist. Der Begriff des Reporters, der hier eingeführt wurde, löst die Widersprüche des Gesamtwerks Menzels nicht auf, kann sie aber verschärfen, um jenen Realismus zu kennzeichnen, zum dem „unbefangene Zeugenschaft“ fähig ist.

neither the shot in Field Marshall Keith’s mouth nor the mummified state of a soldier’s skull. If these views of death from war and the crypt are lacking in today’s discussion about the frightful images of terror, torture, and the presence of global horror, this is perhaps due to a lack of awareness. But we must conclude that Menzel did do justice to the truth of purgatory in all its facets with his drawings. The concept of the reporter here introduced does not resolve the contradictions in Menzel’s work as a whole, but it can serve to thicken the contours of these contradictions in order to characterize a realism capable of “unbiased witness.”

allowed to gather in 1866 at the battlefield of Königgrätz. Here, he records the dying and suffering of the wounded in three horrifyingly precise water colors, then forever to turn away from war paining:<sup>23</sup> “For patriotic requirements, the needs are covered by other things, and above all, must this horror then be painted?”<sup>24</sup> But even without war, Menzel is confronted with death, albeit in a museal way. After attending the 1852 opening of the crypt of the Frauenkirche in Halberstadt, we encounter a record in 1873 in the crypt of Berlin’s Garnisonskirche. This was overcrowded, and the corpses had to be identified before they were in part moved to the Hohenzollern crypt in Berlin’s Protestant Cathedral. Here, Menzel is a physiognomist of death, the corpse-like rigidity in Prussian uniforms that also seduces him to engage in visual commentary.<sup>25</sup> Impressive however are the empty-eyed faces, and he conceals

## Widerständiges Material Zeichnungen aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern / Resistant Material Drawings from Nazi Concentration and Death Camps

KARIN GLUDOVATZ

It is certainly impossible to express oneself in a sufficiently specific way about a question understood to be as “global” as the so-called “camp drawings”: as if the drawings of prisoners of Stalinist camps could be directly compared to those of prisoners of Nazi camps without any loss of contextual precision. This is the first problem, one more than merely methodological in nature, that a text like this finds itself confronted with. I have here chosen to focus on the already hardly manageable context of National Socialism, since the debate about the period of German fascism focuses to a great extent on visual representations. Pictures and iconic signs not only played an eminently important role in the Nazis’ own self-styling, but also and especially for the resistance and for the uncovering and discussion of Nazi crimes, whereby the importance of engaging with other historical “documents” should by no means

Es dürfte unmöglich sein, sich in ausreichend spezifischer Weise über ein „global“ verstandenes Phänomen so genannter „Lagerzeichnungen“ zu äußern – etwa so, dass ohne Verlust an kontextueller Genauigkeit Zeichnungen von Gefangenen stalinistischer Lager mit solchen von Gefangenen nationalsozialistischer Lager direkt verglichen werden könnten. Dies ist das erste, nicht nur methodische Problem, dem sich ein Text wie dieser gegenüber sieht. Ich habe mich hier für eine Fokussierung auf den an sich bereits kaum überschaubaren Zusammenhang des Nationalsozialismus entschieden, da der Diskurs über die Zeit des deutschen Faschismus zu einem großen Teil über bildliche Repräsentationen läuft. Bilder und ikonische Zeichen nahmen und nehmen eine eminent wichtige Rolle ein: Für die Selbststilisierung der Nazis, aber auch und gerade für den Widerstand, die Aufdeckung und die Diskussion der nationalsozialistischen Verbrechen – wobei die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit anderen historischen „Dokumenten“ keinesfalls geleugnet werden soll. Doch werden im Folgenden nicht einzelne Künstler oder Werke vorgestellt, sondern strukturelle Probleme im Umgang mit dieser Bildproduktion benannt.

Die Nationalsozialisten vertrauten in hohem Maß auf die Wirkung von Bildern jeder Art und nutzten diese – wie es insbesondere totalitäre Regimes bis heute zu tun pflegen – für ihre Propaganda. Umso mehr wussten sie auch um die Bedrohung, die visuelle Befunde ihrer Machenschaften für sie hätten darstellen können und untersagten jegliche Bildproduktion jenseits staatlicher Überwachung. Somit existierten, von offizieller Seite verordnet, nebeneinander Ikonodulie – am evidentesten im Umgang mit den unzähligen Hitler-Porträts bzw. mit Bild-Symbolen wie etwa der Hakenkreuzfahne – und Ikonoklasmus – manifest in der Zerstörung nonkonformistischer Kunst, unliebsamer Fotos und „Alltagsgrafik“. Bekanntlich erhielt sich dennoch eine – gemessen an diesen Voraussetzungen – umfangreiche „unkontrollierte“ Bildproduktion. Zum einen wurde sie von denen hinterlassen, die selbst dem Regime dienten: So dokumentierten nicht wenige Soldaten der Wehrmacht ausführlich ihre Gräueltaten an der Ostfront, wie auch SS-Angehörige in den Lagern bzw. auf den Transporten fotografierten, was aus Gründen der Geheimhaltung untersagt war.<sup>1</sup>

Zum anderen aber geht ein beträchtlicher Bestand dieser verbotenen Bilder auf die Insassen der Ghettos, Konzentrations- und Vernichtungslager zurück, die trotz Androhung strengster Repressalien an bildlichen Äußerungen festhielten und unter schwierigsten Bedingungen – auf die noch genauer einzugehen sein wird – zumeist grafische Arbeiten anfertigten, während sie nur sehr selten die Gelegenheit hatten, Fotos zu machen.<sup>2</sup>

Die Verhinderungsstrategie der führenden Nazis sollte letztlich erfolglos bleiben, denn das Bild der Lager vermittelte sich der Öffentlichkeit nach dem Krieg und bis heute vor allem über Fotografien einer sehr unterschiedlichen Produzentenschaft. Ein Teil der bekann-

be denied. In the following, however, individual artists or works will not be presented; instead, I will focus on structural problems entailed by the use of this visual production. The Nazis placed great store in the effectiveness of images of every kind, using them for propaganda purposes, as totalitarian regimes in particular still do today. They were thus all the more aware of the threat that any visual evidence of their deeds could present to them, and thus forbade all image production outside of state supervision. This resulted in an official sanctioned juxtaposition of iconodulia on the one hand, as can be most clearly seen in the use of countless Hitler portraits and/or visual symbols like the swastika flag, and iconoclasm on the other, as manifested in the destruction of non-conformist art, unwanted photographs, and “everyday art.” But despite these conditions, an extensive “uncontrolled”

visual production was still able to hold its own. Some of these pictures were made by those who served the regime: quite a few soldiers of the Wehrmacht documented their atrocities on the Eastern Front extensively, and SS men took photographs in the camps or during the transports, an act that was forbidden for reasons of secrecy.<sup>1</sup> At the same time, a significant amount of these forbidden pictures can be attributed to those imprisoned in the ghettos, concentration camps, and extermination centers, who despite the threat of severe repressions, held on to the production of visual expressions. Under the most difficult conditions, as will be explored in more detail, the inmates were primarily able to finish drawings, while they only rarely had the opportunity to take photographs.<sup>2</sup> Ultimately, the Nazi attempt to hinder the production of images was unsuccessful, for the public did



Jacques Gotko (Jankel Godkowski) (1900-1943),  
Wachturm in Compiègne, ca. 1942

Malvina Schalkova (1882-1944), „In der Werkstatt“  
(Theresienstadt), ca. 1943

Abb. aus: Miriam Novitch, Resistenza Spirituale  
1940-1945, Ghetto Fighters' House, Kibbutz Lohamei  
Hagetaot, Mailand 1979

get an image of the camp after the war, and until today this image is primarily based on photographs taken by a very diverse group. Some of these photographs were commissioned by those in power, in order to simulate an ostensibly natural, but of course completely distorted reality of the camps for the public, not least international observers. As already mentioned, many of these photographs were taken by SS men secretly for private purposes, and the allies also took photographs after liberation with the goal of advancing de-Nazification in Germany through deterrence and information campaigns. In recent years, the role of photography for the representation and remembrance of the Shoah has increasingly been the subject of critical reflection. The realization of the constructed nature of every photo, determined by its technical conditions of emergence, and their inherent content-constitutive moment stands opposed to an image production

ten Aufnahmen wurde von den Befehlshabern in Auftrag gegeben, um eine vorgebliche, freilich völlig verzerrte Lagerrealität der Öffentlichkeit und nicht zuletzt internationalen Beobachtern vorzutäuschen. Etliche wurden aber auch, wie gesagt, von SS-Leuten heimlich zu privaten Zwecken gemacht, und schließlich fertigten die Alliierten nach der Befreiung Fotos zur Dokumentation mit dem Ziel, durch Aufklärung und Abschreckung die „Entnazifizierung“ in Deutschland voranzutreiben.

Die Rolle der Fotografie für Darstellung und Erinnerung der Shoah wurde in den letzten Jahren zunehmend kritisch reflektiert. Die jedem Foto durch seine technischen Entstehungsbedingungen eigene Konstruiertheit und das dieser innewohnende inhaltlich-konstitutive Moment steht gegen eine – nicht zuletzt von den Befreiern in den Nachkriegsjahren bewusst initiierte – Beschwörung unbedingter Authentizität des Materials und wurde im Kontext der Frage nach prinzipieller Darstellbarkeit des organisierten Massenmords wie auch jener nach dem Leistungsvermögen von Bildern diskutiert.<sup>3</sup> Zudem sensibilisierten diese Diskussionen für die Problematik, mit der uneingeschränkten Ausstellung dieser Grauen erregenden Aufnahmen die „Verfügbarkeit“ der Betroffenen in ihrem „Opferstatus“ gewissermaßen zu prolongieren, das Bild der Lagerinsassen dahingehend dauerhaft festzuschreiben und in der Anschauung mehr auf Schockwirkung als auf kritische Reflektion abzielen.

Dies alles sind Fragen, die auch den Umgang mit den Zeichnungen berühren, obwohl diese von einer „inneren Perspektive“ der Betroffenen aus entstanden, während die Fotografien zumeist ja einen Blick von Außen abbilden. Diese maßgebliche Unterscheidung prägt wohl auch den bisherigen Umgang mit jenen grafischen Arbeiten, die häufig unter Bezeichnungen wie „Holocaust-Kunst“ oder „Lagerkunst“ zusammengefasst werden.<sup>4</sup> Ihnen wurde einerseits auf Grund ihrer Entstehungsumstände und vor allem durch ihren Status als „(Er-)Zeugnisse“ von Lagerinsassen in hohem Maße ‚Authentizität‘ zugebilligt, während andererseits begriffliche Vereinheitlichungen wie eben etwa „Lagerkunst“ eine undifferenzierte Rezeption befördern. Diese beiden Defizite sollen im Folgenden diskutiert werden.

Die vorhin vorgenommene Gegenüberstellung von „offizieller“ und „inoffizieller“ Bildproduktion ist eine simple Unterscheidung, zielt aber auf ein grundsätzliches Problem ab: die Heterogenität dieser Konvolute, auf der es zu beharren gilt, selbst wenn man das Untersuchungsfeld auf Zeichnungen fokussiert.

Die oktroyierte Bilderzeugung war motivisch, stilistisch und produktionstechnisch determiniert und beschwört insofern eine künstliche Einheitlichkeit. Diese lässt sich nicht als eine von den Produzenten gewollte Kongruenz verstehen, ihr liegt vielmehr ein Modell erzwungener Assimilierung zugrunde, das eine homogenisierende Bezeichnung wie „La-

that not least in the post-war years, as consciously initiated by the liberators, is characterized by the invocation of the absolute authenticity of the material. This insistence on authenticity was also discussed in the context of the basic questions of the representability of organized mass murder and the effectiveness of images.<sup>3</sup> On top of this, these discussions raised sensitivity for the problematic that the unlimited exhibition of these horrible photographs in a certain sense prolongs the instrumentalization of those effected in their status as victims, permanently fixing the image of the camp inmates, shown more for shock value than critical reflection. These are all questions that also touch upon the use of the drawings, although these emerged from an “inner perspective” of the effected, while the photographs usually depict an external gaze. This critical distinction also marks the prior use of these illustrations, often apostrophized as “Holocaust

art” or “camp art.”<sup>4</sup> They were attributed a great degree “authenticity,” on the one hand due to their conditions of emergence and also due to their status as testimony made by the camp inmates themselves.<sup>5</sup> At the same time, conceptual generalizations like “camp art” encourage an undifferentiated reception. In the following, these two deficits will be discussed. The previously mentioned opposition of “official” and “unofficial” image production is a simple distinction, but also hits on a fundamental problem: the heterogeneity of these pictures, that must be insisted upon, even if we focus on the drawings alone. The controlled image production was rigidly determined in subject matter, style, and production technique, and thus exhibits an artificial unity. This cannot be understood as a congruence sought out by the producers themselves, at its foundation is a far more a model of forced assimilation, an assimilation

gerkunst“ zusätzlich affirmiert. Diese Produktion musste den Anforderungen nationalsozialistischer Kunstfabrikation, oder treffender: Kunstfabriken, im Wesentlichen entsprechen. Künstlerisch begabte Lagerinsassen wurden für die unterschiedlichsten Aufgaben eingeteilt. In so genannten „Ateliers“, tatsächlich aber kleinen, stickigen dunklen Baracken mit zu vielen Arbeitsplätzen, entstanden praktische Produkte wie Landkarten, Tabellen, Plakate, Beschilderungen und Pläne, allesamt „Gebrauchsgrafik“ für die Aufrechterhaltung der Lagerorganisation. Die teilweise der Geheimhaltung obliegenden Erzeugnisse lieferten wichtige Informationen für den Widerstand, welche die mit diesen Arbeiten betrauten Gefangenen bei günstigen Gelegenheiten nach außen zu leiten versuchten. Einen weiteren „praktischen“ Einsatzbereich nahm die Dokumentation medizinischer Experimente an Menschen ein.<sup>7</sup>

Von besonderer Relevanz für das Regime waren die Fälscherwerkstätten, in denen ausländische Banknoten und Papiere kopiert wurden, die professionellste Einrichtung dieser Art befand sich im Lager Sachsenhausen, dem ein Ausbildungszentrum des Geheimdiensts angeschlossen war, womit ganz unmittelbarer Bedarf für die Fälschungen bestand.<sup>8</sup> Aber auch andere Lager, wie etwa Mauthausen, und die Ghettos von Bialystok und Lodz hatten „Kopierateliers“.

Als finanziell lukrativ dürften sich die ebenfalls organisierten Fälschungen von Raubkunst für die Nazis niedergeschlagen haben. Besonders „geschäftstüchtig“ in der Ausbeutung der Gefangenen erwies sich der Kommandant des KZs Auschwitz. Er ließ ein Atelier einrichten, in dem künstlerische Aufträge für ihn ausgeführt wurden, um in den Verkauf zu gelangen, so etwa Grußpostkarten und Kunsthandwerk, aber auch größere Arbeiten wie Landschafts- und Genremalerei, Historien, Stillleben und Aufträge für Porträts, wobei die umfangreichste Produktion auf die letztgenannte Bildgattung entfiel.

Auch in den anderen Lagern wurden bevorzugt Bildnisse geordert, vor allem SS-Angehörige bestellten Bilder nach Fotos ihrer Angehörigen, wobei die Produktion außerhalb der von der Lagerleitung beauftragten Arbeiten einer strengen Reglementierung unterstand.<sup>9</sup>

Von größter Perfidie jedoch zeugen andere ‚Produktionsmotivationen‘: So wurden in Auschwitz-Birkenau gelegentlich Wettbewerbe für die am schönsten geschmückte Baracke veranstaltet und so die Dekoration der Unterkünfte erzwungen.<sup>10</sup>

Auf solche „Verhübschungsaktionen“ gehen zum Teil wohl die zahlreichen Wandmalereien zurück, die trompe l'oeil-artige Badezimmerstillleben, Putten, Tierstücke, Landschaften und Genreszenen zeigen, zum anderen entstanden diese, neben Porträts und Aktdarstellungen, wohl aus dem Bedürfnis, ein minimales Maß an individuellem Gestaltungswillen an diesem Ort zu bewahren.<sup>11</sup>

that a homogenizing term like “camp art” affirms after the fact. This production had to correspond to the requirements of Nazi art fabrication, or better art factories. Camp inmates with artistic talent were assigned the most various tasks. In so-called “studios,” which in fact were stuffy dark barracks crowded with work spaces, practical products like maps, tables, posters, signs, and plans were made: “applied graphic art” for maintaining organization in the camp. The products of this work, sometimes classified as secret, could provide important information for the resistance; the prisoners entrusted with this work tried to smuggle their productions out in favorable circumstances.<sup>7</sup> A further “practical” task assigned to the inmates was the documentation of medical experiments on their fellow inmates.<sup>7</sup> Of a special relevance to the regime were the workshops where foreign currency was counterfeited and papers were forged. The most professional estab-

lishment of this kind was located in Sachsenhausen; this camp was attached to a training center for the secret service, where there was a quite immediate need for the forgeries.<sup>8</sup> But other camps, like Mauthausen, and the ghettos of Bialystok und Lodz, also had their own “copyist studios.” Financially lucrative for the Nazis were certainly also the forgeries of stolen art. Particularly efficient in exploiting the prisoners in this regard was the commander of Auschwitz. He had a studio set up where artistic commissions were carried out and then sold; on the one hand postcards and crafts, but also larger works like landscape and genre paintings, history paintings, still-lives, and commissioned portraits; the last genre made up the most extensive production. Portraits were commissioned in the other camps as well. In particular, SS members often ordered paintings based on photographs of their family members, whereby production not commissioned by the

camp command was subject to strict restrictions.<sup>9</sup> Other “motivations towards production” were even more perfidious: for example, in Auschwitz-Birkenau there were occasional “contests” for the best decorated barracks, which forced the inmates to decorate their dwellings.<sup>10</sup> These “beautification” campaigns resulted in some of the wall paintings often found in the camps: trompe l'œil-like bath still-lives, putti, animals, landscapes, and genre scenes. At the same time, these wall paintings, along with the portraits and nudes, certainly also arose from the need to maintain a minimum extent of an individual will to design in the camp.<sup>11</sup> The height of cynicism were the beautification measures ordered in Theresienstadt before the inspections by international investigatory commissions, for which the camp was decked out like a Potemkin village. Leo Haas described the absurdity of the situa-

tion, where prisoners were forced to help prevent the possible uncovering of the crimes being committed against them: “We artists had no other choice, couldn’t say anything. We had to do what was ordered, otherwise we were immediately ‘replaced.’ So, we had to build the stage for our enemy, so that he could perform his comedy. We did our work so outstandingly, that the inspectors only saw our decoration. We hoped they would go to the end of the city, where the crematorium stood hidden between the fields.”<sup>12</sup> In Theresienstadt in particular, conceived by the Nazis as a model project, scenes from the everyday life of the camp were also commissioned in order to spread the image of the “model camp.” The work in a studio or a workshop offered the chance to produce other things, that in favorable circumstances could be bartered with the guards, for bread, for example. In addition, this made possi-

Einen Höhepunkt an Zynismus markierten die verordneten Verschönerungsmaßnahmen in Theresienstadt vor Inspektionsbesuchen internationaler Untersuchungskommissionen, für welche das Lager zum potemkinschen Dorf aufgeputzt wurde. Leo Haas beschrieb die Absurdität dieser Situation, in der die Gefangenen genötigt waren, gegen eine mögliche Aufdeckung der Verbrechen zu arbeiten: „Wir Künstler hatten keine andere Wahl, konnten nichts sagen. Wir hatten zu tun, was man uns befahl, sonst wurden wir sofort ‚ersetzt‘. So mussten wir die Bühne für unseren Feind aufbauen, damit er sein Possenspiel treiben konnte. Wir machten unsere Arbeit so hervorragend, daß die Inspektoren nur unsere Dekoration sahen. Wir hofften, sie würden bis ans Ende der Stadt gehen, wo das Krematorium versteckt zwischen den Feldern stand.“<sup>12</sup>

Gerade in Theresienstadt, von den Nazis als Vorzeigeprojekt gedacht, wurden auch Szenen aus dem Lageralltag beauftragt, um das Bild des „Musterlagers“ zu verbreiten.

Die Arbeit in einem Atelier oder einer Werkstatt bot die Chance, gelegentlich auch „Nebenprodukte“, also kleinere Zeichnungen oder kunstgewerbliche Gegenstände herzustellen, die sich im günstigeren Fall bei den Wachen – etwa gegen Brot – tauschen ließen. Zudem ermöglichte sie den Zugang zu Mal- und Zeichenutensilien, welche die Lagerleitung für die offizielle Produktion zur Verfügung stellte und die zu Beginn auch einigermaßen üppig vorhanden gewesen sein dürften; in den ersten Kriegsjahren erfolgten gelegentlich noch Materialsendungen von Hilfsorganisationen, nachweislich gerade in die französischen Lager (z.B. St. Cyprien und Gurs),<sup>13</sup> auch in Theresienstadt war die Verwendung von externen Werkstoffen zugelassen. So gelang es manchen der Künstler/innen auch, sich für die eigenen, im Verborgenen ausgeführten Arbeiten zumindest dürftige Ausstattung zu besorgen. Die Schwierigkeit der Materialbeschaffung und die erzwungene Heimlichkeit der Herstellung forcierten die Zeichnung als das zentrale Medium der Bilderzeugung – sie war mit einfachsten Mitteln ohne großen Aufwand und rasch anzufertigen.

Die klandestine Produktion ist gekennzeichnet durch eindrucksvolle Improvisationsfähigkeiten: als Zeichengrund dienten Toiletten- und Zigarettenpapier (solange es noch vorhanden war), Streichholzschachteln, Wände, Verpackungsmaterial, die Rückseiten von Briefmarken, Plakaten und medizinischen Berichten, als Zeichengeräte im Idealfall Bleistifte und Tinte, aber auch Selbstgemachtes, wie z. B. angekohlte Äste.

Im Verhältnis zu den der Kontrolle unterstellten Arbeiten scheint jeder Versuch, die im Geheimen entstandenen Zeichnungen zu vereinheitlichen, erst recht konstruiert. Gewiss sind die äußeren Entstehungsbedingungen im Wesentlichen ähnlich, doch divergieren die einzelnen Arbeiten stilistisch und motivisch, wie auch Motivation und Intention der Produzenten und Produzentinnen vielseitig waren.

ble access to painting and drawing utensils that the camp command made available for official production. At the beginning, these materials were most likely quite ample in supply: in the first years of the war, material was also sometimes supplied by aid organization, especially in the French camps (like St. Cyprien und Gurs),<sup>13</sup> and in Theresienstadt the use of materials from outside sources was also allowed. Thus some artists were able to obtain at least the minimal tools for their own work. The difficulty of obtaining material and the forced secrecy of production made drawing the central medium of image production: it could be completed quickly without great difficulty and with the simplest tools. The clandestine production is characterized by impressive abilities to improvise. The most various materials were used as a support: toilet paper and cigarette paper (as long as there was any), matchboxes, walls, packing material, the back sides of

stamps, posters, and medical reports; for drawing utensils, ideally pencils and inks were used, but inmates also took recourse to self made materials like burned twigs. In contrast to the works produced under controlled conditions, any attempt to generalize about the drawings that emerged in secret truly seems artificial. Certainly the external conditions of emergence are essentially similar, but the individual works diverge widely in stylistic and motivic terms; in addition, the motivations and intentions of the producers were widely variant. Understandably, the hidden drawings refer much more often to the reality of the camps than do the commissioned works. Depictions of forced labor and abuse, the agony suffered by camp inmates, and less presentable camp facilities form a large part of the drawings that have been preserved; such scenes comprise around twenty percent of the drawings made in the camps.<sup>14</sup> At the same time, there is a



Joseph Richter (?), „Deportation“, 1943

Abb. aus: Miriam Novitch, *Resistenza Spirituale* 1940-1945, Ghetto Fighters' House, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Mailand 1979

certain amount of overlap in subject matter when it comes to the portraits, which make up a large portion of the works, but also in other figurative works like landscapes or genre scenes, which however are much less represented. The drawings, that, beside the photos, would be particularly formative for the visualization of the Nazi crimes in public memory, show scenes of the killing of prisoners or the disrespectful treatment of the corpses of those murdered. These drawings were to a large extent only completed after liberation; many date from 1945. According to the artists,<sup>15</sup> these pictures emerged from memory, or, in light of the deeds now visible to all after the fall of the regime, as one final attempt to document them on location and spread the news about them.

To do this to such an extent was perhaps only possible after liberation, since the pictorial documentation implies a definitive fixing of events; a fixing that

Die versteckten Blätter rekurren verständlicherweise in einem viel höheren Maß auf die Lagerrealität als die Auftragsarbeiten. Darstellungen von Zwangsarbeit und Miss-handlungen, von gemarterten Menschen und weniger vorzeigbaren Lagereinrichtungen bilden einen großen Teil des erhaltenen Bestands, solche Szenen machen etwa zwanzig Prozent der insgesamt in den Lagern angefertigten Zeichnungen aus.<sup>14</sup> Überschneidungen der Sujets gibt es hingegen bei den Porträts, welche unter diesen Arbeiten einen hohen Anteil einnehmen, aber auch bei anderen Darstellungsgegenständen wie etwa Landschaften oder Genreszenen, die jedoch wesentlich schwächer vertreten sind. Jene gezeichneten Bilder, die – neben den Fotos – für die Vorstellung der nationalsozialistischen Verbrechen im öffentlichen Gedächtnis besonders prägend werden sollten, Szenen der Ermordung von Gefangenen oder des pietätlosen Umgangs mit den Leichen der Ermordeten, wurden zu einem großen Teil vermutlich erst nach der Befreiung angefertigt, viele sind mit 1945 datiert. Sie entstanden – Aussagen von Zeichnern zufolge –<sup>15</sup> aus der Erinnerung bzw. als letzter Versuch, angesichts der nach dem Fall des Regimes für alle sichtbar gewordenen Taten, diese vor Ort zu dokumentieren und zu verbreiten.

Dies zu tun war in einem solchen Ausmaß vielleicht erst nach der Befreiung möglich, da die bildliche Dokumentation definitive Festschreibung impliziert, die jemand, für den das Morden eine tägliche Bedrohung darstellte, vermutlich nicht hatte vornehmen wollen.

Das Memorieren des am Tag Erlebten und nächstens dessen Darstellung auf dem Papier nahmen viele Zeichner dennoch auf sich, in der Hoffnung, diese Blätter im Sinne bildlicher Berichte über die Geschehnisse in den Lagern nach draußen und somit an die Öffentlichkeit zu bringen, was teilweise auch gelang. Im Falle der Entdeckung wurden die Produzenten belastender Zeichnungen gefoltert und exekutiert.

Doch offensichtlich blieb das Bedürfnis nach Äußerung von dem Wissen um diese Konsequenzen wenig beeinträchtigt. Der Wille, das Geschehen aufzuzeichnen, es dokumentarisch festzuhalten und zugleich in eine möglichst anschauliche Form zu bringen, um die Verbrechen nach außen sichtbar machen zu können, belastendes Material zu sammeln und das, was man erleben musste, solcherart – nämlich vermittelt als Bild – vorstellbar zu machen im Dienste der Erinnerungsarbeit, steht als eine der Hauptmotivationen verborgener zeichnerischer Tätigkeit: „Ich skizzierte die Zeichnungen, vernichtete sie dann aber wieder, prägte sie mir jedoch ein. Hatte ich diese Szenen einmal gezeichnet, würden sie nie mehr aus dem Kopf getilgt werden können.“<sup>16</sup> (Alfred Kantor) / „Das geschriebene Wort reichte nicht. Ohne die graphische Darstellung war die echte Angst des Überlebenskampfes und der Naziherrschaft nicht restlos wiederzugeben.“<sup>17</sup> (Avraham Golub-Tory) / „Wenn man unter den Umständen der Massenvernichtung schöpferisch ist, Auge in Auge

someone, for whom the killing represented a daily threat, would not have wanted to undertake. Nonetheless, many illustrators kept memoirs of camp experiences and depicted them on paper, in the hope of smuggling these sheets out as reports on the events in the camps to the public. This met with partial success. In the case of discovery, the producers of these incriminating drawings were tortured and executed.

But clearly the need for expression was little affected by the knowledge of these consequences. The will to record the events, to keep track of them in documents and at the same time to draw them as vividly as possible in order to make the crimes visible to the outside world, to collect incriminatory material to make what one was forced to undergo imaginable – by way of an images – in the service of the work of memory, stands as one of the main motivations of clandestine drawing: “I sketched

the drawings, then destroyed them, but committed them to memory. After having once drawn these scenes, they could never again be erased from my head”<sup>16</sup> (Alfred Kantor). “The written word wasn’t enough. Without the graphic depiction, the true fear of the survivors and Nazi rule could not be completely represented” (Avraham Golub-Tory).<sup>17</sup> “If you are creative in the conditions of mass extermination, eye to eye with these atrocities, it is a direct reaction. We had no cameras at that time: this is all that remains” (Alexander Bogen).<sup>18</sup> Yet another motivation seems to have been the hope to leave a trace, a sign of life, to survive in a sense on paper. This is certainly one reason for the high recurrence of portraiture, as indeed is traditionally the case for this genre. The illustrators’ continuation of artistic practices like dating and signing their sheets also points in this direction, for in so doing they were authorizing these works as the pro-



David Olère (1902-1985), „Dem Tod entgegen“ (Auschwitz), 1945

Abb. aus: Miriam Novitch, *Resistenza Spirituale* 1940-1945, Ghetto Fighters' House, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Mailand 1979

duct of a certain person in a given timeframe. The careful preservation of the works also speaks for the desire for permanence. On the one hand, of course, they had to be hidden from the guards, to keep their creators out of additional danger, but some storage sites also evince an interest in saving the pictures for “posterity.”

“My intention was to leave behind documentation of the extermination of my people [...] My co-prisoners wanted me to draw for entirely different reasons: ‘In case you succeed in getting out of this hell, your drawings should tell the world our story. We want to be among the living, at least on paper. This suffering and dying must get to the public.’ And this need to record the events, became a overpowering force that allowed me to survive” (Halina Olomuski).<sup>19</sup> Many of the works were retrieved by their creators after liberation, others were at first lost, and then found years later and given to the memorials or, if

mit dem Grauen, ist es eine unmittelbare Reaktion. Wir hatten keine Kameras in dieser Zeit; nur dies ist geblieben.“<sup>18</sup> (Alexander Bogen)

Ein weiterer Antrieb scheint in der Hoffnung gelegen zu haben, eine Spur zu hinterlassen, ein Lebenszeichen, und auf dem Papier gewissermaßen zu überdauern. Dies ist wohl ein – für die Bildniskunst generell traditioneller – Grund für das mannigfaltige Vorhandensein der Porträts. Auch das Festhalten vieler Zeichner an künstlerischen Praktiken wie Datierung und Signierung der Blätter weist in diese Richtung, denn damit wurden sie als Produkt einer bestimmten Person in einem benennbaren Zeitraum autorisiert. Auch die sorgsame Verwahrpraxis der Arbeiten spricht für gewünschte Nachhaltigkeit. Sie mussten einerseits natürlich vor den Wachen versteckt werden, um ihre Produzent/innen nicht zusätzlich in Gefahr zu bringen, doch zeugen manche Aufbewahrungsorte von der Suche nach einem Versteck für die „Ewigkeit“.

„Meine Absicht war, Dokumente über die Vernichtung meines Volkes zu hinterlassen [...] Meine Mithäftlinge wollten aus einem anderen Grund, daß ich zeichne: ‚Falls es Dir gelingt, dieser Hölle zu entkommen, sollen Deine Zeichnungen der Welt von uns erzählen. Wir wollen wenigstens auf dem Papier unter den Lebenden sein. Dieses Leiden und Sterben muß an die Öffentlichkeit.‘ Und dieses Bedürfnis, die Ereignisse festzuhalten, wurde zu einer überwältigenden Kraft, die mein Überleben ermöglichte.“<sup>19</sup> (Halina Olomuski)

Viele der Arbeiten wurden nach der Befreiung von ihren Urhebern aus den Verstecken geholt, andere gingen verloren oder wurden noch Jahre später aufgefunden und den Gedenkstätten bzw. – soweit ermittelbar – den Künstler/innen oder deren Familien übergeben.

Ein weiterer Beweggrund lag wohl in dem widerständigen Potenzial dieser ‚illegalen‘ Tätigkeit und der Zeichnungen selbst,<sup>20</sup> denn man umging nicht nur ein Verbot, man schuf damit auch Raum für Individualität, was wohl in Anbetracht dieses Umgangs mit Menschen, von denen jeder einzelne nur mehr als Nummer geführt wurde und solcherart in der Masse aufgehen sollte, wohl existenziell war: „Angesichts der Massenvernichtung schöpferisch zu sein, auch das ist Protest. Jeder reagiert auf seine Art, wenn er der äußersten Gefahr Auge in Auge gegenübersteht, dem Tod. Der Künstler reagiert auf künstlerische Art. Das ist seine Waffe. Er muß der Menschheit seine Spur als Mensch hinterlassen. Das zeigt, daß die Deutschen seinen Geist nicht bezwingen konnten.“<sup>21</sup> (Alexander Bogen)

Die Betonung der Differenzen ist ein zentrales Moment der Auseinandersetzung mit diesen Zeichnungen: Differenzen der Produktionsbedingungen, wie sie hier dargelegt wurden, aber auch die jeweiligen Unterschiede, die den individuellen Anliegen und Formulierungen der Zeichner geschuldet sind. Jegliche Form „künstlicher“ Vereinheitlichungen produziert Vereinnahmung und reduziert eigenständige Nuancen der Narration. Die Be-

possible, returned to the artists or their families. A further motivation was the resistant potential of these so-called “illegal” activities and the drawings themselves.<sup>20</sup> Not only did this drawing entail the violation of a ban; it also created space for individuality, which certainly in light of the treatment in the camps, where every individual was only registered as a number and was to be absorbed in the mass, was of an existential importance: “To be creative in the face of mass extermination: this is also a form of protest. Everyone reacts in their own way when confronted face to face with the most extreme danger, death. The artist reacts in an artistic way. That is his weapon. He must leave humanity his trace as a person. This shows that the Germans could not win over his spirit.”<sup>21</sup> (Alexander Bogen) The emphasis on these differences is a crucial moment in engaging with these drawings: differences of the conditions of production as discussed here,

as well as the difference due to the individual intentions and formulations of the illustrators themselves. Any form of “artificial” generalization results in appropriation, and reduces independent nuances of narration. Our reception of these images is marked by ambivalence, the various pictorial expressions to be taken as expressions of individual subjects, and to read them in historical awareness of the events in the camps. This relativizes the question of authenticity. More precisely, it allows for its critical questioning in light of the events and their reception. The drawings would as seemingly immediate reactions to the events are often attributed the status of an unquestioned witness, that unlike oral statements, also no longer vary: “we have the catastrophe now in unchallengeable, authentic images before our eyes.”<sup>22</sup> This problematic loading of the images that also and – conditioned by the medium – more still affects the early reception

trachtung ist von der Ambivalenz geprägt, die verschiedenen bildlichen Äußerungen als Äußerungen einzelner Subjekte wahrzunehmen und sie unter historischer Perspektive im Hinblick auf das Geschehen in den Lagern zu lesen.

Diese Voraussetzung relativiert die Frage nach der Authentizität oder genauer: ermöglicht ihre kritische Hinterfragung in Hinblick auf die Ereignisse und deren Rezeption. Den Zeichnungen wurde als scheinbar unmittelbare Reaktionen auf das Geschehen gerne der Status der nicht in Frage zu stellenden Zeugenschaft zugesprochen, die zudem – anders als mündliche Aussagen – nicht mehr variierten: „[...] wir [haben] die Katastrophe jetzt in unanfechtbaren authentischen Bildern vor Augen.“<sup>22</sup> Diese problematische Aufladung der Bilder, die auch und – bedingt durch das Medium – noch mehr die frühe Rezeption der Fotos betrifft, zwingt sie in eine Rolle, die sie nie werden erfüllen können: jene des Berichterstatters, der eine ‚objektive‘ Wiedergabe der Realität zeichnet. Eine solche Vorstellung beinhaltet schon die Enttäuschung bei der potenziellen Feststellung mangelnder Detailtreue. Irith Dublon-Knebel wies auf diese niedrige Frustrationsschwelle bei Interviews hin, die entweder unmittelbar nach der Befreiung oder in den Jahrzehnten danach Überlebende nach ihren Erfahrungen befragten und sich teilweise mit Erzählungen konfrontiert sahen, die weder den Alltag noch einzelne Fakten exakt beschreiben wollten.<sup>23</sup> Dies

führte in den extremsten Fällen dazu, dass die Aussagen in Zweifel gezogen wurden,<sup>24</sup> was umso absurder ist, wenn man bedenkt, wie sehr im Verhältnis dazu den Bildern geglaubt wurde. Gerade die Zeichnungen zeigen auch, dass man sich von einer naiven Vorstellung einer darin unvermittelten Realität verabschieden muss.

Diese Arbeiten sind Resultate persönlicher Erfahrungen, die in individueller Form veräußert wurden. Der Prozess der Formfindung und mithin ein notwendiges Distanzierungsmoment war ein Weg, das Erlebte artikulieren, aber auch Individualität aufrecht erhalten zu können.<sup>25</sup> Die stilistische Vielfalt der Zeichnungen ist – jenseits von Ästhetisierung – ein zentraler Punkt ihrer Interpretation. Sie verweist auf die unterschiedlichsten kulturellen Kontexte und Traditionen, denen die Produzent/innen entstammten, ihre dezidierte Fortführung bzw. Variation auf das Bewahren einer Autonomie des Subjekts, das sich auf dieser Ebene in ein bestimmtes Spannungsfeld setzt. Die Zeichnungen übermitteln Beobachtungen der Lagerrealität, und sie zeugen von der Subversion innerer Selbstbestimmtheit, gegen die die Nazis machtlos waren.



Lucjan Motyka, Wandbild mit der Simulation eines Badezimmerspiegels Auschwitz-Birkenau, Block 8, Waschraum im 2. Stock.



Anonym, „Die Strafkompagnie ‚Königsgraben‘“, Wandmalerei in Auschwitz-Birkenau, Block 1

Abb. aus: Joseph P. Czarnecki, Last Traces. The Lost Art of Auschwitz, New York 1989

of the photographs, forces them to take on a role that they will never be able to fulfill: that of the reporter who draws an “objective” depiction of reality. Such a notion already contains the disappointment in the potential realization of a missing faithfulness to detail: Irith Dublon-Knebel pointed out the low tolerance of those who interviewed survivors, either immediately after liberation or in the decades afterward; these interviewees found themselves confronted with narratives told by survivors that did not want to provide an exact description of everyday life or individual facts.<sup>23</sup> In the most extreme cases, this led to the doubting of their testimony as a whole<sup>24</sup> which is all the more absurd considering how much was believed when it came to visual testimony. The drawings in particular show also that one must take leave of a naïve notion of an unmediated reality contained within them. These works are results of personal experiences that

are brought to expression in an individual form. The process of finding a form of expression and thus a necessary moment of distanciation was one way of articulating what was experienced, but also of maintaining individuality.<sup>25</sup> The stylistic variety of the drawings – beyond any aestheticization – is a crucial aspect of their interpretation. It indicates the highly varied cultural contexts and traditions from which the producers came, their decided continuation or variation in maintaining an autonomy of the subject, which on this level places itself in a certain field of tension. The drawings provide observations of the reality of the camps, and they bear witness to the subversiveness of an internal sense of self-determination against which the Nazis were powerless.

1. Vgl. dazu Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944, Ausstellungskat., Hamburg 2002. Ein besonders zynisches Beispiel für den persönlichen Bildgebrauch von Lagerszenen bietet das sog. Auschwitzalbum, das die Deportierung jüdischer Ungarinnen und Ungarn vom Transport bis zur Verteilung im Lager dokumentiert. Die einzelnen Fotos wurden mit kalligrafierten Bildunterschriften (z. B.: „nicht mehr einsatzfähige Frauen und Kinder“) versehen, während die erste Seite eine zärtliche Widmungsinschrift trägt („Andenken von Deinem Lieben und Unvergesslicher und Treuliebender Heinz“). Vgl. dazu: Yasmin Doosry: Vom Dokument zur Ikone. Zur Rezeption des Auschwitz-Albums, in: Dies. (Hg.): Representations of Auschwitz. 50 Years of Photographs, Paintings, and Graphics, O\_wi\_cim 1995, S. 95-104.
2. Am bekanntesten sind jene vier Aufnahmen, die Mitglieder des Sonderkommandos in Auschwitz machten. Diese zeigen – unscharf, doch eindeutig – die Verbrennung von Ermordeten, Frauen auf dem Weg zur Exekution und einen wohl unbeabsichtigt ausgelösten Blick auf Baumwipfel. Die Fotos konnten aus dem Lager gebracht und an den polnischen Widerstand weitergegeben werden. Sie bilden gerade aufgrund ihrer Verwackeltheit und ihrer rasch gewählten Bildausschnitte die Gefahr ihrer Entstehung ab, sichtbar in der Eile ihrer Produktion. Vgl. Georges Didi-Huberman: Images malgré tout, in: Clément Chéroux (Hg.): Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999), Paris 2001, S. 11-21.
3. Stellvertretend für die umfangreiche Literatur seien hier Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1995, Chéroux 2001 (zit. Anm. 2) und Bettina Bannasch/Almuth Hammer (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah, Frankfurt 2004. Weitere Studien versammelt Ute Wrocklage: Fotografie und Holocaust. Annotierte Bibliografie, Frankfurt/Main 1998.
4. Vgl. zur Begriffsdebatte Jürgen Kaumkötter: Kunst in Auschwitz – Ein schmaler Grat, in: kritische berichte, 4 (2003), S. 62-76.
5. So schreibt etwa Mary S. Costanza: Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos, München 1983, S. 29: „Diese Kunst ist ebenso lebendig wie die Arbeiten von Historikern und Schriftstellern und wie die vielen Dokumente und Fotos, die von den Nazis selbst, die bürokratisch genau alles ablegten, sowie von den Befreiungsstreitkräften hinterlassen wurden. Zusätzlich haben wir die Katastrophe jetzt in unanfechtbaren authentischen Bildern vor Augen.“
6. Vgl. Costanza (wie Anm. 5), S. 78.
7. Vgl. Sybil H. Milton: Culture under Duress. Art and the Holocaust, in: F. C. Decoste, Bernhard Schwartz (Hg.): The Holocaust Ghost. Writings on Art, Politics, Law and Education, The University of Alberta Press 2000, S. 84-97, hier S. 88.
8. Vgl. Costanza (wie Anm. 5), S. 51.
9. Vgl. Kaumkötter (wie Anm. 4), S. 68.
10. Vgl. Costanza (wie Anm. 5), S. 42.
11. Zu den Wandzeichnungen vgl. die katalogähnliche Zusammenstellung bei Joseph P. Czarnecki: Last Traces. The Lost Art of Auschwitz, New York 1989.
12. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 60.
13. Vgl. Milton (wie Anm. 7), S. 93.
14. Vgl. Milton (wie Anm. 7), S. 91.
15. Vgl. dazu die von Costanza (wie Anm. 5) versammelten Interviews.
16. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 28.
17. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 29.
18. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 50.
19. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 90.
20. Zu diesem Aspekt vgl. etwa Miriam Novitch: Resistenza Spirituale. 120 disegni dai Campi di Concentramento e dai Ghetti 1940-1945, Mailand 1979 und Janet Blatter, Sybil Milton: Art of Holocaust, New York 1981.
21. Zit. n. Costanza (wie Anm. 5), S. 18.
22. Costanza (wie Anm. 5), S. 22.
23. Irith Dublon-Knebel: Transformationen im Laufe der Zeit. Re-Präsentationen des Holocaust in Zeugnissen der Überlebenden, in: Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main, New York 2002, S. 327-342.
24. Dublon-Knebel (wie Anm. 23). Bereits Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt/Main 1962, zeigte diese Paradoxie auf.
25. Vgl. zu dieser grundsätzlichen Darstellungsprogrammatis James E. Young: Beschreiben des Holocaust, Frankfurt/Main 1992.

## Sonderzeichner: Ein kurzer Faden durch die Geschichte der Zeichnungsreportage

## Special Artists: A Short Trip Through the History of Illustrative Reporting

ALEXANDER ROOB

When the illustrator Fritz Koch, who later re-named himself Koch-Gotha, was brought to the *Berliner Illustrierte Zeitung* (B.I.Z.) in 1904, it seemed as if photo journalism, still in its youth, was already undergoing its first crisis. According to the B.I.Z.'s editor-in-chief, Kurt Korff, after only a few years of the spread of photo journalism, the first signs of exhaustion could already be registered. "The growing accumulation of photographs," he recalled in 1927 in a book marking the fiftieth anniversary of the founding of Ullstein-Verlag, "resulted in a certain monotonousness. Photography had driven out the illustrators, but now the help of the artists again seemed necessary. The lack of temperament in photography was somewhat tiring. Seen through the eye of the artist, the world was indeed often different. Often distorted, but all the more interesting." Under Korff's leadership, the B.I.Z., which, founded in 1891, had already achieved the largest cir-

Als man den Zeichner Fritz Koch, der sich später Koch-Gotha nannte, 1904 zur *Berliner Illustrierten Zeitung* holte, sah es aus, als befände sich der noch junge Fotojournalismus bereits in einer ersten Krise. Nach Aussage des Chefredakteurs der B.I.Z., Kurt Korff, waren nach den wenigen Jahren seiner Verbreitung bereits erste Abnutzungserscheinungen zu registrieren. „Es ergab sich“, schrieb er 1927 rückblickend in einem Jubiläumsband des Ullstein-Verlags, „aus der wachsenden Anhäufung photographischer Aufnahmen eine gewisse Eintönigkeit. Die Photographie hatte die Zeichner verdrängt, aber nun schien die Mitarbeit der Künstler wieder notwendig. Der Temperamentlosigkeit der Photographie war man ein wenig überdrüssig. Durch das Auge des Künstlers gesehen war die Welt doch vielfach anders. Oft verzerrt, aber umso interessanter.“<sup>1</sup> Unter der Ägide von Korff mauserte sich die dem Ullstein-Verlagshaus angehörende B.I.Z. (gegr. 1891), die schon zuvor die auflagenstärkste Wochenillustrierte war, zu einem, was die Bildgestaltung betrifft, Richtung weisenden und überaus experimentierfreudigen Blatt.

Korffs Bestrebung war es, das Bild aus der illustrierenden Abhängigkeit vom Nachrichtentext zu lösen und umgekehrt die Nachricht aus der Eigengesetzlichkeit des Visuellen, aus der Aussagekraft und Abfolge der Bilder zu entwickeln. In enger Zusammenarbeit mit dem Zeichner Carl Schnebel, der als so genannter „künstlerischer Beirat“ der erste „Art Director“ einer Zeitschrift war, und dem Karikaturisten Kurt Szafranski, der nach kurzer Zeit zum Verlagsdirektor aufgestiegen war, erarbeitete Korff die gestalterischen Koordinaten des modernen Zeitschriftenwesens. Das Bild selbst sei die Nachricht, schrieb er in besagtem Artikel, und es sei „kein Zufall, dass die Entwicklung des Kinos und die Entwicklung der *Berliner Illustrierten Zeitung* ziemlich parallel laufen. In dem Maße, in dem das Leben unruhiger wurde (...), war es notwendig, eine schärfere und prägnantere Form der bildlichen Darstellung zu finden.“<sup>2</sup>

Der Stand der reprografischen Entwicklung erlaubte noch keinen kontraststarken, tiefscharfen Abdruck von Fotos in Massenaufgabe, und so stechen dem Betrachter beim Durchblättern der alten Ausgaben Zeichnungsstrecken in besonderem Masse als belebendes Element ins Auge. Schon die ersten Reportagen, die Koch-Gotha 1905 veröffentlichte, sind geschickte Montagen, die auf höchst spannungsvolle Weise eine ganze Skala bildnerischer Möglichkeiten und zeichnerischer Techniken ausschöpfen: Jugendstilartige, sich im Übergang zum Text befindliche Ornamentik, die als Exposition in das jeweilige Thema der Reportage fungiert, daneben vor Ort entstandene „Momentzeichnungen“, die zwischen Skizze und Malerei changieren, und aus der Erinnerung entstandene Gouachemalereien, die sich im fließenden Übergang zur Fotografie befinden. In vielen Fällen wurden diese in ihrer flächigen Graustufung fotonahen Malereien mit Fotografien kombiniert. Irritationen des

culatation among weekly illustrated magazines, would become a pioneering journal in terms of its visual design, quite open to experiment. It was Korff's intention to free the image from an illustrative dependence on the news text, instead developing the news based on the unique laws of the visual, in the expressive power and sequential character of images. In close collaboration with the illustrator Carl Schnebel, who as the so-called "künstlerischer Beirat" ("artistic advisor") was the first "art director" at a magazine, and the caricaturist Kurt Szafranski, who after a brief period had advanced to become the head manager of the publishing house, Korff then developed the design coordinates of the modern magazine. The picture itself is the news, he wrote in the same article, and it is "no accident that the development of the cinema and the development of the *Berliner Illustrierten Zeitung* run quite parallel. Since life has become

ever more restive [...] it was necessary to find a sharper and more effective form of visual depiction."<sup>2</sup>

The state of reprographic development still did not allow for a high-contrast, deep-focus printing of photographs in mass circulation, and hence, while leafing through old magazines, one is particularly struck by passages of illustrations as an animating element. Already the first illustrated reports published by Koch-Gotha in 1905 are intelligent constructions that use a whole spectrum of visual possibilities and drawing techniques in an exciting way: Jugendstil-like ornamentation in the transition to the text functions as an exposition of the respective topic of the report, "snapshot drawings" produced on location shifting between sketch and painting, and gouache paintings from memory located along a continuum leading towards photography. In many cases, paintings, similar to photographs in their flat



František Kupka: „Auf der Pariser Pferderennbahn“, B.I.Z., 1904



Edmund Edel: „Partykonversation“, in: „Rund um Berlin“, B.I.Z., 1904

gray coloring, were combined with photographs. The disturbance this caused for the readers was quite intended by the editors: "because the audience thought photography couldn't lie," as Kurt Korff put it, it was confronted early on with fake photos to undermine the medium's claim to authenticity. In close collaboration with Carl Schnebel, Koch-Gotha thus prepared a mold in which he and his successors over the next thirty years would offer reports from all possible areas of life. He thus renewed the genre of "illustrative reporting," where the news illustration, which in the founding years of the illustrated weekly was primarily inserted to depict the material in a text or as an autonomous image, became a constitutive moment of journalistic reporting. Koch-Gotha did have a predecessor whose work he could build upon: the illustrator, author, and later film director Edmund Edel (\*1863).<sup>3</sup> Edel, whose pioneering efforts in the area of illustrative reporting

Lesers lagen dabei durchaus in der Absicht der Redaktion. „Weil das Publikum der Meinung war, die Photographie könne nicht lügen“, so Kurt Korff, wurde es früh mit Fake-Fotos konfrontiert, die den Authentizitätsanspruch der Fotografie unterminieren sollten.

In enger Zusammenarbeit mit Carl Schnebel formulierte Koch-Gotha damit eine Gießform aus, in der er und seine Nachfolger in den kommenden dreißig Jahren aus allen möglichen Bereichen des Lebens Bericht erstatten sollten. Er erneuerte damit das Genre der „Zeichnungsreportage“, bei der die „Reportagezeichnung“, die in der Gründungszeit des Illustriertenwesens überwiegend applikativ zum Text oder als autonomer Bildbeitrag eingesetzt wurde, zum konstitutiven Moment journalistischer Berichterstattung wird.

In dem Zeichner, Schriftsteller und späteren Filmregisseur<sup>3</sup> Edmund Edel (geb.1863) hatte Koch-Gotha einen Vorgänger, auf dessen Arbeit er aufbauen konnte. Edel, dessen Pionierleistung auf dem Sektor der grafischen Berichterstattung Korff ausdrücklich erwähnt, verfasste 1904 eine ganze Reihe gezeichneter Reportagen für die B.I.Z., zumeist satirische Szenen aus dem Alltag der Berliner Schickeria.<sup>4</sup> Bemerkenswert an ihnen ist vor allem das cineastisch-sequentielle Moment, das hier ins Spiel kommt. Es ist die Zeit, in der Meliès die bewegten Bilder in das Korsett burlesker Bühnenhandlungen steckte und Max Linder sich anschickte, mit einer komischen Dandyfigur, die aus einer Edel-Reportage entsprungen sein könnte, das „Slapstick“-Genre vorzubereiten. Ihm zur Seite gestellt wurde der in Paris lebende tschechische Maler und Grafiker František Kupka (\*1863), der bis 1806 Stimmungsberichte über bourgeoise Befindlichkeiten aus der französischen Metropole und der Côte d'Azur ablieferte. Binnen weniger Jahre entfremdete sich Kupka allerdings vollständig vom Illustrationsgewerbe und entwickelte sich unter dem Einfluss des futuristischen Manifests und der Schriften Henri Bergsons zum Pionier einer kinetischen Abstraktion in der Malerei. Stilistisch waren Kupka und Edel, der in Paris studiert hatte, vor allem Toulouse-Lautrec und Steinelen verpflichtet, die beide u.a. für das Pariser Satirejournal *Le Rire* tätig waren.

Die Einwirkung von französischer Seite auf die Pressezeichnung zielte in erster Linie auf den humoristisch-satirischen Sektor. Das Vorbild der Gründung einer antimonarchistischen satirischen Wochenzeitung, *La caricature* (gegr. 1830) durch den Zeichner und Journalisten Charles Philipon (\*1800), für die Grandville und vor allem Daumier tätig waren, inspirierte in England 1841 die Gründung des Satirejournals *Punch* und in Deutschland neben den *Fliegenden Blättern* (gegr. 1845), für die Wilhelm Busch zeichnete, vor allem die 1896 gegründete Wochenzeitschrift *Simplicissimus*. Bis zum Ersten Weltkrieg galten der *Simplicissimus* und die im gleichen Jahr gegründete Kulturzeitung *Die Jugend* als wichtigste publizistische Sprachrohre fortschrittlicher demokratischer Künstlerkreise.

were expressly mentioned by Korff, made in 1904 a whole series of illustrated reports for the B.I.Z., usually satirical scenes from the everyday life of Berlin high society.<sup>4</sup> Notable here above all is the cinematic-sequential moment that here comes into play. It is the time in which Meliès forced the moving picture into the corset of burlesque sketches, and Max Lindner, using a comic dandy figure that could have emerged from one of these high society reports, was preparing to develop the slapstick genre. There was also the Czech painter and illustrator František Kupka (\*1863) placed there to help him, an artist who lived in Paris and up until 1906 delivered reports on bourgeois life from the French metropolis and the Côte d'Azur. Within a few years, however, Kupka had distanced himself entirely from the business of the illustrators, becoming one of the pioneers of kinetic abstraction in painting under the influence of the futurist manifesto

and the writings of Henri Bergson. In stylistic terms, Kupka and Edel, who studied in Paris, were above all indebted to Toulouse-Lautrec and Steinelen, both of whom worked for the Parisian satirical journal *Le Rire*.

The French influences on press illustration were primarily directed at the humorous, satirical sector. The model founding of an anti-monarchist satirical weekly *La caricature* (founded in 1830) by the illustrator and journalist Charles Philipon (\*1800), for which Grandville and especially Daumier worked, inspired in England in 1841 the founding of the satire journal *Punch*, and in Germany beside the *Fliegende Blätter* (founded 1845), for which Wilhelm Busch drew, above all the weekly *Simplicissimus*, founded in 1896. Until the end of the First World War, *Simplicissimus*, along with the cultural magazine founded in the same year, *Die Jugend*, were considered the most important journalistic mouth-



Fritz Koch-Gotha: „Mittagessen im Asyl“, in: „Leben für den Zaren“, B.I.Z., 1905



„Child labour in the mines“ („Kinderarbeit in den Minen“), I.L.N., 1846



„Streikbrecher, gezeichnet von einem streikenden Bergarbeiter“, in: Fritz Koch-Gotha: „Im Bergwerk“, B.I.Z., 1905

Nicht selten waren die gleichen Künstler, die für die B.I.Z. in einer eher realistischen Manier Reportagezeichnungen und Illustrationen schufen, für den *Simplicissimus* oder *Die Jugend* als Karikaturisten tätig. Was dabei auffällt, ist zum einen, wie durchlässig die Grenzen zwischen so genannter angewandter und freier Kunst waren, aber auch wie breit gefächert und wenig spezialisiert Tätigkeiten im Bereich der Pressezeichnung sein konnten.

Neben Koch-Gotha, der bald auf allen Feldern der Pressezeichnung zuhause war, ist hier vor allem Lyonel Feininger zu nennen, der zwischen 1902 und 1908 für die B.I.Z. arbeitete, und auch der Maler und Grafiker Heinrich Kley (\*1863), der für *Die Jugend* und den *Simplicissimus* ein humoristisch-grafisches Werk schuf,<sup>5</sup> das in seinem verspielten Erfindungsreichtum und in seinem drastischen Humor auch heute noch mühelos neben einem Tomi Ungerer oder einem Roland Topor bestehen kann. Für die B.I.Z. führte Kley zwischen 1913 und 1929 Industriereportagen in Gouachemanier aus, die ihn als frühen Vertreter einer „neuen Sachlichkeit“ ausweisen. In der Sammlung von Pressezeichnungen des Ullstein-Verlags hat sich eine komplette Serie von Arbeiten für einen Bericht über die Leuna-Werke von 1929 erhalten.<sup>6</sup>

Die ersten Reportagen von Koch-Gotha stehen sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in thematischer Hinsicht im krassen Gegensatz zu Edmund Edels und František Kupkas eleganten grafischen „Upper class“-Rapporten. Gleich im ersten Jahr seiner Anstellung wurde er von der Redaktion auf eine Reise ins Ruhrgebiet geschickt, um in den Gelsenkirchener Zechen vor Ort von den Lebens- und Arbeitsverhältnissen der Kumpel kurz vor dem Ausbruch des großen Bergarbeiterstreiks zu berichten. Auf einer zweiten Reise, die ihn unmittelbar nach dem Winterpalais-Massaker ins zaristische Russland führte, schlich er sich „undercover“ – in der Verkleidung eines Wanderarbeiters – in Petersburger Armenasyle und Arbeiterquartiere ein und zeichnete dort.

Bereits in der Gründungszeit des Illustriertenwesens wurde die Reportagezeichnung in den Dienst sozialkritischer Investigation gestellt. Sowohl Herbert Ingram, Verleger der ersten Illustrierten *Illustrated London News* (gegr. 1842) als auch William L. Thomas, Verleger des ebenfalls sehr einflussreichen illustrierten Wochenmagazins *The Graphic* (gegr. 1869), verbanden die Gründungen ihrer international verbreiteten Periodika mit sehr präzise formulierten sozialreformerischen Absichten und setzten die als Holzstiche reproduzierten Zeichnungen auch gezielt zu diesem Zweck ein.<sup>7</sup> Die Mitleid erregenden Abbildungen von Kindern, die in engen Bergwerksstollen wie Hunde die kohlenbefrachteten Loren hinter sich herziehen, verfehlten denn auch in den Kampagnen der *Illustrated London News* gegen Kinderarbeit im Bergbau ihre Wirkung nicht. In anderen Fällen blieb jedoch die Aussagekraft der Reportagezeichnung weit hinter der von Texten zurück. So konnte sich beispielsweise der Zeichner James Mahoney,<sup>8</sup> als er 1847 von der Redaktion der *Illustrated London News* nach

pieces of progressive, democratic artist circles. It was not rare that the same artists producing news illustrations in a more or less realistic manner for the B.I.Z. also worked as caricaturists for *Simplicissimus* or *Die Jugend*. Striking on the one hand is not only how permeable the borders were between so-called applied and autonomous art, but also the many diverse and unspecialized aspects of press illustration. Beside Koch-Gotha, who was soon at home in all area of news illustration, Lyonel Feininger should be mentioned, who between 1902 and 1908 worked for the B.I.Z., as well as the painter and illustrator Heinrich Kley (\*1863), who for *Die Jugend* and *Simplicissimus* created a humoristic body of prints and drawings<sup>5</sup> that in its witty wealth of invention and drastic humor today could easily stand up to a Tomi Ungerer or a Roland Topor. Between 1913 and 1929, Kley provided illustrations reporting on industrial themes for the B.I.Z. in a

gouache style that show him to be early protagonist of a “new objectivity.” The Ullstein Verlag’s collection of press illustrations includes a complete series on the Leuna Werke by Kley from 1929.<sup>6</sup> Koch-Gotha’s first illustrated reports differ dramatically in both stylistic and thematic terms from Edmund Edel’s and František Kupka’s elegant depictive reports on the “upper class.” In the very first year of his employment, he was sent by the editors to the Ruhr in order to report on location about the living and working conditions of the men at the Gelsenkirchen coal mines, just before the Great Miners Strike. On a second trip, this time to czarist Russia directly after the Winter Palace Massacre, he went “undercover” as migrant worker to draw in the Petersburg poor asylums and working class districts. Already in the founding years of the illustrateds, visual reporting was placed in the service of social critical investigation. Both Herbert Ingram, the

publisher of the first illustrated magazine, the *Illustrated London News* (founded 1842) as well as William L. Thomas, the publisher of the illustrated weekly *The Graphic*, founded in 1869 and likewise very influential, combined the founding of their internationally distributed periodicals with very precisely formulated goals of social reform, and systematically used illustrations, reproduced using woodcuts, to promote this cause.<sup>7</sup> The sympathy-arousing depictions of children, who were forced like dogs to pull the coal carts behind them in narrow mineshafts, did not fail to have an effect, nor did the *Illustrated London News’* campaigns against child labor in mining. In other cases, however, the power of illustration remained far inferior to the power of textual description. Thus, for example, when the illustrator James Mahoney<sup>8</sup> in 1847 was sent by the *Illustrated London News* to Ireland to provide a report about the

**'IM' BERGWERK'**  
 Momentbilder aus dem gegenwärtigen Strahlgebiet gezeichnet von Fritz Koch.

Die Macht unserer Nationallösungen... (Text columns describing the conditions of miners and the impact of child labor.)

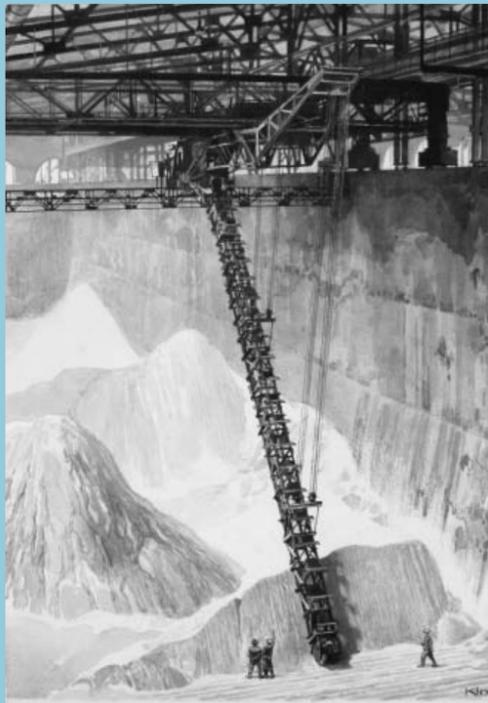
**Einzel im Bergwerk in der Förderstube.**

**Skizzen aus dem Betrieb eines Kohlen-Bergwerks.**

**Im Ankleideraum,**

**Ein Bergmann in Tätigkeit - an der...**

Fritz Koch-Gotha, „Im Bergwerk“, B.I.Z., 1905



Heinrich Kley: Serie von Gouachemalereien mit Motiven aus dem Leuna-Werk, für einen Beitrag über Stickstoffgewinnung, B.I.Z., 1929



Frederick Walker, „Brunnenmacher“, 1868



Hubert Herkomer: „Korbflechter im Blindeninstitut“, *The Graphic*, 1876



Heinrich Kley: „Inspiration“, Federzeichnung, 1912

famine, he could not but openly admit in his report his inability to come anywhere near the actual drama of the situation on location using illustration. This might in part be due to the transfer process from original drawings to wood prints, but it is surely primarily due a classical conception of art that opposed the intentions of a graphic reporting. It was this conception of art that allowed an encounter with a begging mother carrying a child dying of hunger in her arms, verbally described in a gripping manner, to wind up in the visual depiction as a wooden pietà. The demand for an increased use of photography in reporting that soon arose was also decidedly linked to the critique of forms of news illustration more interested in art historical and literary references than eyewitness accounts. In the 1860s, under the influence of the painter Frederick Walker,<sup>9</sup> a direction began to form in Victorian genre painting that, although saturated

Irland geschickt wurde, um einen Bericht über die Hungerkatastrophe zu liefern, anscheinend nicht anders behelfen, als in seinem Bericht offen sein Unvermögen einzugestehen, die Dramatik der Situation vor Ort auch nur annähernd zeichnerisch umsetzen zu können. Es mag zum Teil der Übersetzung von Originalzeichnungen in Holzstiche geschuldet sein, hauptsächlich aber sicherlich einer in Opposition zu den Intentionen einer grafischen Berichterstattung stehenden klassizistischen Kunstauffassung, dass ihm eine Szene, in der ihm eine bettelnde Mutter mit einem verhungerten Kind im Arm begegnet, die im Text auf hautnahe und ergreifende Weise geschildert wird, in der Abbildung zu einer hölzernen Pietà-Darstellung gerinnt.

Die Forderung nach dem vermehrten Einsatz von Fotografie in der Berichterstattung, die bald aufkam, war auch dezidiert mit der Kritik an einer solchen Auffassung von Reportagezeichnung verbunden, die eher auf einen kunstgeschichtlichen und literarischen Referentialismus als auf Augenzeugenschaft.

In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bildete sich allerdings unter dem Einfluss des Malers Frederick Walker<sup>9</sup> in der viktorianischen Genremalerei eine Richtung heraus, die obschon sie von pathetisch-sentimentalen Einschläüssen aus der präraffaelitischen Richtung durchzogen war, in erster Linie auf eine unmittelbarere, ungeschönte Schilderung proletarischer Lebensverhältnisse aus war. Sämtliche Künstler dieser so genannten *Social Realist School of Painting* arbeiteten als Reportagezeichner und Illustratoren für *The Graphic*. Hubert Herkomer (\*1849), einer der Hauptvertreter dieser Bewegung, äußerte sich in einem Nachruf auf den Verleger über den Einfluss der Illustrierten: „Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass es eine sichtbare Änderung in der Themenwahl in der englischen Malerei nach der Gründung von *The Graphic* gab. Mr. Thomas hat die Seiten des Magazins für jedes Stadium unserer Lebensgeschichte geöffnet (...)“<sup>10</sup>

Der Einfluss der Holzstiche beschränkte sich allerdings nicht auf die insulare Malerei. In Briefen an seinen Bruder Theo und den Künstlerfreund van Rappard äußerte sich Vincent van Gogh enthusiastisch über die Holzstiche der sozialrealistischen Grafiker, die er 1876 in seinem Londoner Jahr in den Auslagen der Verlagshäuser gesehen hatte. Die Sammlung von Reportagezeichnungen aus *The Graphic* und der *Illustrated London News*, die er während seiner Zeit in Nuenen aufgebaut hatte, bezeichnete er als eine Bibel für Künstler<sup>10-1</sup>. In vielen seiner Arbeiten aus dieser Phase – auch in den berühmten „Kartoffelessern“ – sind die Einflüsse der Zeichnungen aus sozialen Brennpunkten Londons eines Luke Fildes oder Hubert Herkomer evident. Für van Gogh lag auch die Nähe dieser Milieuschilderungen zu den Romanen Charles Dickens' auf der Hand, und in der Tat können die Einwirkungen der Dichtungen des gelernten Stenografen und ehemaligen Gerichtsreporters auf die sozialrealisti-

with pathetic sentimental influences from the pre-Raphaelites, was primarily interested in a direct, raw depiction of proletarian living conditions. All the artists of this so-called social realist school of painting worked as news illustrators for *The Graphic*. Hubert Herkomer (\*1849), one of many figures in this movement, wrote about the influence of the weekly in an obituary for the periodical's publisher: “It is not too much to say that there was a visible change in the selection of subjects by painters in England after the advent of *The Graphic*. Mr. Thomas opened its pages to every phase of the story of our life.”<sup>10</sup> The influence of these woodprints was not limited to British painting. In his letters to his brother Theo and the artist friend van Rappard, Vincent van Gogh enthused about the woodprints of the social realists that he saw in his London year in 1876 in the storefront windows of the publishing houses. He referred to the collection of illustrations from the *The Graphic* and

the *Illustrated London News* that he built up during his time in Nuenen as a bible for artists.<sup>10-1</sup> In many of the works from this period – as in the famous “Potato Eaters” – the influences of the drawings of London's social misery by a Luke Fildes or a Hubert Herkomer are evident. For Van Gogh, the similarity of these milieu studies to the novels of Charles Dickens' was self evident, and in fact, the effects of the writings of the trained stenographer and former court reporter on this movement of social realism can hardly be overestimated, since most of these illustrators were also on Dickens' payroll as illustrators of his works.<sup>11</sup> Even during the second wave of a social realist movement in art, so-called “naturalism,” which provided news illustration with new impulses at the start of the last century, a certain literary oeuvre was a key catalyst: Émile Zola (\*1840), like Dickens, came from journalism and had also worked as a reporter. But the

sche Bewegung gar nicht hoch genug angesetzt werden, standen doch die meisten dieser Zeichner auch bei Dickens als Illustratoren seiner Werke im Sold."

Auch auf den zweiten Schub einer sozialrealistischen Bewegung in der Kunst, den so genannten „Naturalismus“, der der Reportagezeichnung zu Anfang des letzten Jahrhunderts neue Impulse gab, wirkte in erster Linie ein bestimmtes literarisches Werk als Ferment ein:

Émile Zola(\*1840) kam wie Dickens aus dem journalistischen Gewerbe und hatte ebenfalls als Reporter gearbeitet. Tonart und Intention der Beschreibung hatten sich allerdings nunmehr geändert. Der Naturalismus appellierte nicht mehr vorrangig an das Gefühl, sondern an den Verstand. Er war mit dem Anspruch einer wissenschaftlich-sachlichen Analyse der Lebensverhältnisse verbunden und führte eine neuen Grad von Schärfe und Detaillierung in die Beschreibungen ein.

In Deutschland wirkte diese Bewegung vor allem auf die gegen den Historismus der Kaiserzeit opponierenden Künstlerkreise der „Neuen Berliner Secession“ ein, die über vielfache Drähte mit der *B.I.Z.* verbunden waren. Neben dem Secessionisten Heinrich Zille arbeitete beispielsweise auch der Maler Hans Baluschek, ein enger Weggefährte von Käthe Kollwitz, zeitweise für die Illustrierte. In Baluscheks Werk,<sup>12</sup> das auf den frühen Koch-Gotha einwirkte, ist der Einfluss von Zola ein ganz fundamentaler, vor allem von dessen Bergbau-Opus „Germinal“, das die literarische Vorlage für Koch-Gothas erste Reise bildete. Ikonografisch orientierte sich Baluscheks gesamtes Werk sehr stark an den grafischen Zyklen von Max Klinger, vor allem an dessen Radierfolge „Dramen“ von 1883. Sie stellt im Grunde eine Hommage an das Werk des französischen Schriftstellers dar und sollte diesem ursprünglich auch gewidmet werden. Der Zyklus gliedert sich in mehrere autonome Abschnitte, und einer davon, die Dreierfolge „Die Mutter“ behandelt den im Werk Zolas zentralen Aspekt der Sozialreportage. Der Ausgangspunkt war ein Zeitungsbericht über einen im Jahr 1878 vor dem Berliner Schwurgericht verhandelten Fall, der in der mechanischen Verkettung fataler Umstände typisch Zola'schen Zuschnitt hatte. Klinger wies mit dieser Radierfolge nicht nur deutlich auf den künstlerischen Rang grafischer Berichterstattung hin. Indem er die Nachricht aus einer Reihe detailscharfer Bilder entwickelte, hinter deren chronologischer Abfolge der Nachrichtentext nahezu verschwindet, inspirierte und beförderte er den Schritt, den die Redaktion der *B.I.Z.* hinsichtlich einer Neuformulierung von Zeichnungsreportage im fotografischen Zeitalter unternehmen sollte, in entscheidendem Maße.

Literarische Vorbilder wie Zola oder, bei seinen späteren Russlandreisen, Gorki und Tolstoi wirkten inspirierend auf die Sozialreportagen von Koch-Gotha ein. Künstlerisch zentral war jedoch das Vorbild Adolph Menzels. Koch-Gothas frühe Skizzen belegen das eindeutig. Er selbst bezeichnete sich als „Schüler Menzels“. Dessen legendäre Angewohnheit,



Fritz Koch-Gotha: „Beerdigung des Matrosen Omeltschuk vom Panzerkreuzer Potemkin“, Odessa, 1906



Fritz Koch-Gotha, „Der Kapp-Putsch: Einmarsch der Truppen aus Döberitz“, Berlin, 1920

tone and intention of the depictions had now changed. Naturalism no longer primarily appealed to feeling, but to reason. It was tied to the claim to an academic-objective analysis of living conditions and led to a new degree of descriptive focus and detail. In Germany, this movement effected above all circles of artists associated with the New Berlin Secession, artists who worked against the historicism of the Wilhelmine period and who were connected in numerous ways to the *B.I.Z.* In addition to the secessionist Heinrich Zille, one artist who worked for a while for the weekly was the painter Hans Baluschek, a close colleague of Käthe Kollwitz. In Baluschek's work<sup>12</sup>, which had an effect on the early Koch-Gotha, the influence of Zola is quite fundamental in nature, especially his mining opus „Germinal“, which also formed the literary inspiration for Koch-Gotha's first trip. In iconographic terms, Baluschek's work as a whole was strongly based on the print cycles of

Max Klinger, above all the sequence of etchings *Dramas* 1883. This series is basically a homage to the work of the French author, and was originally supposed to be dedicated to him. The cycle is divided into numerous independent sections, and one of these, the three-part „The Mother“, treats the aspect of social reportage central to Zola's work. The starting point was a newspaper article about a case tried in 1878 before a Berlin court that in its mechanical chain of fatal circumstances had a typically Zolaesque quality. With this series, Klinger not only clearly indicated the artistic status of illustrative reporting. By developing the story in a sequence of detailed images, behind which the chronological sequence of the news text almost disappears, he decisively inspired and supported the step that was to be taken by the editors *B.I.Z.* in terms of reformulating the task of new illustration in the age of photography.

Literary models like Zola, or, in his later Russian travels, Gorki and Tolstoi, served as inspirations for Koch-Gotha's illustrative journalism. Central in artistic terms, however, was the model provided by Adolph Menzel, as shown by Koch-Gotha's early sketches. He himself called himself a „student of Menzel.“ His legendary habit, with a huge number of sketch books—for which he especially had a many pocketed vest tailored—to record at any occasion seemingly unselected fragments of the world, influenced many press illustrators, including George Grosz, who worked for Ullstein's satire magazine *Uhu*. He was inspired by Menzel's doctrine of „drawing all“ („alles zeichnen“) to engage in a lifelong production of sketchbooks.<sup>13</sup> How strongly Menzel was associated with a renaissance in illustrative reporting, which after years of subservience to photography was now placed equally at its side by the editors of the *B.I.Z.* as a medium



„Eine Familie, durch den Krach verarmt. Der Mann, Säufer geworden, misshandelt Frau und Kind. Sie, vollständig verzweifelt, springt mit dem Kind ins Wasser. Das Kind ertrinkt, sie wird gerettet, wieder zum Leben gebracht, wegen Totschlags und Selbstmordversuchs vor Gericht gestellt – freigesprochen. – Berliner Schwurgerichtsverhandlungen, Sommer 1881“ (Aus dem Inhaltsverzeichnis der 5. Aufl. der Mappe „Dramen“)

„A family, impoverished by the crash. The man, now a drinker, abuses wife and child. She, in utter despair, jumps with her child into the water. The child drowns, she is saved, brought back to life, and brought before court for manslaughter and attempted suicide, but is found not-guilty – Berlin Court Cases, Summer 1881“ (Table of Contents, „Dramen“, 5th edition)



Max Klinger  
„Eine Mutter (I–III)“ aus: „Dramen“, Opus IX.  
Folge von 10 Radierungen, Berlin 1883



Fritz Koch-Gotha, „Von der Reportagerreise zurück: Mein erstes Tagewerk“, *B.I.Z.*, 1916



Willibald Krain, „Heinrich Zille in seinem Arbeitszimmer“, *B.I.Z.*, 1926

mit einer großen Anzahl von Skizzenbüchern – für die er sich eigens eine Vieltaschenweste anfertigen ließ – bei jeder Gelegenheit scheinbar wahllose Bruchstücke von Welt aufzeichnen, beeinflussten eine Vielzahl von Pressezeichner; darunter auch George Grosz, der für Ullsteins Satiremagazin *Uhu* arbeitete. Ihn hatte Menzels Doktrin vom „Alleszeichnen“ zu einer lebenslangen kontinuierlichen Produktion bezeichneter Skizzenbüchern angeregt.<sup>13</sup>

Wie stark Menzel mit einer Renaissance der Reportagezeichnung verbunden war, die nach Jahren der Unterwerfung unter die Fotografie dieser nun von der Redaktion der *B.I.Z.* als Aufzeichnungsmedium ebenbürtig an die Seite gestellt wurde, mag allein die Tatsache belegen, dass der Preis für Pressezeichnung, den die Illustrierte auszuschreiben begann, seinen Namen trug. Sie wollte damit dem Genre zu einem neuen Auftrieb verhelfen. Denn es gab da ein Problem: Mit Koch-Gotha hatte die *B.I.Z.* zwar ein Zugpferd, das allmählich die ganze Palette der Pressezeichner abdecken begann, „aber Illustratoren seiner Art und Schlagkraft sind dünn gesät. Ein Nachwuchs war kaum vorhanden. Die Kunst des Illustrierens, die noch den Zeitgenossen der Genremalerei geläufig war, war unaufhaltsam zurückgegangen, als der Impressionismus (...) aufgekommen war.“<sup>14</sup> Neben einer Anzeigenkampagne, in der händeringend „Illustratoren des modernen Lebens“ gesucht wurden, wurde besagter Menzelpreis zweimal ausgelobt. 1910 wurde er von einer Jury, der auch der Secessions-Vorsitzende Max Liebermann angehörte, gleichzeitig Heinrich Zille und Koch-Gotha zuerkannt. Ein Jahr später erhielt ihn der früh im Krieg verstorbene Maler und Grafiker Max Liebert. Danach brach man die Versuche frustriert ab.

Um ihren Star Koch-Gotha bei der Stange zu halten, finanzierte die *B.I.Z.* neben seinen ausgedehnten Reisen, die ihn unter anderem an die Istanbuler Börse führten, auch einen zweijährigen Studienaufenthalt in Paris, in dessen Verlauf er sich weniger mit aktuellen künstlerischen Strömungen als vielmehr mit den Grafiken des 1892 verstorbenen Constantin Guys auseinandersetzte, der als Chronist des mondänen Pariser Lebens bekannt war, die er „in einer Mischung von chevaleresker Grandezza und damenhafter Pikanterie“<sup>15</sup> schilderte. Koch-Gotha war vor allem an dem Modezeichner Guys interessiert, doch musste er für ihn auch in anderer Hinsicht bedeutsam gewesen sein: Als erster namhafter Künstlerreporter spielt dieser 1802 im holländischen Vlissingen geborene Grafiker in der Geschichte der gezeichneten Reportage nämlich eine zentrale Rolle.<sup>16</sup> Seit 1845 arbeitete er in Paris und London als so genannter „artistic correspondent“ für die *Illustrated London News*. Ab 1853 berichtete er für die englische Illustrierte neben einer Vielzahl anderer Zeichner vom Krimkrieg, der als früher „Medienkrieg“ gilt. Zum ersten Mal standen sich hier Reportagezeichnung, Fotografie und die von einem Kriegsschauplatz erstmals per Telegrafie von professionellen Berichterstattern übermittelte Textreportage im Authentizitätswett-

of visual recording, can be shown merely by the fact that the prize for illustration that the Ullstein-Verlag began to award bore the painter's name. The publishing house sought with this prize to help boost the genre as a whole: for there was a problem. While the *B.I.Z.* did have a star in Koch-Gotha who gradually began to cover the whole palette of news illustration, “illustrators of his kind and with that kind of punch are rare. There was hardly anyone up-and-coming. The art of illustration still common among contemporaries of genre painting, had irrevocably retreated with the coming of impressionism.”<sup>14</sup> Beside an ad campaign that desperately sought “painters of modern life,” the Menzel Prize was awarded only twice. In 1910, it was awarded to both Heinrich Zille and Koch-Gotha by a jury to which the Secession chairman Max Liebermann belonged. A year later it was received by the painter and graphic artist Max Liebert, who died young in the war. After

that, these attempts were abandoned in frustration. To keep their star Koch-Gotha satisfied, the *B.I.Z.* not only financed his extensive travels, which took him as far as the Istanbul stock exchange, but also two years of study in Paris, in the course of which he engaged less with the then current artistic movements than with the illustrative art of Constantin Guys. Guys, who had died in 1892, and was known as a chronicler of the sophisticated Parisian life, which he depicted “with a mix of a chevaleresque grandeur and feminine archness.”<sup>15</sup> Koch-Gotha was above all interested in the fashion illustrator Guys, but he must have been significant for him also in another sense: as the first well-known artist-reporter, this graphic artist, born in the Dutch town of Vlissingen, played a central role in the history of illustrative reporting.<sup>16</sup> Since 1845, he worked in Paris and London as a so-called “artistic correspondent” for the *Illustrated London News*. Beginning in 1853, he

reported for the English illustrated along with a many other illustrators on the Crimean War, which is now considered an early “media war.” Here, for the first time, news illustration, photography, and text reporting transmitted from the battlefield with telegraphy and professional reporters, competed with one another in terms of authenticity. The “the dimly allusive information” provided by the artists about the events of war is powerless, as was written in 1854 in *The Practical Mechanics Journal*, whereas photography presents “the thing itself” to the eye. But until the turn of the century, when the printing technique of the autotype, invented in 1881, slowly begin to establish itself also in the high circulation newspapers, the spread of photography in the mass media still had to rely on its translation to engravings or etchings. On top of this, at the time photography was absolutely unable in technological terms to document events rich in action. This is



Constantin Guys: „Besuch des Sultans im englischen Lager bei Scutari“, Federzeichnung, 31. 5. 1854

Constantin Guys: „Besuch des Sultans im englischen Lager bei Scutari“, lavierte Federzeichnung, 31.5.1854

Guys / Gavarni: „Besuch des Sultans“ (Holzstichversion), *I.L.N.*, 1.7.1854

shown by the letters of the photographer Roger Fenton, who went down in history as a pioneer of war photography.<sup>17</sup> He thus saw himself forced to make do with landscapes and portraits, and providing a romanticizing version of a kind of “boy scout war” to accompany the often brutal and disturbing dispatches of the news correspondents about the course of the war and the state of the army that had led to a crisis in the English government.<sup>18</sup> The depiction of action thus remained a domain reserved for illustrators, and with the increasing competition provided by photography, a gradual dramatization of news illustration can be traced out. In Guys' drawings from the Crimean War, which are still in existence due to the collection of his friend, the photographer Nadar, primarily notable is the moment of rapid fluctuation and speed of the drawing. Sometimes they were furnished with the written certification that they were “taken on the

bewerb. Die „verschwommene und anspielungsreiche Information“, die die Künstler über das Kriegsgeschehen lieferten, sei kraftlos, hieß es 1854 in *The Practical Mechanics Journal*, wogegen die Fotografie „die Sache selbst“ („the thing itself“) vor Augen führe. Dabei war auch die mediale Verbreitung der Fotografie noch bis um die Jahrhundertwende, als sich das 1881 entwickelte drucktechnische Verfahren der Autotypie, der Rasterätzung, langsam auch in den auflagenstärkeren Zeitungen durchzusetzen begann, auf die grafische Übersetzung angewiesen. Davon abgesehen war die Fotografie damals technisch noch gar nicht in der Lage, aktionsreiches Geschehen zu dokumentieren. Das belegen die Briefe des Fotografen Roger Fenton, der als Pionier der Kriegsfotografie in die Geschichte eingegangen ist.<sup>17</sup> Er sah sich daher gezwungen, sich mit Landschaftsaufnahmen und Porträts zu begnügen und stellte den oftmals schonungslosen und verstörenden Depeschennachrichten der Textkorrespondenten über die Kriegshandlungen und den Zustand der Armee, die zu einer Regierungskrise in England geführt hatten, eine romantisierende Version in der Art eines „Pfadfinderkriegs“ entgegen.<sup>18</sup>

Die Schilderung von Aktion blieb also nach wie vor die Domäne der Zeichner, und es lässt sich mit der zunehmenden Konkurrenz durch die Fotografie auch eine allmähliche Dramatisierung der Reportagezeichnung konstatieren. Bei den Krimkriegszeichnungen von Guys, die sich durch die Sammlung seines Freundes, des Fotografen Nadar, erhalten haben, ist vor allem das Moment der Flüchtigkeit und Geschwindigkeit der Aufzeichnung bemerkenswert. Mitunter wurden sie mit dem schriftlichen Zertifikat „taken on the spot“ versehen. Diese Betonung von Authentizität in der Zeichnung kann als weitere Folge der Konkurrenz durch technische Aufzeichnungsmedien gewertet werden. Was mitunter auch dazu führte, dass sich die Verhältnisse umkehrten, und die Fotografen zu „Wasserträgern“ der Zeichner wurden. Im Ersten Weltkrieg, der zum kurzen Aufflammen eines bräsigen Historismus in der Malerei führte, kann man gar von dem neuen Genre einer „Reportagezeichnerfotografie“ sprechen, das die „War artists“ vor Ort beim Skizzieren zeigte. Mit ihr wollten sich Stars wie Frederic Villiers, Felix Schwormstädt oder Fortunino Matania auch von Kollegen absetzen, die wie Koch-Gotha, der sich immer mehr zum Schreibtischzeichner wandelte, ihre Frontzeichnungen unheldisch nach Augenzeugenberichten im Atelier konstruierten.<sup>19</sup>

Die Kriegszeichnungen von Constantin Guys geben auch Aufschluss darüber, wie symbiotisch und arbeitsteilig die Zusammenarbeit zwischen Zeichner und Xylografen sein konnte, aber auch, wie groß die Diskrepanz zwischen den groben Skizzen vor Ort und den xylografischen Ausführungen waren. Guys, der als Zeichner Autodidakt war, entwickelte eine sehr spezielle stenogrammartige Aufzeichnungsmethodik, die seinem Xylografen Galvarni

spot.” This emphasis on authenticity in illustration can be seen as a further consequence of the competition with technical recording media [Aufzeichnungsmedien]. This led among other things to a reversal in the situation, and photography was once again the “handmaiden” for illustration. In the First World War, which led to a brief flame-up of an inebriated historicism in painting, we can even speak of a new genre of “the photography of illustrators” that showed the “war artists” on location while sketching. With these depictions, stars like Frederic Villiers, Felix Schwormstädt, or Fortunino Matania sought to distinguish themselves from colleagues like Koch-Gotha, who became more and more desk illustrators whose drawings of the frontline were unheroically made in the studio based on eyewitness reports.<sup>19</sup> The war illustrations of Constantin Guys also provide insight not only into the extent of the symbiosis

and division of labor between illustrators and xylographers, but also how great the discrepancy was between the rough sketches on location and their final xylographic execution. Guys, a self-taught illustrator, developed a unique stenographic method of drawing that provided his xylographer Galvarni only a very skeletal, blurry sense of the scene in a washed ink drawing, but also adding written insertions with deeply focused detail. Galvarni then took on not only the interpretation of the drawing into a print by in a sense “developing” Guys' visual shorthand, but also often took on editorial tasks, selecting on the one hand from the mountains of sketches provided by Guys and in many cases combining numerous sketches with various views of a scene to form an overall picture.<sup>20</sup> In larger sets of images, that were inserted into the illustrated periodicals in the form of fold-outs or posters, numerous engravers usually worked at the



Constantin Guys: „General d'Hilliers inspiziert Truppen“, 1855



Constantin Guys: „Leichte Kavallerie, Balaklava“, 1854



Constantin Guys: „Le Bosphore“, 1856

über die lavierte Federzeichnung nur eine sehr skelettartige, verschwommene Andeutung der Szenerie vermittelte, die aber durch schriftliche Einschübe tiefenschärf von ihm detailliert war. Galvarni übernahm dann nicht nur die druckgrafische Interpretation, indem er die visuellen Kürzel von Guys quasi entwickelte, sondern oft auch mehrfach editorische Aufgaben, indem er zum einen eine Auswahl aus den Bergen von Skizzen besorgte, die Guys ihm lieferte, indem er aber auch in vielen Fällen mehrere Skizzen mit verschiedenartigen Ansichten einer Szenerie zu einer Gesamtaufnahme kompilierte.<sup>20</sup>

Bei größeren Bildtafeln, die der Illustrierten in Form von Leporellos oder aufklappbaren Postern beigegeben waren, arbeiteten meist mehrere Stecher parallel auf isolierten Teilstücken des Holzblocks, um eine möglichst aktuelle Berichterstattung zu gewährleisten. Wie es in einem Bericht der *I.L.N.* vom 30. August 1879 in eigener Sache heißt, hatten oft selbst die Zeichner bei dieser hektischen patchworkartigen Arbeitsweise keinerlei Überblick über die Gesamtkomposition.

Die Krimkriegs-Reportagen von Guys und die Zeichnungen des zehn Jahre jüngeren Menzel aus dem Preußisch-Österreichischen Krieg liegen zeitlich nah beieinander. Die Impulse, die sie auf die Reportagezeichnung ausgeübt haben, gehen jedoch in zwei völlig verschiedene Richtungen. Der „Menzel-Impuls“ ist ein eher statisch-fotografischer, der auf die Netzhaut gerichtet ist,<sup>21</sup> der Guys-Impuls dagegen ein vibrierend-dynamischer, der aufs Nervensystem zielt: Es führt ein ziemlich direkter Weg von dessen meist aus der Erinnerung halluzinierten visuellen Stenogrammen zu der „écriture automatique“ der Surrealisten und den seismografischen Notaten des Unbewussten eines Henri Michaux.

Während Menzel noch als Historienmaler rezipiert wurde und er selbst seine künstlerische Herangehensweise mit einem über Heinrich von Kleists Komödie „Der Zerbrochene Krug“ überlieferten kabbalistischen Mythos von der Zersplitterung einer kosmischen Ganzheit metaphysisch begründete,<sup>22</sup> wurde Constantin Guys, der neben Zola auch eng mit Baudelaire befreundet war, von letzterem in dessen Essay „Le peintre de la vie moderne“ (1863) zu einem völlig neuen Künstlertypus stilisiert. Baudelaire schneidert ihm den neu gefundenen Begriff der „modernité“ auf den Leib und meint damit eine Haltung, die anti-platonisch vor allem auf eine Registrierung des Zeitlich-Vergänglichen abzielt. Er meint damit auch eine künstlerische Haltung, die dem verwandt ist, was Max Beckmann unter „Zeitgenossenschaft“ verstand, nämlich ein Interesse und eine Anteilnahme an aktuellen Diskursen, die über den Tellerrand kunstimmanenter Probleme hinausgehen. Im Zeichnungsreporter Guys sieht Baudelaire dementsprechend eine neue Beobachterhaltung am Werk, die sich nicht mehr wie bei Menzel abgetrennt von der Handlung im Hintergrund hält,<sup>23</sup> sondern die in einem Moment romantischer Entgrenzung im Wellenkamm der Handlung

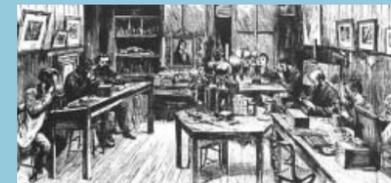
same time on isolated parts of the woodblock to keep the reporting as fresh and current as possible. As we read in a report of the *I.L.N.* from August 30, 1879, often the illustrators had no overview of the composition as a whole in such a hectic, patchwork process. While the Crimean War illustrations of Guy and the drawings of Menzel, ten years his junior, from the Prussian-Austrian War are close to one another in time, the impulses they had in terms of illustrative reporting went in two fully different directions. The “Menzelian impulse” is more of a static-photographic kind, directed at the retina,<sup>21</sup> while the “Guysian impulse” in contrast is a vibrant, dynamic one that targets the nervous system: there is quite a direct path from his usually from memory hallucinated visual shorthand and the “écriture automatique” of the surrealists and the seismographic notations of the unconscious of a Henri Michaux.

While Menzel was still seen as a history painter, and he himself grounded his artistic approach with a cabalist myth of the splintering of a cosmic whole, taken from Heinrich von Kleist's comedy „The Broken Jug“,<sup>22</sup> Constantin Guys, a close friend not only of Zola, but also Baudelaire, who stylized Guys in his essay „Le Peintre de la vie moderne“ (1863) into a fully new type of artist. Baudelaire custom tailors the newly invented concept of „modernité“ to fit the illustrator, meaning with a posture that anti-Platonically above all seeks the registration of the temporal-fleeting. He thus meant also an artistic pose that is related to what Max Beckmann conceived under „Zeitgenossenschaft“, or contemporaneity, that is, an interest and participation in current discourses beyond art internal problems. Baudelaire accordingly sees in the illustrative reporter Guys a new posture of observation at work, that no longer as in Menzel keeps himself separate from

the action in the background,<sup>23</sup> but in a moment of romantic liberation submerges himself in the action. Guy's passion and his calling are to “wed himself to the crowds”. “For the perfect flâneur, for the passionate observer, it's an immense pleasure to take up residence in multiplicity, in whatever is seeing, moving, evanescent and infinite (...)”<sup>24</sup> Baudelaire emphasized the feverish-electrical character of such a wandering attention, and compares it with the surveying curiosity of the convalescent observer in Poe's “The Man of the Crowd” (1840). The process of drawing that results from these observations is described by Baudelaire as narcotic and fluid, “thus never the orders of the spirit experience disturbances through the delay of the hand.” Guys' drawings incorporate in a sense a new speed of transmission that corresponds to the dispatches submitted by the news correspondents. In the late 1860s, the restful neo-classicism that for-



Hubert Herkomer: „Soldaten in der Wachstube“, Skizze für *The Graphic*, 1870



„The Graphic Engraving Studio“, in *The Graphic*, 1882

med the appearance of the first decades of the illustrated weeklies was placed adjacent to a dynamicizing moment of artistic “direct transmission.” It became more important for artists of the Social Realist School that their method of drawing by preserved in print, and room for xylographic interpretation was lessened by drawing onto directly onto specially prepared wood blocks on location. The engravers were thus degraded to mere copiers who, as in the case of Hubert Herkomer, only had to respect the “faithfully maintain the fleshy stroke and individuality of the hand drawing.”<sup>25</sup> The illustrators, who by now were called “special artists,” provided their editors increasingly with so-called “sketchbooks,” with pages on which the witnessed events with a looser stroke were maintained in numerous graphic snapshots. But these were not ordered in a linear-temporal series, as was the case in the then popular “picture sheets,” but formed in a

selbst mitschwingt. Guys' Leidenschaft und sein Beruf sei es, „sich der Menge zu vermählen. Für den Flâneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuss, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung (...)“<sup>24</sup>

Baudelaire betont den fiebrig-elektrischen Zug einer solch vagabundieren Aufmerksamkeit und vergleicht sie mit der überwachen Neugierde des rekonvaleszenten Beobachters in Poes

„The Man of the Crowd“ (1840). Den Zeichenprozess, der sich aus diesen Beobachtungen ergebe, beschreibt Baudelaire als rauschhaft und flüchtig, „damit niemals die Befehle des Geistes durch Verzögerungen der Hand Störungen erfahren“. Guys' Zeichnungen inkorporieren quasi eine neue Übertragungsgeschwindigkeit, die den Depeschen der Nachrichtenkorrespondenten entsprechen.

In den späten sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der in sich ruhenden klassizistischen Manier, die das Erscheinungsbild der ersten Jahrzehnte des Illustriertenwesens geprägt hatte, ein dynamisierendes Moment der künstlerischen „Direktübertragung“ an die Seite gestellt. Die Künstler der *Social Realist School* legten gesteigerten Wert auf die Konservierung ihrer Zeichenweise im Druck und verengten den Spielraum xylografischer Interpretation beträchtlich, indem sie ihre meist vor Ort entstandenen Skizzen direkt auf die grundierten Holzblöcke brachten. Die Stecher waren damit zu reinen Faksimilografen degradiert, die, wie im Fall von Hubert Herkomer, nur noch dazu angehalten waren, den „markigen Strich zu respektieren und das individuelle Gepräge der Handzeichnung treu zu bewahren.“<sup>25</sup>

Die Zeichnungskorrespondenten der Illustrierten, die mittlerweile *special artists* genannt wurden, belieferten ihre Redaktionen zunehmend mit so genannten *sketchbooks*, mit Seiten, auf denen die bezeugten Erlebnisse mit lockeren Strichen in einer Mehrzahl grafischer Schnappschüsse festgehalten waren Diese standen allerdings nicht in einer linearzeitlichen Sukzession, wie es in den Geschichten der damals populären „Bilderbögen“ der Fall war, sondern bildeten in ihrer kaleidoskopartigen Simultananordnung einen imaginären Gedächtnis- oder Erlebnisraum ab. Dieser Frühform von Zeichnungsreportage im Illustriertenwesen, die in der Spontaneität der skizzenhaften Aufzeichnung im Grunde eine beschleunigte Variante der Bildernachrichten des Bänkelsängertums darstellte, wurde allerdings nach nur wenigen Jahren der Entfaltung, die zu immer raffinierteren xylografischen Montagen geführt hatten, durch die neuen Reproduktionsmöglichkeiten von Fotografien in den Printmedien Einhalt geboten.

Wirklich wirksam wurde die Akzeleration als tragendes Element der Reportagezeichnung allerdings erst nach dem Ersten Weltkrieg, und auch hier spielen parallele Entwick-

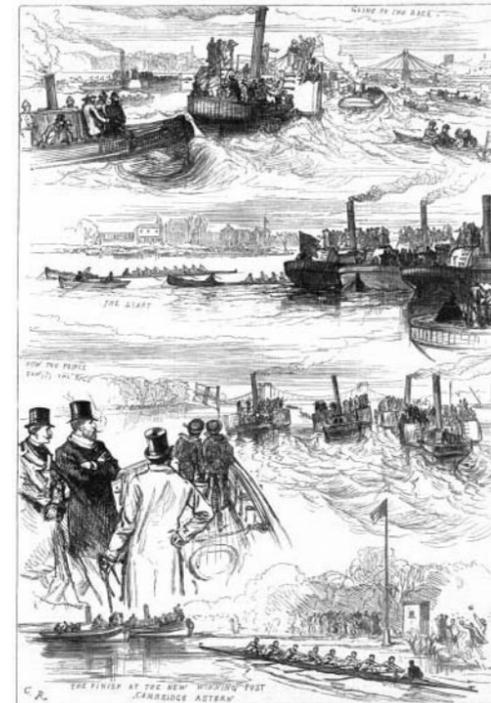
kaleidoscopic, simultaneous ordering an imaginary space of memory or experience. This early form of illustrative reporting in the weeklies, that basically represented in the spontaneity of sketch-like drawing an accelerated version of the visual news of the ballad singers, after only a few years of development, leading to ever more refined xylographic montages, was put to an end by the new possibilities of reproducing photographs in the print media. Acceleration only truly became effective as a foundational element of news illustration however after the First World War, and here parallel developments in photography and printing also play a decisive role. Until the mid-1920s, it was the main occupation of many reporters at the *B.I.Z.* to transfer the often fully blurry results of snapshots to paintings more rich in contrast. Only with the introduction of small cameras with focal plane shutters and thus the shortest possible times of exposure in the mid-

1920s did this now forgotten era of a photorealist painting in the illustrated periodicals come to an end In 1928, the photographer Erich Salomon (\*1886) used a small camera outfitted with an especially light sensitive lens that enabled him for the first time interior snapshots for the *B.I.Z.*, the first hidden snapshots of a political conference. The magazine *The Graphic* later coined the name “candid camera” for this practice, a development that pushed drawing as a medium of documentation over the long term to those closed-off zones to which the camera was still denied access.<sup>26</sup> At the Geneva meetings of the League of Nations that Salomon photographed in 1928 and 1932, the press illustrator Emil Stumpp (\*1886) was also eagerly at work. It is illuminating to compare the two documentations of the conference today. It is initially striking how tired the photographic snapshots that laid the basis for the later rapid rise of photo

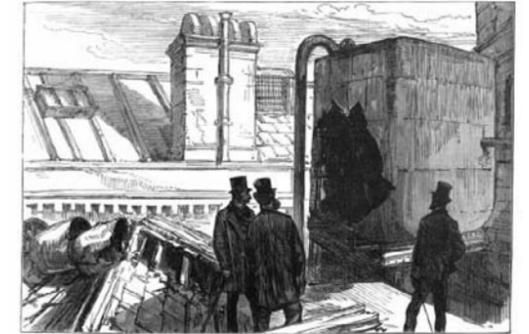


AMERICAN SCENES: FISH LIFE IN BLACKMAN'S ISLAND, NEW YORK—OUTDOOR WOOD.

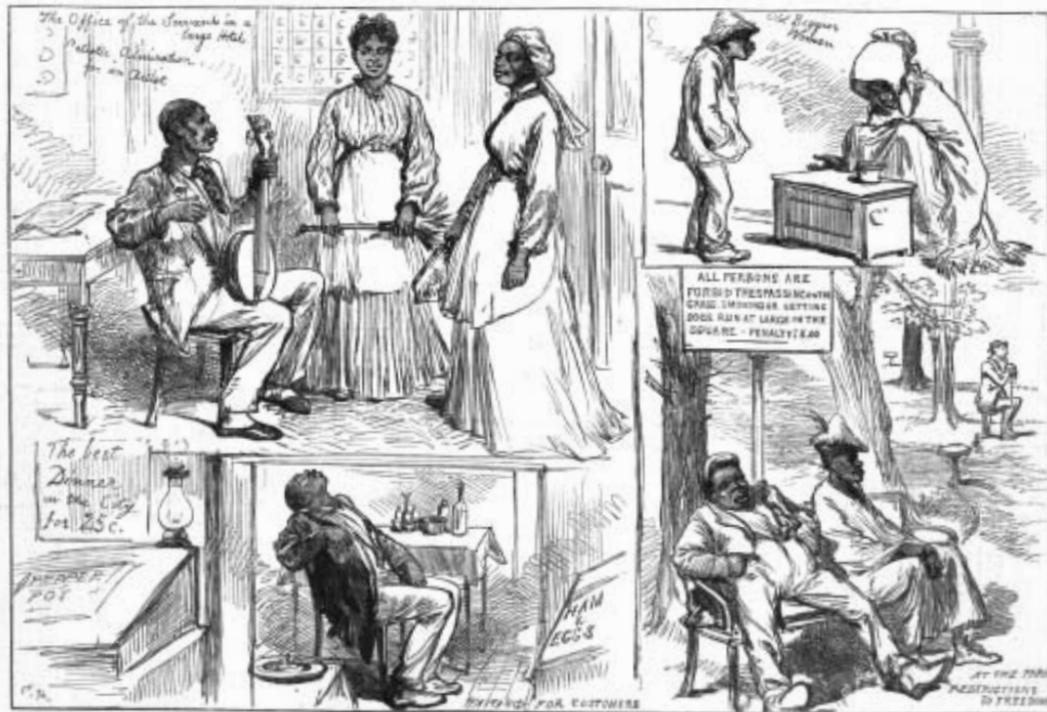
1887—WAS 'T' HALF MARK HENRIKSEN'S DEPARTMENT SEE



„Cambridge Boat-Race“, I.L.N., 20.4.1878

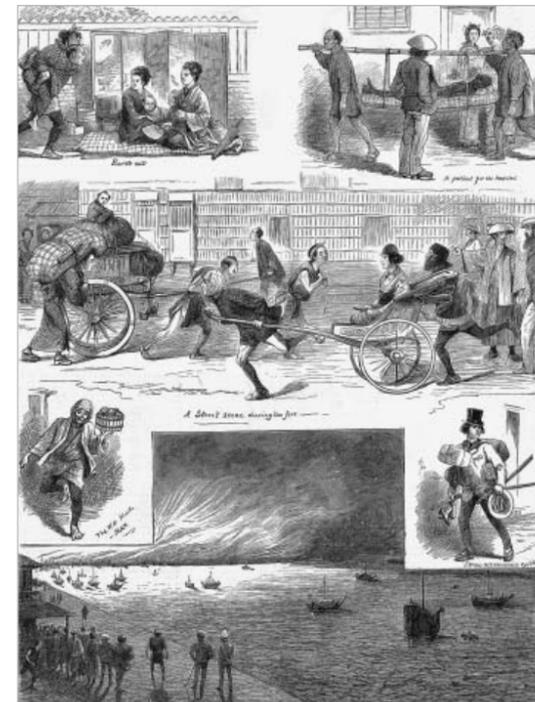


„The Accident at St. George's Hospital“, I.L.N., 17.6.1876

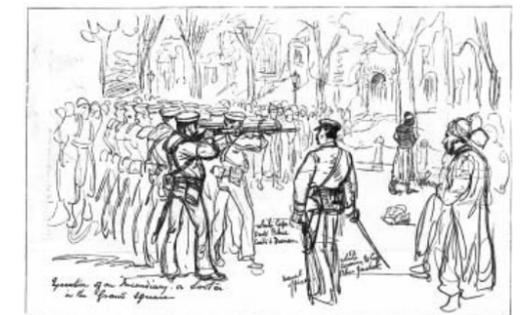


AMERICAN SCENES: THE OFFICE OF THE SHERIFF IN A LARGE HOTEL. Public Administration in an Office. The best Dinner in the City for 25c. THE MAN WITH THE EGGS. AT THE TIME PROTESTANTS TO FREEDOM.

1887—WAS 'T' HALF MARK HENRIKSEN'S DEPARTMENT SEE



„Scenes at a Fire in Tokyo“, in The Graphic, 24.7.1880



„The War in Egypt“, I.L.N., 5.8.1882

„American Sketches“, I.L.N., 17. 6.1876



L. FORGING THE RIVER CABUL AT DOSHTIA.—E. AFTER A HOT DAY'S WORK JELLALABAD.—G. PREPARING FOR PARADE: THE TAILOR IN CAMP.—I. THE GUARD RELIEVED.—E. A GUEST HOUSE.—THE PESHAWUR CHURCH MISSION

„Concluding Sketches of the Afghan War“, in The Graphic, 12.07.1879  
Das Illustriertenwesen war von Anfang an auf die Auflagen steigernde Wirkung von Kriegshandlungen angewiesen. Die Gründung der „Illustrated London News“ fällt zusammen mit Kolonialkriegen in China und in Afghanistan. Der Krimkrieg führte dann zu einer endgültigen Etablierung des Bildjournalismus in Massenaufgabe. Der Konkurrenz-Illustrierten „The Graphic“ schließlich half der Preußisch-Französische Krieg über die Anfangsschwierigkeiten hinweg und bescherte dem Blatt eine Verdoppelung der Auflage.

Die Doppelseite zeigt Szenen aus dem zweiten anglo-afghanischen Krieg, der vom Empire mit dem Ziel geführt wurde, eine russische Kontrolle über das Land zu verhindern. Trotz riesiger Verluste auf beiden Seiten gelang es auch in einem nachfolgenden dritten Krieg keiner der beiden Großmächte, den afghanischen Widerstand zu brechen und eine Autonomie des Landes zu verhindern.

From the beginning, illustrated newspapers could rely on the print run-increasing effects of wars. The foundation of the Illustrated London News coincided with the colonial wars in China and Afghanistan. Eventually, the Crimean War also helped to establish pictorial journalism for the masses. Likewise, the concurring illustrated newspaper The Graphic received unexpected help from the effects of the Franco-Russian war in their initial struggle for market shares. This war virtually doubled the print run.

The double page reprinted above collects scenes from the Anglo-Afghan war, begun by the British Empire in order to prevent a Russian supremacy in this country. Although many people lost their lives, on both sides, neither of the two “super powers” succeeded in breaking Afghan resistance or its slow development into autonomy.

# BERLIN AM ERSTEN TAG DER REVOLUTION

Aus meinem Skizzenbuch. Zeichnungen von Fritz Koch-Gotha.



Fritz Koch-Gotha: „Berliner Revolutionstage“, B.I.Z., 1918

Am 9. November griffen die anti-monarchistischen Aufstandsbewegungen in Kiel und München auf die Reichshauptstadt Berlin über. Die Unruhen, die Koch-Gotha hier festhält, führten wenige Monate später zur Konstitution der Weimarer Republik.

On November 9, 1918, anti-monarchist upheavals that had originated in Kiel and Munich moved to the German capital Berlin. Koch-Gotha documents here what was to become a constitutive moment for the Weimar Republic.



Jean Jacoby: „Max Schmeling gegen Jack Stanley“, KBZ am Mittag, 1927



Jean Jacoby: „Der Boxer Jack Johnson als Prediger“, 1928



Jean Jacoby: „Der Boxer Tiger Flowers als Küster“, 1928



Rolf Niczky: „Amerikanische Hochzeitsbräute“, Gouachemalerei nach einer Momentfotografie, 1919



Erich Salomon: „Der französische Gewerkschaftsführer Jouhaux vor der Völkerbundkonferenz“, Fotografie, Genf 1928

lungen auf fotografischem und reprografischem Sektor eine entscheidende Rolle. Bis Mitte der zwanziger Jahre war es eine Hauptbeschäftigung vieler Reportagezeichner der *B.I.Z.* gewesen, die oftmals völlig verschwommenen Resultate von Momentfotografien in kontrastreichere flächige Malereien zu übersetzen. Erst die Einführung von Kleinbildkameras mit Schlitzverschlüssen und damit kürzestmöglichen Belichtungszeiten setzte ab Mitte der zwanziger Jahre dieser vergessenen Ära einer fotorealistischen Malerei im Zeitschriftenwesen ein Ende. 1928 machte der Fotograf Erich Salomon (\*1886) mit einer Kleinbildkamera, die mit einem besonders lichtstarken Objektiv ausgestattet war und die daher auch erstmals fotografische Schnappschüsse im Innenbereich zuließ, für die *B.I.Z.* erste verborgene Momentaufnahmen bei politischen Konferenzen, für die das Magazin *The Graphic* später die Bezeichnung „Candid Camera“ prägte, und leitete damit eine Entwicklung ein, die Zeichnung als Dokumentationsmedium längerfristig immer weiter in die wenigen abseitigen Zonen verdrängte, die dem Kamerazugriff noch verwehrt waren.<sup>26</sup>

Auf den Genfer Völkerbundkonferenzen, die Salomon 1928 und 1932 fotografierte, war auch der Pressezeichner Emil Stumpp (\*1886) eifrig am Werk. Es ist aufschlussreich, sich beider Konferenzdokumentationen heute im Vergleich anzuschauen. Zuerst fällt dabei auf, wie ermüdet mittlerweile die Wirkung des fotografischen Schnappschusses ist, auf dem der weitere Steilaufstieg des Fotojournalismus gründete, und wie ungleich frischer und unverbraucher sich dagegen die Zeichnungsaufzeichnungen verhalten. Während sich über die Fotos nur eine sehr diffuse Vorstellung von den räumlichen Situationen und den Personen vermittelt, enthält man über Stumpps Zeichnungen, obgleich sie vom Ansatz her eher expressiv sind, eine ungleich klarere und greifbarere Vorstellung. Dabei handelt es sich keineswegs um ein spezielles Defizit der frühen Fotografie, sondern um ein Grundlegendes Manko in der fotografischen Aufzeichnung, dass ihr nämlich das verlebendigende Moment der zeitlichen Abwicklung, der Prozessualität fehlt, das der Zeichnung inhärent ist.

Stumpp war vor allem auf Porträts spezialisiert und zeichnete jahrelang für den *General-Anzeiger für Dortmund*, der damals auflagenstärksten Tageszeitung außerhalb der Hauptstadt, den so genannten „Kopf der Woche“.<sup>27</sup> Von der Fotografie hielt er nicht viel, denn er war sich sicher, dass das Foto „nicht nur lächerlich zufällige Augenblicke festhält, sondern auch rein äusserlich oft objektiv fehlzeichnet und verschiebt“<sup>28</sup> Im Gegensatz zu Kurt Korff, der die Qualität der zeichnerischen Aufzeichnung gegenüber der Fotografie gerade in der Verzerrung ausmachte, sah Stumpp ihre Stärke in der Entzerrung fotografischer Entstellungen. Solche machte er auch in gravierendem Maß in den fotografischen Konterfeis des Reichskanzlers Hitler aus. Das Porträt, das Stumpp dann von ihm anlässlich seines Geburtstags im April 1933 veröffentlichte, zusammen mit einem Kommentar, in dem er auf

journalism actually seem, and how incomparably more fresh and vibrant the illustrations seem. While the photographs only give a very loose notion of the spatial situation and the persons present, Stumpp's illustrations, although in their approach more or less expressive, provide an incomparably clearer and more graspable depiction. At issue here is by no means a particular failing of early photography, but a fundamental shortcoming of the photographic record itself: the animating moment of temporal development, processuality, is lacking, something inherent to drawing. Stumpp specialized primarily in portraiture, and drew for years for the *General-Anzeiger für Dortmund*, the newspaper at the time with the highest circulation outside the capital, the so-called "head of the week."<sup>27</sup> He did not think much of photography, for he was sure that the photography "not only record laughably incidental moments, but also purely

externally often objectively misconstrues and distorts."<sup>28</sup> In contrast to Kurt Korff, who saw the quality of drawing in relation to photography precisely in distortion, Stumpp saw its strength rather in undistorting photographic deformations. He did this in a shocking way in the case of a portrait of Hitler as chancellor: the portrait, which Stumpp published on the occasion of Hitler's birthday in April 1933, together with a commentary in which he points out the enormous difference between the chancellor's actual appearance and photographic exposures, led due to the purported "shameless contemptuousness" of the photographic portrayal directly to the shutting down of the left-liberal *General-Anzeiger*. The revolution in the camera sector also brought with it a kind of snapshot aesthetic in press illustration. Prototypical in this light were the quick portraits of Fred Dolbin (\*1883), a student of Arnold Schönberg, of whom it was said that he drew as

quickly as others take photographs, on a good day up to 500 sheets. His drawings of prominent figures, which shifted from caricature to portrait, were so widespread and his pseudo-expressionist manner so influential that in a 1929 essay about press illustration<sup>29</sup> Rudolf Arnheim took him as representative for the entire genre to task. He mimes personal style "with a certain nervous fidgetiness of the line," Arnheim wrote, and as far as the aspect of verisimilitude of his drawn elaborations to the person portrayed is concerned, Arnheim continued, he engaged in a kind of game of chance a hit rate of around five percent. In the 1920s, the great years of the illustrator Fritz Koch-Gotha had already come to an end. The depiction of a dramatic second of horror was no longer a matter for him, as his biographer Bernhard Nowak wrote.<sup>30</sup> Over the years, he had in his drawing distanced himself increasingly from current issues, and



Emil Stumpp: „Julius Curtius spricht vor der Kommission für die Europa-Union“, Genf, Mai 1931



Emil Stumpp: „Der Grosse Rat der Völkerbundversammlung“, Genf, Mai 1931



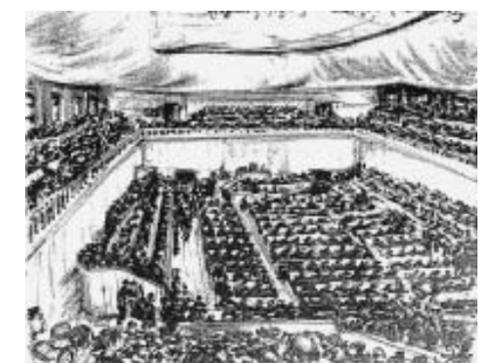
Emil Stumpp: „Verbandsfunktionäre im Kohlebergbau-Ausschuss der Internationalen Arbeitskonferenz“, Genf, Juni 1931



Emil Stumpp: „Verbandsfunktionäre im Kohlebergbau-Ausschuss der Internationalen Arbeitskonferenz“, Genf, Juni 1931



Emil Stumpp: „Heinrich Brüning spricht auf der Völkerbundskonferenz“, Genf, 9.2.1932



Emil Stumpp: „Sitzungssaal der Völkerbundkonferenz“, Genf 1931

die große Differenz zwischen dessen tatsächlicher Erscheinung und den fotografischen Ablichtungen hinwies, führte wegen „schamloser Verächtlichmachung“ unmittelbar zur Einstellung des linksliberalen *General-Anzeiger*.

Die Revolution auf dem Kamerasektor zog auch eine Art Schnappschuss-Ästhetik in der Pressezeichnung nach sich. Prototypisch in dieser Hinsicht waren die Schnellporträts von Fred Dolbin (\*1883), einem Arnold Schönberg-Schüler, von dem es hieß, dass er so rasch zeichne wie andere fotografieren, an guten Tagen bis zu 500 Blatt. Seine zwischen Karikatur und Porträtzeichnungen changierenden Prominentenzeichnungen waren so weit verbreitet und seine pseudo-expressionistische Manier so einflussreich, dass ihn Rudolf Arnheim 1929 in einem Essay über Pressezeichnung<sup>29</sup> stellvertretend für das ganze Genre auf den Prüfstand stellte. „Mit einer gewissen nervösen Fahrigkeit des Strichs“ mime er persönlichen Stil, konstatiert Arnheim, und was den Aspekt der Ähnlichkeit seiner zeichnerischen Elaborate mit den Porträtierten betreffe, so betreibe er eine Art Glücksspiel mit einer Trefferquote von ca. fünf Prozent.

Die große Zeit des Reportagezeichners Fritz Koch-Gotha war in den zwanziger Jahren vorüber. Die Darstellung einer dramatischen Schrecksekunde sei seine Sache nicht mehr gewesen, schreibt sein Biograf Bernhard Nowak.<sup>30</sup> Im Lauf der Jahre hatte er sich zeichnerisch immer weiter von tagesaktuellen Themen entfernt und war zum Illustrator einer Welt von kleinbürgerlicher Schruppligkeit und Ludwig-Thoma-hafter Gemütlichkeit mutiert. Seine Name wird heute nur mehr mit den Illustrationen des Kinderbuchdauerbrenners „Die Häschenschule“ (1923) verbunden.

1920 traten zwei junge Zeichner in den Dienst der *B.I.Z.* ein, die seine Arbeit als „Schilderer des modernen Lebens“ unter veränderten Vorzeichen fortsetzen sollten: Willibald Krain (1886) und Theo Matejko (1893). Beide waren von den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs geprägt und hatten daraus Schlüsse gezogen, wie man sie sich unterschiedlicher nicht vorstellen kann: Den älteren Willibald Krain, der als Zeichner für die *Gartenlaube* zuvor eher im harmlos-humoristischen Sektor zuhause war, formten die Kriegserlebnisse um in einen den sezessionistischen „Rinnsteinkünstlern“ nahe stehenden Schilderer sozialer Missstände. In der Konsequenz, in der er seine künstlerische Tätigkeit in den Dienst pazifistischer Aktivitäten stellte, ist er Frans Masereel vergleichbar. Von den unzähligen Zeichnungsreportagen, die er für die *B.I.Z.* ausführte, schaffte es 1924 eine auf das Titelblatt: Ein Bericht über den Hochverratsprozess gegen Adolf Hitler, in der vor einem Putsch in Deutschland im Stil lateinamerikanischer Militärdiktaturen gewarnt wurde. Ab 1933, mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der Enteignung des jüdischen Ullstein-Verlags, erhielt Krain dann dauerhaft Berufsverbot.<sup>31</sup>



Emil Stumpp: „Porträt Adolf Hitler“  
*General-Anzeiger für Dortmund*,  
20.4.1933



Willibald Krain: Titelzeichnung zu dem Buch  
O. Lehmann-Russbüldt, „Die Blutige  
Internationale der Rüstungsindustrie“,  
Berlin 1933

had mutated to an illustrator of a world of petit-bourgeois quiriness and Ludwig Thoma-like cozi-ness. His name today is only linked to the illustrations of the constant bestselling children’s book “Die Häschenschule” [School for Hares] (1923). In 1920, two young illustrators entered service for *B.I.Z.*, who wanted to continue his work as “painter of modern life” in a different spirit: Willibald Krain (1886) and Theo Matejko (1893). Both were influenced by the experience of the First World War and had drawn conclusions from this experience that could hardly have been any more different: the older Willibald Krain, who as an illustrator for *Gartenlaube* was previously more or less at home in the harmless humorist sector, the wartime experience reformed him into an illustrator of social injustice, close to the secessionist “gutter artists.” In the radicalness with which he placed his art actively in the service of pacifist activities, he is comparable to Frans

Masereel. Of the countless illustrations that he did for *B.I.Z.*, one made it to the cover page: a report on the high treason trial against Adolf Hitler that warns of a putsch in Germany in the style of a Latin American military dictatorship. In 1933, with the Nazi takeover and the expropriation of the Jewish Ullstein-Verlag, Krain was placed under a long-term professional ban.<sup>31</sup> For the younger Matejko, the World War served as a kind of anti-academic drawing school where, far from any plasters and nude drawing sessions, he could study “men, muscles, and motors” in *plein air* and in action. Drawing was for him tied to the release of adrenaline and a futurist delirium of movement. The world of the press illustrator, he writes in the „Großes Matejko Buch“ published in 1940, is no longer the quiet idyll of a forest lake, but the “wild play of forces.” After the war, he specialized above all in the illustration of sport events, especially boxing mat-

ches and automobile races. The automobile became an icon of his dynamistic nationalist ideology. It is no accident, he writes, “that the fastest automobiles are built in a country where the soul of the whole people is in motion.”<sup>32</sup> Matejko quickly became famous as a powerful illustrator of velocity and thrills, and after a brief time he had already surpassed Koch-Gotha in terms of popularity. To return to the notion of a parallel between the development of the cinema and the history of illustration, the difference between the two illustrators’ approaches can be compared with the difference between the static camera works of the silent films of the turn of the century and the new dynamic of the „freed camera“ used by Karl Freund in Murnau’s “The Last Man” (1924). For the premiere of the latter, Matejko, also highly in-demand as an illustrator of film posters,<sup>33</sup> created a special cycle of prints. Matejko’s works were also widespread in the Ameri-



Das lobliche Heil: Hochwürdiger und Hochwürdigster im Reichsrat des Reichspräsidenten bei der Überführung der inoffiziellen ungarischen Reichsregierung.  
Im Hintergrund die Häuser der Großstadt.  
Zeichnung von W. Krain.



Der Handschlag, mit dem noch heute jeder Reichsbankier seinen abgeduldeten wird.  
Zeichnung von W. Krain.

...wären um sich die dicken Feuerschild-Plakate aus, die sie in Hand-  
schellen mit sich zu tragen pflegen, begünstigt würden zu wählen,  
lassen sich durch kein noch so geschicktes Verhalten in den  
Nebenstunden aus ihrer Ruhe bringen. Einzelne, die ein be-  
sonders gutes Gefühl empfinden haben, befehlen sich sogar  
hier. Zwischenhand vorarbeiten, nicht Geschicklichkeit,  
eine reibt auf den anderen ein, flücht sich fortwährend mit den  
Fingern zur freudvollsten Ferkelbildung auf die Schultern,  
ohne daß der so kleine Geschickliche auch nur durch einen mit  
der Hand im Spiel  
Schmerz oder den  
Empfang bedingt. In  
den Augen liegen  
schwarze Tränen, auf  
denen unter den vor-  
gedrängten Formet:  
„Kostliche Verleum-  
machung“ ein ent-  
scheidend Dohle gegen  
eine Verleumdung von  
100.000 Mark gelobt  
wird. Hier liegen  
auch die stillen  
Stentorstimmen der  
Großstädter, die  
leben erlösende Ver-  
tauf hoch und urch-  
unvergleichlich erledi-  
gen. Nebenher sind die  
Stellen, an denen jeder  
Verleumder sein Gold  
holen, jeder Bürger  
seine eigenen Worte  
bestimmen muß. Denn  
gehört wird heute  
schon im Reiche der  
Schule nicht mehr.



Der Fährschiffmann.  
Zeichnung von W. Krain.

Willibald Krain: „Schlachthofreportage“, *B.I.Z.*, 1923



Theo Matejko: „Bomben über uns: Vision eines Luftkriegs der Zukunft“, 1933



Theo Matejko skizziert auf der Amerikafahrt die zerrissene Stabilisierungsfläche des Zeppelins, 1928

Für den jüngeren Matejko bedeutete der Weltkrieg eine Art antiakademische Zeichenschule, in der er fern aller Gips- und Aktzeichensäle „Menschen, Muskeln und Motore“ plein-air und in Aktion studieren konnte. Zeichnung war für ihn mit Adrenalinausschüttung verbunden, mit einem futuristischem Bewegungstaumel. Die Welt des Pressezeichners, schreibt er in dem 1940 erschienenen „Großen Matejko-Buch“, sei nicht mehr die stille Idylle eines Waldsees, sondern das „wilde Kräftespiel“. Nach dem Krieg spezialisierte er sich vor allem auf die Schilderung sportlicher Wettkämpfe, vornehmlich auf Boxkämpfe und Autorennen. Das Auto wurde zur Ikone seiner dynamistisch-nationalistischen Ideologie. Es sei kein Zufall, schreibt er, „dass in dem Land, in welchem die Seele des ganzen Volkes in Bewegung ist, die schnellsten Automobile gebaut werden.“<sup>32</sup>

Als effektsicherer Zeichner des Tempos und des Nervenkitzels wurde Matejko rasch bekannt, und nach kurzer Zeit hatte er, was die Popularität betraf, Koch-Gotha den Rang abgelassen. Um auf das Bild einer cineastischen Parallelentwicklung zurückzukommen, das Kurt Korff verwandt hatte, so lässt sich die Differenz zwischen den Auffassungen der beiden Reportagezeichnerstars mit der Entfernung zwischen den statischen Kameraarbeiten der Stummfilme um die Jahrhundertwende und der neuen Dynamik einer *entfesselten Kamera* vergleichen, die Karl Freund in Murnaus „Der Letzte Mann“ (1924) zum Einsatz gebracht hatte. Für die Premierenvorstellung von letzterem hatte Matejko, der auch ein vielbeschäftigter Illustrator von Kinoplakaten war,<sup>33</sup> eigens einen druckgrafischen Zyklus geschaffen.

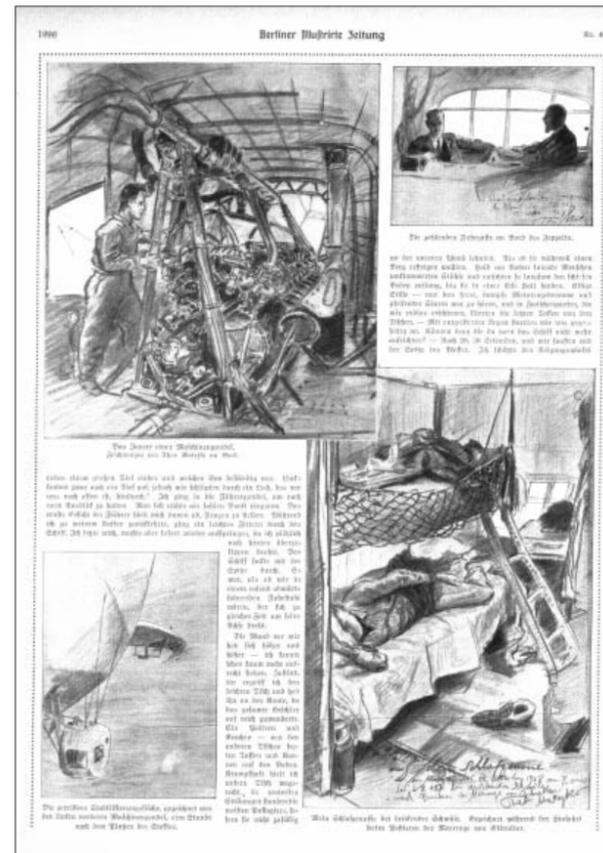
Matejkos Arbeiten waren auch in der amerikanischen Presse verbreitet. Allen Abwerbungsversuchen von deren Seite zum Trotz blieb er jedoch auch nach 1933 in Deutschland und stellte sich als Chefzeichner der Militärzeitung *Wehrmacht* in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda. 1939 druckte dann die amerikanische Illustrierte *LIFE* (gegr. 1936), zu deren Gründungsmitgliedern nach ihrer Emigration aus Nazi-Deutschland auch das Gespann Korff und Szafranski gehörten, doppelseitig eine Bildstrecke von ihm ab. Unter dem Titel „Bombs over us – Prophetic Drawings by a German Artist“ waren dort eine Reihe von Zeichnungen zu sehen, die er 1933 noch für die *B.I.Z.* gezeichnet hatte. Sie stellten die Auswirkungen eines verheerenden Bombenangriffs auf die Zivilbevölkerung vor und zeigten das Brandenburger Tor in nahezu fotografischer Exaktheit in einem Zustand, der seiner Erscheinung eine Dekade später, bei Kriegsende, auf frappierende Weise nahe kam.

Dabei waren solche utopisch-visionäre Zeichnungsreportagen keine Seltenheit; im Gegenteil: Zeitweise hielten sich in der *B.I.Z.* die so genannten „Zukunftphantasien“ mit den Abschilderungen aktueller Wirklichkeit sogar anteilmäßig die Waage. Sie reichten von technischen Fortschrittsutopien in der Art eines Jules Verne, die im Zuge der großen Weltausstellungen um 1900 Hochkonjunktur hatten, bis zu Szenarien von düster-apokalypti-

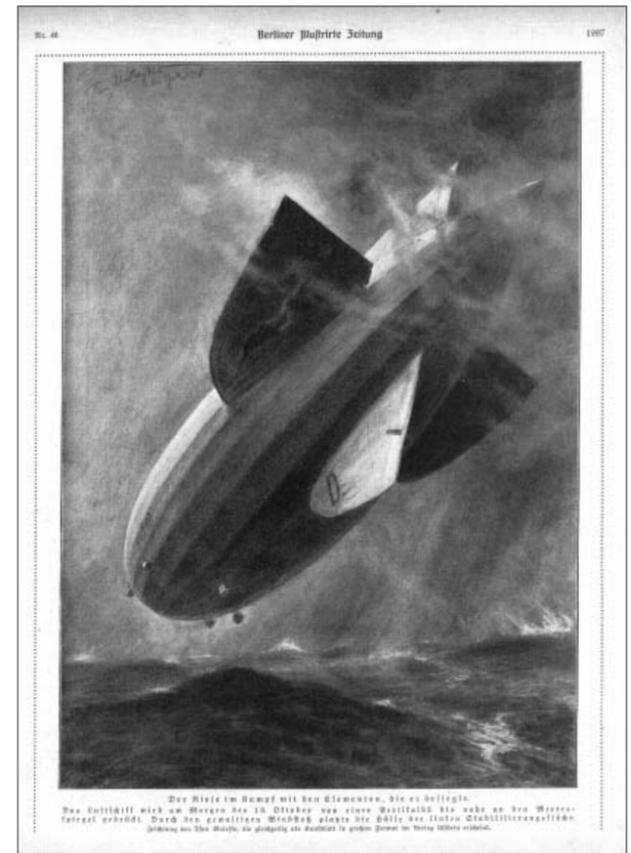
can press. Despite many attempts from the American side to lure him over, he remained in Germany after 1933, and worked in the service of Nazi propaganda as the main illustrator of the military newspaper *Wehrmacht*. In 1939, the American magazine *Life* (founded in 1936), which included among its founding journalists the team Korff and Szafranski after their emigration from Nazi Germany, published a two-page series of his illustrations. Under the title “Bombs over Us: Prophetic Drawings by a German Artist” was a series drawings that he had drawn in 1933 for the *B.I.Z.* They represent the effects of a devastating bomb attack on the civilian population and showed the Brandenburg Gate in an almost photographic exactitude in a state that came shockingly close to its appearance a decade later, at the end of the war. But such utopian-visionary illustrations were no rarity. On the contrary: at times in the *B.I.Z.* the so-called “future fantasies” virtually balanced out the

number of depictions of current reality. They stretched from technological progressive utopias in the spirit of a Jules Verne that had their boom in the course of the great world exhibitions around 1900, to scenarios of a dark, apocalyptic tone, the likes of which also saturate Fritz Lang’s “Metropolis”. The contemporary press illustrator, according to Theo Matejko, requires not only a gift of observation, but also a special power of imagination. He referred to this as a “precision fantasy.”<sup>34</sup> It has been reported of Koch-Gotha, who Krain and Matejko also followed in this genre, that he possessed the ability to beam his imagination like a “projector” into the space around him. Hence, one friend referred to the illustrator, who since a childhood accident was handicapped in hearing and speech, as a “fantasy eidetic.”<sup>35</sup> The American press’s interest in Matejko provoked Ullstein to systematically begin grooming the trained accountant and advertising artist Hans Liska

(born in 1907) as a successor, even financing his art studies. Liska began drawing in 1933 for the *B.I.Z.*, and later together with Matejko worked as a war illustrator for the journal *Wehrmacht*. In comparison to the vivid coal drawings of his role model, the early Liska drawings seem rather dull and brutish. A sketchbook of his that appeared in the final year of the war in an elaborate facsimile edition<sup>36</sup> nevertheless shows him already as a virtuoso of the watercolor sketch, and hence unlike Matejko in artistic terms. But in iconographic terms, however, he remained like his role model forever bound to a madness for technology, producing in the 1950s numerous publications for the Daimler-Benz<sup>37</sup> that in the same facsimile print as the war sketch book revolved around Matejko’s new icons of the modern age. The rococo style that Liska here began to develop harmonized wonderfully with the irreality of the touristy backdrop of the years of the “Wirtschaftswunder,” for



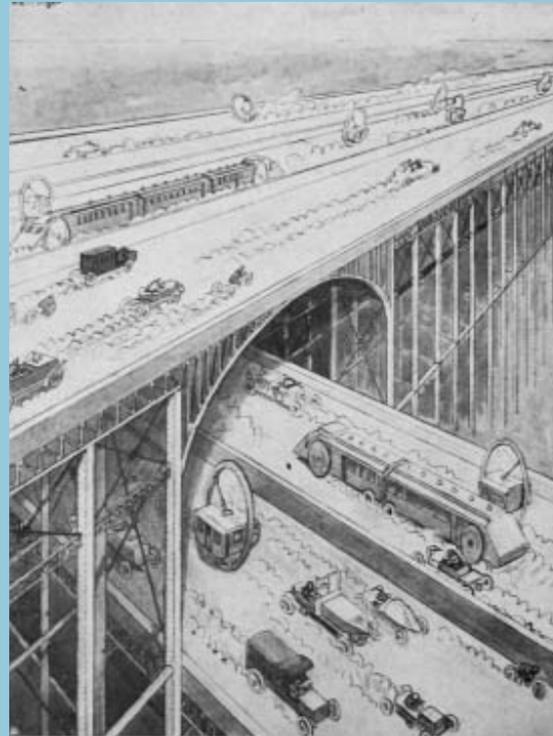
Theo Matejko: „Im Zeppelin nach Amerika“, B.I.Z., 1928



Theo Matejko: „Im Zeppelin nach Amerika“, B.I.Z., 1928



Fritz Koch-Gotha: „Ein Bild aus dem Berlin von morgen“, B.I.Z., 1907



Lyonel Feininger: „Schnellverkehr der Zukunft“, B.I.Z., 1905



Theo Matejko: „Wunder, die wir vielleicht noch erleben werden: Besichtigung der Welt vom Bett aus durch den Fernseher“, B.I.Z., 1928



Theo Matejko: „Japanisches Kamikaze-Torpedo“, 1932



Hans Liska: „Rakete“, 1944



Theo Matejko: „Führerraum einer Weltraumrakete“, B.I.Z., 1932

scher Couleur, von der auch Fritz Langs „Metropolis“ durchtränkt ist. Man verlange vom Pressezeichner heute, so Theo Matejko, neben der Beobachtungsgabe auch eine spezielle Vorstellungskraft. Er bezeichnet sie als „Präzisionsphantasie“.<sup>34</sup> Von Koch-Gotha, dem Krain und Matejko auch in diesem Genre nachgefolgt sind, wurde berichtet, er habe die Fähigkeit besessen, seine Vorstellungen wie „ein Projektionsapparat“ in den ihn umgebenden Raum zu werfen. Ein Freund bezeichnete den seit einem Kindheitsunfall hörsprachbehinderten Illustrator deshalb als einen „Phantasie-Eidetiker“.<sup>35</sup>

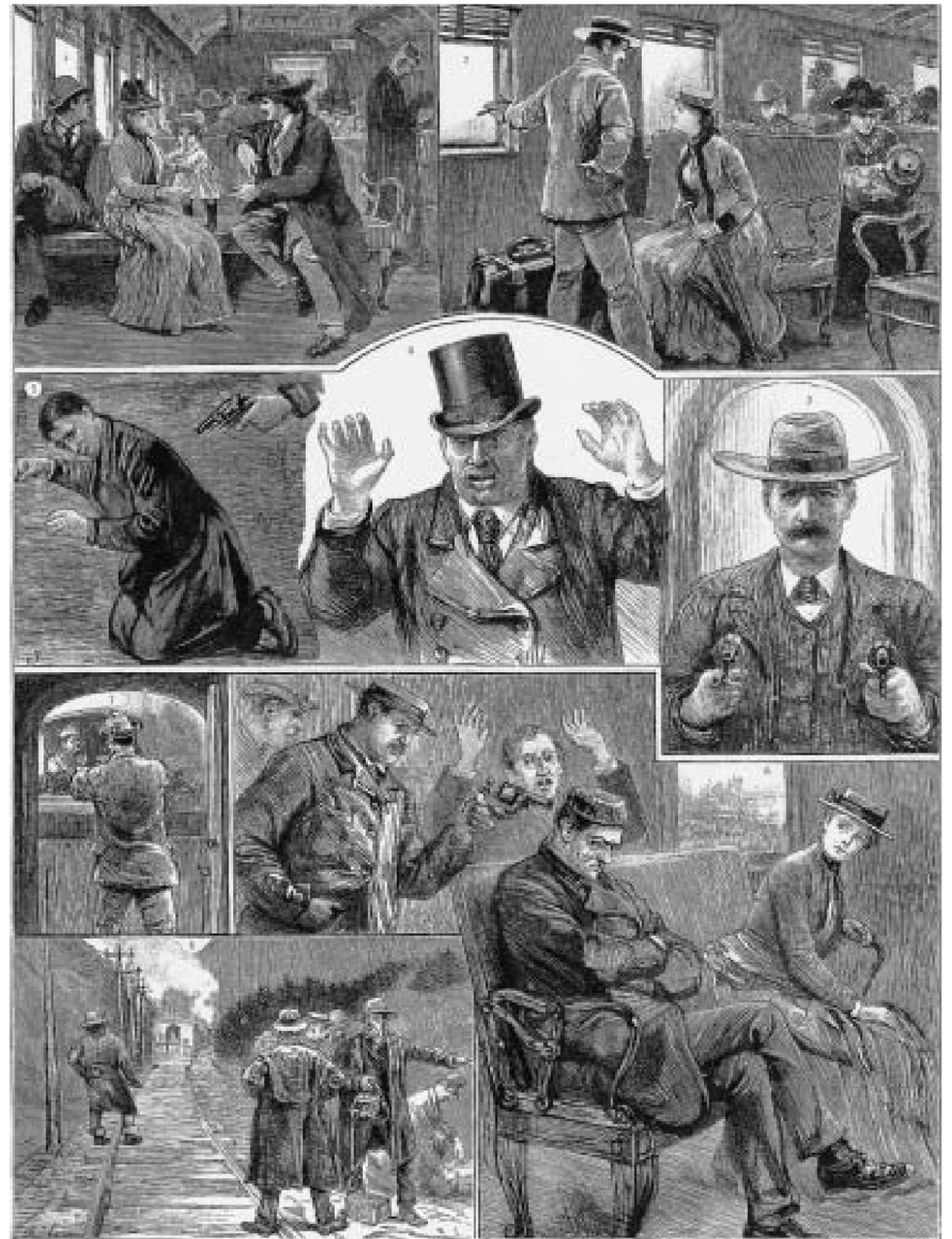
Das Interesse der amerikanischen Presse an Matejko führte dazu, dass Ullstein begann, den gelernten Buchhalter und Werbegrafiker Hans Liska (geb.1907) systematisch als Nachfolger aufzubauen, dem man dazu sogar ein Kunststudium finanzierte. Liska zeichnete ab 1933 für die B.I.Z., später dann gemeinsam mit Matejko als Kriegsberichterstatte für die Zeitschrift *Wehrmacht*. Im Vergleich zu dem schmissigen Kohlestrich seines Vorbilds wirken die frühen Liska-Zeichnungen eher dumpf und brachial. Ein Skizzenbuch, das von ihm im letzten Kriegsjahr 1944 in einem aufwendigen Faksimiledruck erschien,<sup>36</sup> weist ihn jedoch bereits künstlerisch in Entfernung zu Matejko als Virtuosen der Aquarellskizze aus. In ikonografischer Hinsicht blieb er allerdings dem Technik-Furor seines Vorbilds verbunden und produzierte in den fünfziger Jahren für die Daimler-Benz AG mehrere Publikationen<sup>37</sup>, die sich in der gleichen Faksimileaufmachung wie das Kriegsskizzenbuch um Matejkos neue Ikone des modernen Zeitalters drehten. Der rokokoaartige Stil, den Liska dabei zu entwickeln begann, harmonisierte wunderbar mit der Unwirklichkeit der touristischen Kulissenwelten der Wirtschaftswunderjahre, für die er nun als viel beschäftigter Werbezeichner und Autor etlicher Städteporträts<sup>38</sup> Propaganda betrieb.

Mit Liska verpuffte der sozialrealistische Zeichnungsreportageimpuls der *Berliner Illustrierten Zeitung* vollends in den von bengalischen Feuern durchleuchteten Sektkelereien der westdeutschen Konsumwelt der fünfziger Jahre, und die Weltneugierde eines Menzel und Koch-Gotha zerstieß unter den Anmaßungen von Automobilclubs. Die B.I.Z. wurde 1945 eingestellt. Willibald Krain und Theo Matejko überlebten die ersten Nachkriegsjahre nicht. Koch-Gotha arbeitete in ländlicher Abgeschiedenheit bis in die Mitte der fünfziger Jahre noch sporadisch für das Ostberliner Satireblatt *Eulenspiegel*.

which he now produced propaganda as a highly demanded advertising illustrator and the maker of numerous city portraits.<sup>38</sup>

With Liska, the impulse towards social realism in the illustrations of the *Berliner Illustrierten Zeitung* fully disappeared in the champagne cellars illuminated in the Bengali fires of the West German consumer world of the 1950s, and the curiosity for the world of a Menzel and Koch-Gotha had completely dissolved into the arrogance of automobile clubs. The B.I.Z. ceased publication in 1945. Willibald Krain and Theo Matejko did not survive the early post-war years. Koch-Gotha worked in countryside isolation the mid-1950s, now and then sporadically drawing for the East Berlin satire magazine *Eulenspiegel*.

1. Kurt Korff: „Die ‚Berliner Illustrierte‘“, in: 50 Jahre Ullstein, Berlin 1927.
2. Ebd.
3. Zwischen 1916 und 1920 war Edel Autor und Regisseur einer Reihe operettenartiger Spielfilme, darunter „Die Börsenkönigin“ (1916) mit Asta Nielsen.
4. Eine Kompilation seiner satirischen Beobachtungen erschien 1906 unter dem Titel: Edmund Edel, Berlin W. Ein paar Kapitel von der Oberfläche (neu hrsg. von J. Althoff, Berlin 2001).
5. Eines seiner besten Alben: Heinrich Kley. Leut und Viecher, München 1913.
6. Dem 1977 im Ullstein-Verlag aufgefundenen Konvolut von ca. 3000 Pressezeichnungen verschiedenster Couleur kommt vor allem für die Reportagezeichnung eine besondere Bedeutung zu. Üblicherweise verschwanden nämlich die Originale nach dem Abdruck in unauffindbaren Kanälen. Hinzu kommt, dass das künstlerische Oeuvre der beiden einflussreichsten Zeichner, Koch-Gotha und Matejko, im Krieg nahezu komplett zerstört wurde. – Über die Bestände der Sammlung existieren folgende Publikationen: Berliner Pressezeichner der Zwanziger Jahre, hrsg. Irmgard Wirth, Berlin 1977; Zeichner der Zeit, hrsg. Christian Ferber, Berlin 1980.
7. „The three essential elements of discussion with us will be the poor laws, the factory laws, and the working of the mining system.“ – Zit.n. *The Illustrated London News*, 1842
8. Mahoney war einer der ersten Zeichner, die namentlich Erwähnung fanden. Auch später wurden die Namen der Künstler nur in seltenen Fällen genannt.
9. Walker (\*1840), löste mit seinen unter dem Einfluss des Schülerkreises um William Blake, den so genannten „Ancients“ entstandenen romantischen Schilderungen sozialen Elends in plein-air gemalten Landschaften eine kleine Revolution in der viktorianischen Malerei aus. Vgl. J.G. Marks, *Life and Letters of Frederick Walker*, London-New York 1896; Clementina Black, *Frederick Walker*, London-New York 1902.
10. Lee M. Edwards, *Hubert von Herkomer: A Victorian Artist*, Ashgate 1999. 10-1 dazu: Johannes van der Wolk, *Van Gogh de tekenaar op zijn best*. In: Vincent van Gogh. *Tekeningen*, Otterlo 1990
11. Frederic C. Kitton. *Dickens and His Illustrators*, London 1899 (Neuausgabe Amsterdam 1972).
12. Hans Baluschek, *Eine Monographie*, hg. von Friedrich Wendel, Berlin 1924; Hans Baluschek 1870-1935, Berlin 1991.
13. *The Sketchbooks of George Grosz*, hg. von Peter Nisbet, Cambridge, Mass. 1993.
14. Korff, vgl. Anm. 1.
15. Bernhard Nowak, *Fritz Koch-Gotha. Gezeichnetes Leben*. Berlin 1956.
16. Pierre Duflou, *Constantin Guys. Fou de dessin*. Grand reporter. Paris 1988.
17. Helmut u. Alison Gernsheim: *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War*, New York 1973.
18. Thomas Rid, *Revolution in Reporting Affairs* (2003): <http://www.bmlv.gv.at/omz/ausgaben/artikel.php?id=111>.
19. Die Website [http://www.greatwardifferent.com/Great\\_War/index.htm](http://www.greatwardifferent.com/Great_War/index.htm) bietet reichlich Bildmaterial zu den „War artists“ des 1. Weltkriegs. Vor allem gibt sie auch einen Einblick in die internationale Vernetzung der Illustrierten zu dieser Zeit.
20. Karen W. Smith: *Constantin Guys. Crimean War Drawings*, Cleveland, Ohio 1978
21. „Menzels Augen glichen scharfgeschnittenen Linsen, seine Finger hatte er zu exakt funktionierenden Zeichenapparaten gedreht.“, zit. n. *B.I.Z.* 1905
22. Vgl. Werner Hofmann: *Menzels Universalität*. In: *Menzel, das Labyrinth der Wirklichkeit*, Berlin 1996.
23. Vgl. den Beitrag von Michael Glasmeier in diesem Band: „Der Menzel geht um“, S. 29.
24. Zit. n: Charles Baudelaire. *Das Schöne, die Mode und das Glück*, Schriften zur Kunsttheorie, Bd. IV, Berlin 1988.
25. Ludwig Pietsch, *Herkomer, Bielefeld u. Leipzig 1901*. – Technische Innovation blieb das Leitmotiv der weiteren künstlerischen Entwicklung des aus dem bayerischen Waal bei Landsberg stammenden Universal-talents Herkomer. Neben der Erfindung neuer Drucktechniken und Unterrichtsmethoden trat der Porträtmaler und Opernkomponist auch als Gründer einer Kunstschule, einer Autorallye und eines Filmstudios hervor. Die Herkomer-Filme waren für ihre künstlerische Qualität und ihren revolutionären Einsatz von Lichttechnik bekannt. Dazu: M. Pritchard: *Sir Hubert von Herkomer and his Bushey Film-making, 1912-14*, Bushey 1987; Stephen Poole: *Stand to your work, Sir Hubert von Herkomer and his Students*, Watford 1983.
26. Erich Salomon: *Porträt einer Epoche*, Frankfurt/M u. Berlin 1963; ders., *Lichtstärke, Ermanox-Aufnahmen 1928 bis 1932*, Nördlingen 1988. Zur Geschichte des Fotojournalismus vgl. den aufschlussreichen Bildband „Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage“, hg. von Bodo von Drewitz. Köln 2001.
27. Emil Stumpp, *Köpfe in Schwaben*, Stuttgart 1926; ders., *Ein Zeichner seiner Zeit*, hg. von Detlef Brennecke, Berlin u. Bonn 1988.
28. Emil Stumpp: *Köpfe, General-Anzeiger für Dortmund*, 1931, zit. n.: ders., *Pressezeichnungen. Bilder der Weimarer Zeit*, Essen 1996
29. Rudolf Arnheim, *Die Bilder in der Zeitung*, in: *Die Weltbühne*, 1929
30. Vgl. Anm. 15.
31. Vgl. hierzu: Dieter Lemhoefer, Willibald Krain, hg. von Wolfgang Schulz, Berlin 1987.
32. Zit. n. *Das Theo Matejko Buch*, Berlin 1940.
33. Otto Weber, *Der Pressezeichner Theo Matejko, Ober-Ramstadt 1991*. Die äußerst penible Recherche verfolgt seinen Lebenslauf und listet alle Plakate auf.
34. Vgl. Anm. 32.
35. Vgl. Anm. 15.
36. Hans Liska, O.T. (*Kriegsskizzenbuch*), Berlin 1944.
37. Hans Liska, O.T. (*Daimler-Benz-Skizzenbuch*), hg. von der Daimler-Benz AG, Stuttgart 1951; ders., *Das Automobil und die Mode*, hg. von der Daimler-Benz AG, Stuttgart 1953; H.E. Friedrich. *Fahren und Erleben. Deutsche Landschaften abseits der großen Strassen*. Gezeichnet von Hans Liska. Hg. von der Daimler-Benz AG. München 1957.
38. Hans Liska, Salzburg, München 1960; ders., *Köln am Rhein, du wunderbare Stadt*, München 1973; ders., *Gefällt mir doch von allen...*, Bamberg 1973.



Das Storyboard zu einem Film – Jahre bevor es Film gab. Szene 3 von „A Train Robbery in Colorado“ in *The Graphic* vom 8. August 1891 nimmt den legendären Close-up in Edwin Porters bahnbrechendem Western „The Great Train Robbery“ von 1903 vorweg, in dem der Schauspieler George Barnes mit seinem Colt frontal ins Publikum feuerte.

The storyboard for a movie – years before there were actual movies. Scene 3 from „A Train Robbery in Colorado“, published in the pages of *The Graphic* on August 8, 1891, seemingly in anticipation of the legendary concluding close-up of Edwin Porter's groundbreaking Western „The Great Train Robbery“ of 1903, in which the actor George Barnes famously fired a shot into the audience.