

**RANDERSCHEINUNGEN.
GEDANKEN ZU ZEITGENÖSSISCHEN EXLIBRIS UND EIGNERGRAFIKEN**

CLAUDIA KAROLYI

Im „Lexikon der graphischen Künste“ von Markus Stegmann und René Zey aus dem Jahr 1992 wird der Begriff „Druckgraphik“ kurz und bündig definiert: „Bezeichnung für graphische Erzeugnisse, die durch Druck vervielfältigt werden.“ Die Vervielfältigung eines „graphisches Erzeugnisses“ erfolgt mit einer „Druckform“, also einer Druckplatte, „von der ein Abdruck auf den Druckträger“, das „zu bedruckende Material“, gemacht wird.¹

Selbst mehr als 20 Jahre nach Erscheinen des Lexikons besitzen diese Begrifflichkeiten für den überwiegenden Teil der heute produzierten Exlibris Gültigkeit. Eine vom/von der KünstlerIn mit Schneidmesser, Stichel, Radier-nadel, Lithokreide etc. bearbeitete Platte aus Holz, Metall, Stein oder Kunststoff dient als Druckform, mit der eine auf der Druckplatte realisierte künstlerische Idee mittels Druckfarbe auf den Druckträger Papier übertragen wird. Dieser Prozess der Produktion und Reproduktion erfolgt in Hand-Arbeit, und am Ende dieses Prozesses stehen physisch vorhandene Objekte: eine bearbeitete Druckform und eine meist vorab festgelegte Anzahl von Abzügen, die als „Originalgrafiken“ bezeichnet werden. Ästhetisch gesehen, handelt es sich bei dem beschriebenen Vorgang um einen Prozess der Transformation von Material in Form.

Selbst als Künstlergrafiken gesammelte zeitgenössische Bücherzeichen simulieren mit einer, wenn auch manchmal kryptisch zu „Exl“ oder „EL“ verkürzten Formel und einem, ebenfalls oft auf die Initialen reduzierten Eigernamen Exlibris-Tauglichkeit. Theoretisch könnte man sie, nicht zuletzt aufgrund ihrer Zweidimensionalität, als Besitzvermerk verwenden und in ein Buch kleben. Weil jedoch Ausnahmen die Regel bestätigen müssen, zirkulieren im kleingrafischen Tauschverkehr gelegentlich Exlibris und Eignergrafiken, die sich zwar auf dem weiten Feld der Druckgrafik bewegen, aber mit einem Fuß bereits die imaginäre Grenze konventioneller Exlibriskunst überschritten haben. Sie sind – ja was eigentlich?

Formal gesehen, sind Exlibris aufgrund ihrer (ehemaligen) Funktion als Besitzvermerke in Büchern wie klassische Tafelbilder angelegt: Mit einem Blick kann das Objekt als Ganzes erfasst werden. Diesem allumfassenden

Blick verweigert sich ein Exlibris, das die Schweizer Künstlerin Carla Neis (*1954 Barcelona)² 2007 für Wouter van Gysel gestaltete. Es wartet wie ein geschlossener Flügelaltar darauf, geöffnet zu werden. Wenn der erste „Flügel“ des zweifach gefalteten Blattes aufgeklappt wird, vermitteln ein mit ungelinker Kinderhand geschriebener Satz – *Zu spät schöne Gedichte zu schreiben, wenn die Sonne in den Atlantik plumpst.* –, Knochenhände und Friedhofskreuze Katastrophenstimmung. Diese wird erst durch das Öffnen des zweiten „Flügels“, der den Mittel- und anderen Seitenteil eines Triptychons freigibt, konkretisiert. Im Mittelteil wachsen aus tiefstem Mezzotintenschwarz zwei Atommeiler, darunter leuchtet der Eigernamen. Im rechten Seitenteil schreibt sich der Text – als Verfasser wird knapp „Heisaberg“ ausgewiesen – weiter und fasst diese Erzeugnisse einer riskanten Hochtechnologie im Bild abgebrannter Natur. Gilt ihr die „In memoriam“-Kopfzeile? Das Blatt, erläutert die Künstlerin, „zeigt die 2 AKW-Kühltürme von Antwerpen, neben denen wir übernachteten, als wir auf dem Containerschiff im Hafen Antwerpen waren: beängstigend grau ... Die Altarbild-Form machte Sinn, und v. Gysel wohnte in Antwerpen ... Das Fukushima-Greuel kannten wir noch nicht, doch etliche andere Unfälle ... Ich machte eine nummerierte Auflage von 20 für ihn und noch 10 hc für mich und Ex-Libris-Sammlungen.“ Es war, so die Druckgrafikerin und Buchkünstlerin, nicht das erste Exlibris in dieser Form. Bereits 2002 begann sie „3-teilige Ex-Libris zu kreieren, die sich öffnen lassen wie ein Schrein/Altarbild, ein Triptychon. Ich verband darin Text (der erste kam von Boris Vian, *Les fourmis*), die späteren von Heinz Salvisberg“, einem Schweizer Philosophen und Schriftsteller, der eine Zeit lang unter dem Pseudonym „Heisaberg“ publizierte und mit dem sie seit vielen Jahren zusammenarbeitet.

Wie einst antike und mittelalterliche Skriptoren den kostbaren Beschreibstoff Pergament wiederverwendeten, indem sie bereits Geschriebenes abkratzten oder abwuschen, gebraucht auch Carla Neis „immer wieder die gleichen 3 Kupferplatten, die ich überarbeite ... Kupfer ist ein wertvoller Rohstoff.“ In den bisher entstandenen Exlibris veränderte sie „jeweils die Kaltnadeltexthe (ausser „Ex Libris“ und „In Memoriam“) und die Mezzotintobereiche (Bild und Ex Libris-Eigentümer).“³ Tatsächlich finden sich auf allen Teilen des

Exlibris für Wouter van Gysel (Text-)Spuren früherer „Zustände“ der Druckplatte. Sie belegen nicht nur den Prozess eines indefiniten „Weiterschreibens“ künstlerischer Ideen, eine permanente Metamorphose, die auf das Vorhergegangene zurückweist und das Sichtbare als Teil eines einzigen, sich immer wieder erneuernden Werks begreift. Mit ihrem Palimpsestieren, d. h. dem (Aus-)Löschen voriger „Zustände“, verweist Carla Neis gleichzeitig auf die aktuellen Erkenntnisse der Neurowissenschaften, die den seit der Antike vorherrschenden Metaphern, in denen das Gedächtnis als eine Art Archiv versinnbildlicht wird, eine Abfuhr erteilen und das Vergessen/Löschen als notwendigen Akt für das Funktionieren des menschlichen Gehirns beschreiben.⁴

Carla Neis' sich stetig fortschreibendes Exlibris oszilliert nicht nur zwischen Erinnerung und Vergessen. Sein Bildinhalt kann nur durch Hand-Arbeit des Betrachters erschlossen werden. Er muss das Triptychon aufblättern, be-greifen, um die Erzählung des Exlibris zu erfassen. Dabei wächst das Blatt in den Raum, wird dreidimensional und ermöglicht ihm eine intensivere taktile Erfahrung von Papier(struktur) als ein plan vor ihm liegendes Exlibris, das in erster Linie mit dem Auge abgetastet wird.



Abb. 1. Carla Neis: Exlibris für Wouter van Gysel, 2007. Kaltnadel, Mezzotinto, sandgestrahlt, Triptychon mit 3 Kupferplatten zu ca. 94 x 93 mm. Auflage: 20 (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)

Auch Rosa Gabriels „Faltexlibris“ zwingen den Betrachter zum Be-greifen von Druckgrafik. Ihre „Geburtsstunde“ erlebten sie 2006, als die Druckgrafikerin, Buch- und

Objektkünstlerin (*1954 Mülheim/Ruhr)⁵, die Kunst und Germanistik studierte, gebeten wurde, eine spirituelle Entwicklung zu visualisieren. Entstanden ist damals eine Art Prototyp ihrer Faltextlibris, der konzeptionell auf das „Entfalten“, Drehen und Wenden der Grafik setzt⁶ und aufgefaltet an den Kreuzgang eines Klosters erinnert, in dem die Welt gehend bedacht wird. Materielle Vorbedingung für das Faltblatt war „das superdünne Japanpapier. Zusammengefaltet kommt es gerade mal auf die Stärke von Kupfertiefdruckpapier!“⁷. Da sich jedoch das Exlibris mit seiner Entfaltung letztlich wieder in eine konventionelle, zweidimensionale Druckgrafik verwandelte, brütete Gabriel über Möglichkeiten exlibristauglicher Dreidimensionalität: „Und dann kam mir die Idee: in ein Buch ein Büchlein, das wäre doch passend! [...] Bei freien Grafiken hatte ich schon mal ein Blatt so gefaltet, das eine kleinere Vorder-, eine Doppel- und eine Rückseite entstand [...] Schließlich gelang die Aufteilung auf mehrere Buchseiten [...]“⁸. Die so entwickelten Faltextlibris von Rosa Gabriel knüpfen wieder die in zeitgenössischen Arbeiten verlorene Beziehung zum Buch, indem sie das Medium Buch spiegeln bzw. verdoppeln und wie dieses dreidimensional und narrativ konzipiert sind. So zeigt etwa das Cover des Exlibris für Maria Wymeersch eine Bischofsmütze,

die mit wenigen Strichen auch die Assoziation eines grimmen Gesichts aufkommen lässt, mit einem Krummstab. Auf den nächsten Seiten blickt der Betrachter in ein



Abb. 2. Rosa Gabriel: „Buch des St. Niklaas“. Exlibris für Maria Wymeersch, 2008. Farbholzschnitt von 4 Platten, 45 x 30 mm, ausgeklappt 90 x 120 mm. Auflage: 60, op. 13 (Sammlung Scheffer)



Abb. 3 und 4. Rosa Gabriel: „Le déjeuner. Das Picknick im Grünen auf den grauen Asphalt gesetzt.“, 2003. 9-seitiges Faltbuch, Farbholzschnitt von der verlorenen Platte, 30 x 42 cm. Auflage: 50 (Sammlung Karolyi)

„Merkbuch für gute Taten“, auf der folgenden Doppelseite in ein aufgeschlagenes Buch mit Exlibris, und schließlich löst ein im Stiefel steckendes Exlibris und das beigegebene Datum, der 6. Dezember, das Rätsel. Rosa Gabriel erfüllte mit diesem „Buch des St. Niklaas“ zwei Wünsche des Auftraggebers Theo Maes. Es sollte ein Nikolo-Geschenk für seine Frau sein und einen Bezug zum Internationalen Exlibriszentrum Sint-Niklaas schaffen, da Maes es bei einem dort ausgeschriebenem Wettbewerb einreichen wollte.

Gabriels Faltextlibris sind „Kinder“ ihrer Faltbücher, in denen sie mit einer raffinierten Falttechnik eine freie Grafik in zahlreiche Segmente zerlegt, die ein autonomes Bild für sich, aber in Summe ein großes Ganzes bilden. Entwickelt hat Gabriel die Technik 2003 für „Kunst in Het Volkspark“ in Enschede, bei der die teilnehmenden KünstlerInnen um zeitgenössische Interpretationen von Édouard Manets „Frühstück im Grünen“ gebeten wurden. Einerseits reizte sie die Konzeption von für sich allein sprechenden Grafiken in der Grafik, die gleichzeitig dem Prinzip der narrativen Aneignung eines Buches folgten: „Dadurch, dass mehrere ‚Buchseiten‘ zu gestalten sind, wird das Resultat quasi runder, tiefer, die Grafik bekommt gleichsam Volumen; aus einzelnen Sequenzen erzählte sich eine Geschichte. Ein ‚Erlesen‘ aus Verschachteltem ist einfach viel spannender als ein auf-einen-Blick-Erfassen.“ Andererseits wollte sie den Blick des Betrachters entschleunigen: „Zudem kam das Element der Zeit hinzu, man hatte Aufzuschlagen und Umzublättern. So wurde aus einem Augenblick Verlauf, aus einzelnen Teilen ein Ganzes.“ Und nicht zuletzt ging es ihr um die sinnliche Wahrnehmung des Druckträgers Papier: „Beim ‚Frühstück im Grünen‘ druckte ich noch auf 200g Papier, bei den Exlibris wäre das nicht möglich gewesen. Durch die Mehrfachlegung wäre es zu einem ‚Paket im Buchdeckel‘ geworden. Also musste ich auf hauchdünnes Papier ausweichen, das ich dann im Japanpapier fand. So dünn und fest, dass es raschelt, bewegt man es; papiernes Blattgold! Darauf mit HKS-Farben zu drucken, hauchdünn: einfach spannend! Und das Resultat, haptisch verlockend.“⁹

Wie Carla Neis und Rosa Gabriel überschreitet auch die Germanistin und Robert-Walser-Expertin Tanja

Grimm-Raabe (*1971 Rothenburg ob der Tauber) bei zwei Blättern ihrer Exlibris-Mappe „Wozu alles wollen“ die Grenze vertrauter Zweidimensionalität von Druckgrafik. Die 10 Arbeiten der Mappe, die sie 2006 für Julia Vermes in einer auf 25 Exemplare limitierten Auflage gestaltete, basieren auf Texten des Schweizer Dichters Robert Walser, einem „Meister der kleinen Form, der kondensierten Sprach-Welt-Bilder“¹⁰, und werden im Selbstverständnis der Künstlerin „graphisch, typographisch, artifizuell“ inszeniert. Unter „Wahrung der Textimmanenz“ versucht sie mit Verfahren der Visuellen Poesie bzw. Experimentellen Typografie „neue Lesarten, Sichtweisen, Verstehensmöglichkeiten“ von Walsers Texten zu schaffen. Grimm-Raabe nennt ihre Textinszenierungen „satzZeichen – gesetzte Zeichen – gezeichnete Sätze. [...] Die grundsätzliche Idee der satzZeichen ist es, mit der Grenze der beiden Disziplinen – schreiben und zeichnen – zu spielen. Linguistisch betrachtet stehen sich Signifikat und Signifikant in direkter Entsprechung gegenüber. Das Bezeichnete und das es Bezeichnende – dazwischen tun sich große Spielwiesen auf für alle, die mit Zeichen jonglieren.“¹¹

Mit dem Zeichen jonglieren? Was meint die Künstlerin damit? Sie bezieht sich damit auf die Theorie des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857–1913), der ein dyadisches Zeichenmodell der Sprache entwickelte, in dem jedes sprachliche Zeichen aus zwei zusammenhängenden Aspekten besteht: einem Zeicheninhalt (einem Objekt/einer Vorstellung = das Bezeichnete = Signifikat) und einem Zeichenausdruck bzw. einer Zeichenform (dem für das Objekt/die Vorstellung verwendeten Begriff = die Bezeichnung = Signifikant).

Grimm-Raabe inszeniert auf den 10 Blättern der Mappe geschriebene Sprache, von Robert Walser aufgeschriebene Gedanken. Nun ist geschriebene Sprache ein Zeichensystem, das sich üblicherweise des zeilenförmigen Aneinanderreihens von Zeichen (Buchstaben, die Wörter bilden) bedient. Der Philosoph Vilém Flusser, für den das Alphabet die „Partitur einer gesprochenen Sprache“¹² darstellt, begreift das Niederschreiben von Gedanken als Übersetzungen „aus den kompakten und verschwommenen Bildercodes in die distinkten und klaren Schriftcodes, aus Vorstellungen in Begriffe [...]“, in dem es zu einem „Durchsichtigmachen von Vorstellungen“ kommt.¹³ Für Flusser strukturiert und „diszipliniert“ das lineare

Zeichensystem Schrift die eigene, ungeordnete Bilderflut im Kopf.¹⁴

Nichtsdestotrotz gibt Flusser zu bedenken, dass – etymologisch gesehen – das „Wort ‚Text‘ ein Gewebe und das Wort ‚Linie‘ einen Leinenfaden“ bedeutet. „Texte aber sind unfertige Gewebe. Sie bestehen aus Linien (der ‚Kette‘) und werden nicht, wie fertige Gewebe, von vertikalen Fäden (dem ‚Schuss‘) zusammengehalten. Die Literatur (das Universum der Texte) ist ein Halbprodukt. Es verlangt nach Vollendung. Die Literatur richtet sich an einen Empfänger, von dem sie verlangt, daß er sie vollende. Der Schreibende webt Fäden, die vom Empfänger aufgelesen sein wollen, um durchwoben zu werden. Erst dadurch gewinnt der Text Bedeutung. So viele Leser ein Text hat, so viele Bedeutungen besitzt er.“¹⁵

Flusser beschreibt damit einen Prozess der Produktion von mit Bedeutung aufgeladenen sprachlichen Zeichen durch einen Sender/Verfasser, die den Empfängern/Lesern als Ausgangspunkt ihrer eigenen Deutungen dieser sprachlichen Zeichen dienen. Ihre Deutungen können mittels eines sprachlichen, bildlichen oder etwa eines gestischen Zeichensystems erfolgen, und die von ihnen produzierten Zeichen dienen wiederum anderen Empfängern als Ausgangspunkt neuer Deutung. – Zeichen bilden also immer den Ausgangspunkt weiterer Zeichenproduktion und setzen einen Prozess der Zirkulation von Zeichen in Gang.

Der Mathematiker, Philosoph und Logiker Charles Sanders Peirce (1839–1914) nennt diesen unabschließbaren Prozess der Hervorbringung neuer Zeichen Semiose. In Peirces Zeichentheorie sind, im Gegensatz zu Saussures Verständnis, „Zeichen in eine triadische Struktur eingebunden“¹⁶. Für ihn erzeugt ein Zeichen (Zeichenausdruck = Signifikant), das für ein Objekt oder eine Vorstellung (also den Zeicheninhalt = Signifikat) steht, im Bewusstsein des Empfängers „ein äquivalentes oder vielleicht weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den Interpretanten des ersten Zeichens.“¹⁷ Der Interpretant des ersten Zeichens ist also ein durch das Zeichen erzeugtes Zeichen, und so entstehende Zeichenrelationen sind hiermit „immer in sich fortzeugenden Zeichenketten eingebunden [...], in denen der Interpretant ‚immer gleichzeitig ein Zeichen für einen weiteren Interpretanten‘¹⁸ bildet.

Was hat diese von Charles S. Peirce entwickelte Theorie von der unendlichen Zirkulation von Zeichen mit den Robert-Walser-Textinszenierungen von Tanja Grimm-Raabe zu tun? Robert Walser verständigt sich mit seinen LeserInnen über das Zeichensystem der geschriebenen Sprache/Schrift und hat seine Gedanken und Vorstellungen in linear angeordnete Schriftzeichen „gegossen“. Grimm-Raabe löst diese lineare Anordnung immer wieder auf, indem sie die von Walsers Sätzen bzw. einzelnen Wörtern in ihr erzeugten Vorstellungen in „Schriftbildlichkeit“ übersetzt. Sie versetzt die Typografie mit verschiedenen großen bzw. unterschiedlich ausgezeichneten Buchstaben in Unruhe, lässt Wörter wie Gedanken auf der Bildfläche versickern oder überzeichnet Schriftzeichen, um etwa das Fühlen als „Gefühlknäuel“ zu versinnbildlichen. Die Kulturwissenschaftlerin Sybille Krämer bezeichnet dieses Verfahren als „Hybridisierung von Sprache und Bild“¹⁹. Tatsächlich erzeugt Grimm-Raabe eine Mischform aus den Zeichensystemen Schrift und Bild, mit welcher der klare Schriftcode teils wieder in einen dem assoziativen Denken gemäßen Bildercode (zurück)übersetzt wird. Die Künstlerin weist damit auf die gemeinsame etymologische Herkunft von schreiben und zeichnen aus dem altgriechischen Wort „graphein“ hin, das, wie Flusser schreibt, zunächst einmal „graben“ bedeutet, während das griechische Wort „typos“ Spur bedeutet und „Typographie“ damit ebenfalls seine Nähe zu den Tätigkeiten des Einschreibens/Eingrabens in ein Medium (Lehm, Stein, Papier etc.) beweist.²⁰

Trotz aller Schriftbildlichkeit dominiert in Grimm-Raabes Arbeiten das Zeichensystem Sprache/Schrift, selbst wenn sie, wie auf zwei Exlibris der Mappe, mit den Mitteln der Collage arbeitet und Textteile mit Papier überklebt. Auf einem Exlibris illustriert sie simpel Walsers Text, der das Sprachbild von herumflatternden Schmetterlingen wählt, um einen nicht gerichteten Gedankenfluss zu beschreiben, mit auf der Bildfläche verteilten Schmetterlingsflügeln, die aufgeklappt werden können. Raffinierter ist die zweite dreidimensionale Grafik gestaltet. Über dem Satz „Dass uns Heiliges nie verliere!“ klebt ein Flügelpaar aus Transparenzpapier, das als Interpretant des Zeichens (Begriffs) „das Heilige“ agiert. Das Flügelpaar – ein Bildzeichen – inspirierte (ganz im Sinne von Charles S. Peirces Zeichenketten) den Germanisten Heinz Decker wiederum



Abb. 5 und 6. Tanja Grimm-Raabe: Zwei Exlibris für Julia Vermes aus der Mappe: „10 literarische Ex libris für Julia Vermes mit Sätzen von Robert Walser“, 2006. Tintengrafie, Collage, je 146 x 104 mm (Blattmaß). Auflage: 25 (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)

zu Schriftzeichen. Er assoziiert in seinem Aufsatz über Grimm-Raabes Mappe mit diesen Flügeln Dädalus, die Taube, einen Engel²¹, Vorstellungen, die sich auf unser antikes Erbe beziehen bzw. die religiöse Vorstellungswelt von Religionen spiegeln, in denen das Heilige mit luftig/transparent/transzendent/erhaben verknüpft ist. Völlig andere Zeichenrelationen entstünden übrigens, wenn Vorstellungen des Heiligen und Göttlichen mit erdig/stofflich/irdisch/sinnlich codiert sind.

Sybille Krämer spricht im Zusammenhang von Schriftbildlichkeit und der mit ihr verbundenen Hybridisierung von Sprache und Bild von einer „Differenz zwischen dem Denkbaren (logos) und dem Sinnlichen (aisthesis)“, die eine „Unterscheidung von ‚geistigem‘ und ‚körperlichem‘ Auge“ nach sich zieht.²² Auch für die Kunst- und Literaturwissenschaftlerin Eva Maltrovsky, die sich mit der Schnittstelle Bild/Text beschäftigt, aktivieren „Wortbilder“ sowohl das „geistige“ als auch das „körperliche“ Auge. Für sie zeigen sie die „Doppelgesichtigkeit von Schrift als reiner Form, die aber gleichzeitig auch als ein System von Zeichen Trägerin von Bedeutungen ist [...]“²³

Während sich Grimm-Raabes Textinszenierungen trotz aller Schriftbildlichkeit vor allem an das geistige Auge des Betrachters richten, aktiviert die Künstlerin Karoline Riha (*1977 Wien)²⁴ in einer Serie von 13 Eignergrafiken mit dem Titel „Briefing“ sein körperliches Auge. Wesentliches grafisches Element fast aller 13 Grafiken, die 2007 als Auftragsarbeit für Heinrich R. Scheffer entstanden, sind Teile eines handgeschriebenen Briefes von Karoline Riha an sich selbst. Schon allein beim Titel der Serie spielt die Künstlerin mit dem Bedeutungshof des Wortes „Briefing“, welches das deutsche Wort „Brief“ und das englische Wort „brief“ (kurz) enthält, in dem aber auch der ursprünglich aus dem militärischen Bereich kommende Begriff „briefing“ für „Lage- bzw. Einsatzbesprechung“ und das in den Bereichen Werbung/Marketing notwendige „briefing“ (Anweisungen, Instruktionen) eines Kunden an eine Werbeagentur/ein Marktforschungsinstitut mitschwingen. Vier Arbeiten der Serie wurden Heinrich R. Scheffer, zwei Norbert Hillerbrandt, eine Eva Maria Wimmer zugeeignet, sechs Blätter blieben eignerlos. Die Auflage der Serie betrug zwischen 30 und 50 Stück. Alle Blätter können als Mischtechniken bezeichnet werden. Die Künstlerin setzte

Strichätzung, Vernis mou, Aquatinta, Kaltnadel, Präge- und Digitaldruck ein, arbeitete mit der Collage-Technik Chiné collé, experimentierte mit dem Schleifsand Carborundum bzw. Gips und integrierte auf einigen Blättern Kupferdraht.

Auf nahezu allen Grafiken sind Textfragmente des Briefes Teil der künstlerischen Gestaltung. Riha schrieb den Brief mit Bleistift auf Briefpapier. Teile des Originalbriefes wurden in der Chiné-collé-Technik²⁵ auf den Druckträger montiert, aufgrund der hohen Auflage einzelner Blätter musste sie jedoch auch digital reproduzierte Teile des Briefes verwenden, d. h. Digitalisate des Briefes wurden mit einem Tintenstrahldrucker wieder auf Briefpapier ausgedruckt. Es gibt daher Grafiken, in die ein Autograf montiert wurde, und andere mit Reproduktionen desselben. Die Künstlerin setzt die Textfragmente des Briefes unterschiedlich ein. Die erste entstandene Grafik der Serie zeigt nur ein Papierfetzchen, das wie ein einer zerklüfteten Küste vorgelagertes Inselchen im Papierweiß eines Prägedruckes schwimmt. Auch auf einer der vier Eignergrafiken für Heinrich R. Scheffer ist das Brieffragment, das zwar von wenigen Radierlinien überschrieben und von Kupferdrähten durchbohrt wird, zentraler Bildteil. Hin-gegen drängt und wuchert es auf anderen Blättern der Serie über die Grenzen des Plattenrandes.

Im Gegensatz zu den Textinszenierungen von Grimm-Raabes werden in der Briefing-Serie von Karoline Riha sprachlich-handschriftliche Elemente in das Bild integriert und „Medium“ der bildenden Kunst. Sie ikonisiert Schrift, indem sie den nahezu unleserlich geschriebenen Text in einen Schriftzeichenteppich verwandelt und – man erinnere sich an Vilém Flussers Gedanken über den Text als unfertiges Gewebe –, damit auf den gemeinsamen etymologischen Ursprung von „Text“ und „Gewebe“ verweist. Beide leiten sich vom lateinischen „texere“ her, „das ‚verbinden‘, ‚verknüpfen‘ bedeutet. Seien es Fäden, seien es Wörter oder Sätze, die durch syntaktische und semantische Verbindungen einen Zusammenhang herstellen, sei es die Verflechtung von visuellen und skripturalen oder sprachlichen Elementen, es wird ein Ganzes, das Gewebe, der Text, der Sprache-Bild-Text.“²⁶

Der Transformation von Schrift in Bild eignet, wie der Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk bemerkt,

Abb. 7. Karoline Riha: Eignergrafik für Scheffer aus der Serie „Briefing“, 2007. Kaltnadel, Chiné collé, Kupferdraht, Prägedruck, 190 x 190 mm (Blattmaß). Auflage: 33 (Sammlung Scheffer).

eine besondere Qualität, wenn die Hand im Spiel ist: „In einem Zeitalter, in dem Schrift oftmals nur das Ergebnis eines reproduzierten Tastendrucks ist, kommt der geschriebenen Schrift [...] eine besondere Bedeutung zu.“²⁷ Eine Bedeutung, die sich für Müller-Funk aus der Körperlichkeit von Handschrift generiert: „Die Schrift ist doppelt körperlich: sie ist aus der Bewegung der Hand entstanden und was die Bewegung hinterlässt, ist materiell, körperlich. Diese Körperlichkeit tritt in den Vordergrund, wenn sie unlesbar wird, wenn sie ihren Vertrag mit der gewohnten Bedeutung aufgibt. [...] Es ist aufregend anachronistisch, mit der eigenen Hand zu schreiben, leserlich, vor allem aber unleserlich.“ Dabei könnten bildende KünstlerInnen mit der Schrift so frei verfahren „wie mit Farbe, Form, Raum, Oberfläche und Kontext. Sie müssen keine Bedeutungen im landläufigen Sinn erzeugen, sie können – viel freier noch als der avantgardistische Schrift-Steller – mit den Signifikanten, insbesondere den eigenhändig geschriebenen, spielen.“ Es sei der seit einigen Jahrzehnten vorherrschenden Immaterialität des Schreibens geschuldet, dass sich die bildende Kunst, „über vierzig Jahre nach dem Entstehen der Konkreten Poesie, wieder mit Schrift und Sprache beschäftigt“²⁸, analysiert der Kulturwissenschaftler.

Karoline Riha experimentiert in ihrer Briefing-Serie nicht nur mit der Körperlichkeit und Materialität von Schrift, sondern ermöglicht mit konventionellem und „druckgrafik-fremdem“ Material die buchstäbliche Greifbarkeit ihrer Arbeiten. So kombiniert sie verschiedenste Tiefdrucktechniken mit Prägedruck oder setzt Carborundum ein, um reliefartige Strukturen zu erzeugen. Der Begriff „Carborundum“ leitet sich vom „synthetischen Hartstoff Siliziumkarbid“ her. Aufgrund seiner Härte wird das Material als Schleifsand für Lithosteine, aber auch für die selten praktizierte Carborundum-Radierung eingesetzt. Dabei wird auf der Druckplatte „eine Mischung aus diesem ‚Schleifsand‘ und einer Paste (Kunstharz, spezielle Acrylkleber- oder z.B. Polyester-Spachtelmasse) aufgetragen, wodurch eine strukturierte Erhöhung erzielt wird.“ Aufgrund dieser hoch liegenden Teile der Carborundum-Paste entsteht ein malerisch wirkender Präge-Druck mit dreidimensionaler Anmutung.²⁹

Die Künstlerin hat übrigens auch in den Jahren nach Entstehen der Briefing-Serie Materialeigenschaften ausge-

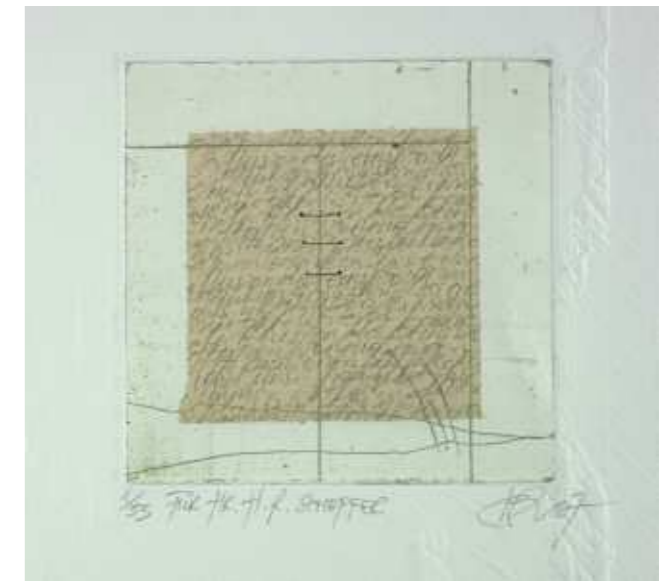


Abb. 8 und 9. Karoline Riha: Gesamt- und Detailansicht einer Grafik aus der Serie „Briefing“, 2007. Carborundum-Radierung (linke Platte), Gips (rechte Platte), Chiné collé, Kupferdraht, 198 x 200 mm (Blattmaß) (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)

lotet und z. B. mit dem Auftragen von Spachtelmasse auf der Druckplatte experimentiert.³⁰ Zweifellos gelingt es Riha mit dem Einsatz verschiedenster Techniken den Seh- und Tastsinn des Betrachters zu aktivieren, aber auch zu irritieren, wenn seine Augen und Hände plötzlich Kupferdraht sehen bzw. ertasten, der etwa die beiden Teile einer auf separaten Platten gedruckten Grafik optisch zusammenhält. Was auf den ersten Blick dekorativ daherkommt, entpuppt sich gleichzeitig als „Materialverletzung“, die Traditionalisten wohl empören wird – immerhin wird mit einem der Druckgrafik fremden Material der Druckträger Papier durchstoßen.

Ihr experimenteller Umgang mit Druckgrafik lässt sich auch an einem Exlibris für Wouter van Gysel ablesen. Das Blatt – es vereinigt Prägedruck, Digitaldruck, Chiné collé, Radierung und Stempeldruck – besticht durch einen, zwei Drittel der Grafik füllenden Prägedruck mit einer außergewöhnlich dreidimensionalen Anmutung. Er simuliert die Fassade des „Palazzo dei Diamanti“³¹ in Ferrara, der seinen Namen der Gestaltung seiner Marmor-Außenfassade verdankt. Sie ist aus über 12.000 pyramidenförmigen Marmorblöcken zusammengesetzt, erinnert an geschliffene Diamanten und verweist auf den Auftraggeber des Gebäudes, Ercole I. d'Este (1431–1505), Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, der ein Wappen mit einem geschliffenen Diamanten führte. Auf Rihas Grafik wird die Reichtum und politische Macht signalisierende Fassade klassischer Repräsentationsarchitektur durch einen Digitaldruck, der in Chine-collé-Technik zwischen die Prägedruckteile montiert wurde, gebrochen. Das Foto zeigt Fassade und Fensterladen eines heruntergekommenen Hauses, über das Riha die Linien eines massigen Aktes radierte und den Eigernamen mittels Stempeldruck auf die Hauswand setzte, als wäre die Fassade des Arme-Leute-Hauses von einem Graffiti-Maler „beschmiert“ worden. Sowohl auf ikonografischer als auch auf drucktechnischer Ebene visualisiert die Grafik einen „Clash of cultures“. So integriert die Künstlerin in die Prunkfassade eines Hauses aus der Renaissance – also aus jener Zeit, in der die historische Putztechnik des Sgraffito/Graffito in Italien ihren Höhepunkt erlebte – die Formensprache der Street-Art des 20./21. Jahrhunderts³² und setzt im Betrachter damit einen vielschichtigen Denk- und Assoziationsprozess in Gang: über Herrschaftsästhetik bzw.



Abb. 10. Karoline Riha: Exlibris für Wouter van Gysel, 2008. Radierung, Stempeldruck, Digitaldruck, Prägedruck, 212 x 116 mm (Blattmaß). Auflage: 10 (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)

künstlerische Ausdrucksformen der Beherrschten, über höchst unterschiedliche Materialästhetiken oder etwa über Kunst im öffentlichen Raum. Gleichzeitig vereinigt die Grafik ganz selbstverständlich klassische analoge Techniken der Druckgrafik wie Prägedruck und Radierung mit einem Digitaldruck.

Karoline Rihas Exlibris zeigt, dass das traditionelle Verständnis von „Originalgrafik“ im Sinne von Einmalig-

keit/Einzigartigkeit überholt ist und selbst den aktuellen Entwicklungen angepasste Definitionen wie jene von Lothar Lang keine Gültigkeit mehr besitzen. Wenn Lang konstatiert: Originalgrafik „verfügt über nur ihr zuhandene spezifische Ausdrucksmöglichkeiten, die allein durch die Mittel der graphischen Verfahren verwirklicht werden können. Insofern ist Druckgraphik durch keine andere bildende Kunst ersetzbar und auch in kein anderes Medium des Bildnerischen aufzulösen [...]“³³, antwortet der österreichische Druckgrafiker Georg Lebzelter trocken: „So definieren wir künstlerische Druckgrafik heute als das multiplizierbare Original, das in und mit den druckgrafischen Mitteln gedachte und umgesetzte bildnerische Konzept.“³⁴ Tut sich, fragt Lebzelter, tatsächlich ein „unüberwindlicher Bruch zwischen alten und neuen Medien auf? Einen ‚Druckstock‘ als zu bearbeitendes Material gibt es im Digitaldruck nicht mehr. Werden somit alte Begriffsbestimmungen von ‚Originalgrafik‘ obsolet und wird dadurch die ganze Definition [...] hinfällig, wenn dieses Mediensystem selbst sich so grundlegend verändert?“ Der Künstler weist darauf hin, dass sich „alle druckgrafischen Medien, vom Holzschnitt bis zum Digitaldruck, auf ein einfaches Grundprinzip zurückführen: sie nutzen die Differenz zweier Werte zur Hervorbringung ihrer Produkte, zwischen ‚marked‘ und ‚unmarked space‘. Bei Hoch- und Tiefdruck ist dies ein Relief, eine Differenz zwischen vertieften und erhabenen Stellen, beim Flachdruck eine chemische Trennung in fettannahmende und fettabstoßende Bereiche des Druckstocks, beim Siebdruck die Unterscheidung zwischen durchlässigem und nichtdurchlässigem Bereich der Schablone. Der Computer als jüngstes Medium zur Bilderzeugung funktioniert nun nach dem genau gleichen Prinzip der binären Codierung, hier wird die Unterscheidung ‚Strom fließt‘ oder ‚Strom fließt nicht‘ zur Definition des Bildes angewandt.“ Zwar müssen sich, so Lebzelter, „die dem Pixeluniversum entstammenden Bilder nicht mehr zwangsläufig materialisieren [...] Wenn die digitale Grafik aber als Repräsentationsform ‚Ausdruck‘ erscheint, dann steht sie [...] den formal und ideell überlieferten Strukturformen der bildenden Kunst sehr nahe.“³⁵

Beat Wyss, Schweizer Kunsthistoriker und Medientheoretiker, ortet in der reservierten bis ablehnenden Haltung vieler GrafiksammlerInnen gegenüber digital erzeugten Bildern Parallelen zur Medienrevolution im 15. Jahrhundert. Entstanden sei die mit einem Gefühl der Bedrohung

verbundene Polarisierung von Kunst und Medien bereits, als die Druckerpresse „eine Rückkoppelung der neuen technischen Verfahren mit der gesellschaftlichen Mentalität“ ermöglichte und die Reformation Buchdruck und illustriertes Flugblatt als Medium ihres Kampfes nutzte. Waren bisher „Schrift und Imago Medien des Göttlichen und von dessen gesetzgebenden Vertretern“, sind Text und (Ab-)bild nun Medien der Autoren und Apparate. Somit veränderte der Druck „die religiöse Auffassung darüber, was ein ‚Bild‘ sei, grundlegend. Es wurde ‚Information‘: Aufprägung einer geistigen Idee auf die Materie.“ Auch die Erfindung des Kupferstichs führte zu neuen Produktions- und Kommunikationsformen bzw. Medientypen der Kunst: „Künstlerische Ideen in Form von gestochenen Vorlageblättern zirkulierten in den Werkstätten Europas“, professionelle Stecher arbeiteten nach Vorlagen berühmter Künstler und Verleger etablierten sich „als Produzenten des Mediums“ Druckgrafik. Damit, analysiert Beat Wyss, erfuhr in der „Kunst als Abbildsystem“ die Zeichnung eine „Aufwertung als Prototyp der künstlerischen Idee. Der unverwechselbare, virtuose Zeichenstil, der einen hohen Wiedererkennungswert auf dem Markt hatte, ließ sich vorzüglich mittels der Radierung reproduzieren. Bruegel selbst betätigte sich als Stecher seines Werks.“ So, resümiert Beat Wyss, entstand im 15. Jahrhundert mit Originalgrafik „das erste Simulakrum von Individualität: ein seriell hergestellter Ausdruck von Einzigartigkeit.“³⁶

Das in sich widersprüchliche Kriterium der „Einzigartigkeit“ von Originalgrafik bekümmert Martin R. Baeyens (*1943 Melle/Belgien) wenig. Der Künstler, der 40 Jahre an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Gent unterrichtete³⁷, spezialisierte sich Mitte der 1970er Jahre auf Siebdruck, entwirft aber seit mehr als einem Jahrzehnt vorwiegend CGD-Exlibris³⁸. 2006 gestaltete er für den ehemaligen Banker Theo Maes ein Exlibris, das die Kategorienwelt orthodoxer Exlibristen ziemlich durcheinanderwirbelt. Das Blatt zeigt eine marmorierte Mappe mit dem Eigervermerk, die der Künstler über ein Wertpapier für „Usines Réunies Bergendries“³⁹, eine ehemalige Weberei, Spinnerei und Tapetenfabrik in der belgischen Stadt Lokeren in Flandern, collagierte. Beide Elemente, Mappe und Wertpapier, sind Digitaldrucke. Dazwischen montierte Baeyens zwei Originalcoupons,

also Zinsscheine für das Wertpapier. Theo Maes, erklärt Martin R. Baeyens, „is a retired banker and collector of old shares and ex libris. He asked me to make this ex libris for his books about information of old shares.“ Die Mappe benutze der Sammler für seine Sammlung: „This part of the ex libris is printed on an adhesive background and is also by this way the holder of the 2 original coupons.“ Das Wertpapier repräsentiere ein Objekt aus Maes' Wertpapiersammlung, bei dem aber die ursprüngliche Abbildung durch einen weiblichen Akt ersetzt worden sei. Der weibliche Körper ist allerdings erst zu sehen, wenn man die Coupons aufklappt. Baeyens begründet diese Peepshow-Ästhetik mit dem Neugier-Faktor: „What you don't see immediately makes you curious. This is one of the reasons I've covered the figure with 2 original coupons. This action gives also a third dimension on this ex libris.“⁴⁰

Auf der semantischen Ebene verweist die Arbeit auf Belgiens jüngste Geschichte. Die Aufdrucke „Titre créé après le 6 octobre 1944“ auf Wertpapier und Coupons zeigen an, dass sie nach der Befreiung Belgiens von den nationalsozialistischen Besatzern und den im Oktober 1944 erlassenen gesetzlichen Regelungen bezüglich Finanzanlagen ausgegeben wurden.⁴¹ Mit dem nachträglich in das Wertpapier kopierten weiblichen Akt wird zudem der Frauenkörper mit dem Begriff (Ver-)Käuflichkeit codiert. Er assoziiert das weltweite, höchst profitable Geschäft mit Prostitution und Frauenhandel und verknüpft immaterielle Finanztransaktionen mit physisch greifbarem „Humankapital“. Auf formaler Ebene spiegelt Baeyens' Arbeit wie alle bisher besprochenen Grafiken die Tendenz, Druckgrafik in Richtung Dreidimensionalität zu erweitern. Er benutzt dazu die Technik der Collage und knüpft dabei an Verfahren der Dadaisten an, mit in ihre Werke integrierten Zeugnissen der Alltagskultur wie entwerteten Fahrscheinen, Lebensmittelmarken, Zeitungsannoncen etc. „authentische Bruchstücke des täglichen Lebens“ zu sichern und ihnen mit ihrer Integration in ein Kunstwerk „ihren Nützlichkeitscharakter“⁴² zu entziehen. „Das physische Material stellt die Verbindung zu Erlebtem und Gewußtem außerhalb der Kunst her. Die noch in den Dingen enthaltenen authentische Spur unterscheidet sie von allen Abbildungen. Sie sind nicht nur allegorische Verweisstücke, sondern als Bruchstücke Zeugen einer realen Welt.“⁴³ Mit die-



Abb. 11. Martin R. Baeyens: Exlibris für Theo Maes, 2006. CGD, Collage, 140 x 160 mm. Auflage: 100, op. 494 (Sammlung Scheffer)

sem Einsatz von „Trophäen des Industriezeitalters“⁴⁴ verschoben sich, so die Kunsthistorikerin Monika Wagner, die Grenzen des Bildes: „Das Bild expandierte, indem es Dinge aus der realen Welt aufnahm, in den Betrachtterraum hinein.“⁴⁵

Die beiden Coupons, die bei Martin R. Baeyens' Exlibris in den Betrachtterraum expandieren, können einerseits als „Originale“ zwischen zwei Digitaldrucken bezeichnet werden, gleichzeitig sind sie aber auch Gebrauchsgrafiken, die vermutlich in einer hohen Auflage gedruckt worden sind: Immerhin musste Theo Maes für die 100er Auflage des Exlibris 200 Originalcoupons aus seiner Sammlung zur Verfügung stellen.

Bibliothekarisch gesehen, sind die Coupons, die Martin R. Baeyens in das Exlibris montierte, sogenannte Ephemera („ephemer“, gr.-lat.: „für einen Tag“), also Papiererzeugnisse, die für einen bestimmten Anlass bzw. für den kurzlebigen Alltagsgebrauch produziert wurden und nach ihrer Nutzung häufig im Müll landen. Aufgrund ihrer kurzen Lebensdauer besitzen Ephemera Seltenheitswert und sind zu begehrten Sammelobjekten geworden.⁴⁶

Martin R. Baeyens nimmt den ins Exlibris integrierten Coupons, indem er sie mit selbstklebendem Papier arretiert, ihren flüchtigen Charakter.

Hingegen riskiert die weißrussische Künstlerin Anna Tikhonova (*1977 Minsk), die an der Staatlichen Kunstakademie in Minsk studierte⁴⁷, in einem Exlibris für Agaath und Jos van Waterschoot, dass sich ein Element ihrer Grafik davonmacht. Das Weiß auf Schwarz gedruckte Exlibris zeigt eine Hand über einer Manteltasche, aus der ein Exemplar der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift „Exlibriswereld“ der niederländischen Exlibris-Gesellschaft herauschaut; unter dem Mantel weist ein zarter Prägedruck die Eignernamen aus. Den mit wenigen Strichen skizzierten Mantel und die Hand ihres Besitzers radierte die Künstlerin, die Manteltasche jedoch hat Tikhonova auf die Radierung mit einem Nylonfaden genäht.

Wie Karoline Rihans Arbeiten eignet der Grafik eine spezifische Form von Hand-Arbeit. Die Frage, ob sie mit ihren Arbeiten ein feministisches Statement setze – immerhin gehörten Handarbeiten lange Zeit zu den wenigen gesellschaftlich akzeptierten Ausdrucksformen von Frauen –, verneint Anna Tikhonova: „Exlibris is rather traditional as art subject even nowadays. When I use threads or cords in exlibris I try to find new form to make exlibris more contemporary. Exlibris is not any longer just under the cover of the book, I try to make it 3D like paper object or collage or origami. As for me I can't making sewing of dresses or knitting by myself. So it is not symbolic of female form in my case, I just looking for new more contemporary form in exlibris.“⁴⁸

Ab Mitte der 2000er Jahre hat Anna Tikhonova in zahlreichen Grafiken zu Nadel und Faden gegriffen bzw. Schnüre eingesetzt. So radierte sie etwa für ihre Kommilitonin Anna Lukina, die textile Gestaltung studierte, ein klassisches Berufsexlibris. Die Pertinenzformel „ex Libris“, auf die eine radierte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger weist, trifft auf die auslaufende Line des Eignernamens, der mit einem Nylonfaden in das Blatt gestickt wurde und mit seinem materialimmanenten Glanz der Grafik Lichter aufsetzt. Hier oder etwa auf ihrem PF für 2006, das eine, an einem Faden hängende radierte Christbaumkugel präsentiert, expandiert sie mit überhängenden Fäden über den Rand der Grafik und erzeugt eine verblüffende



Abb. 12 und 13. Anna Tikhonova: „In the pocket“. Exlibris für Agaath und Jos van Waterschoot, 2005. Plastikstich, Radierung, Prägedruck, Nylonfaden, 142 x 78 mm bzw. 18 x 18 mm („Steckgrafik“). Auflage: 50 (Sammlung Scheffer)



Abb. 14. Anna Tikhonova: Exlibris für Anna Lukina, 2004. Plastikstich, Nylonfaden, 64 x 117 mm (Plattenrand). (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)



Abb. 15. Anna Tikhonova: Neujahrswunsch für 2006. Radierung, Pinselätzung, Nylonfaden, 124 x 90 mm. Auflage: 50 (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)

Dreidimensionalität. Auf dem Exlibris für das Ehepaar Waterschoot geht Anna Tikhonova noch einen Schritt weiter. Das Exemplar der „Exlibriswereld“, das aus der Manteltasche hervorlugt, ist nämlich eine „Steckgrafik“: eine winzige, mit dem Exlibris unverbundene Radierung, die als ephemeres Element Gefahr läuft, verloren zu gehen. Damit unterläuft Anna Tikhonova letztlich die Intention des Sammelns, das auf Unversehrtheit und Vollständigkeit der gesammelten Objekte abzielt.

Kämen Agaath und Jos van Waterschoot Steckgrafiken abhandeln, könnten sie die Künstlerin immerhin bitten, diese nachzudrucken, schließlich existiert von der Radierung eine Druckplatte, ein Bildspeicher. Denn den „Prozessen der druckgrafischen Gestaltungstechniken eignet eine ganz spezifische Kapazität zur Speicherung visueller Information“, betont der Druckgrafiker Georg Lebzelter. Anders „als in der Zeichnung und in der Malerei, verfügt die druckgrafische Matrix über ein ‚Formengedächtnis‘.“⁴⁹ Selbst wenn Künstlerinnen wie Carla Neis dieses Formengedächtnis immer wieder partiell überarbeiten, dokumentieren Zustandsdrucke den Prozess der Modifikation. Georg Lebzelter setzt in seinen Anmerkungen über das Formengedächtnis von Druckgrafik voraus, dass eine druckgrafische Matrix existiert – physisch oder elektronisch – und diese einen Bearbeitungszustand widerspiegelt. Kann man noch von einer Druckplatte sprechen, wenn diese lediglich temporär existiert und auch keinen Bearbeitungszustand widerspiegelt, sondern mit diesem identisch ist?

Kirsten Borchert (*1986 Oberhausen), die an der Universität für angewandte Kunst in Wien Grafik und Druckgrafik studierte und 2013 ihr Studium abschloss⁵⁰, bekennt, dass ihr zu Beginn ihres Studiums „die Idee der Originaldruckgrafik widerstrebte. Ich habe am Anfang meines Studiums nicht verstanden, warum es so toll ist, eine Zeichnung mittels einer Radierung zu vervielfältigen und sie dann als Original zu betiteln, wo doch die Zeichnung ein viel direkterer Weg zum Bild ist. Und so war ich auf der Suche nach Bildmöglichkeiten, bei denen die Presse und der Druck für das Bild existenziell sind. Und das war eben die Prägung.“⁵¹

Gefunden hat Borchert diese Bildmöglichkeit bei einem Workshop über handgeschöpftes Papier. Inspiriert von

den – farblosen – Drahtgestellen der Wasserzeichen auf den Schöpfformen, begann sie in den Werkstatt-Räumen zu zeichnen, fasziniert davon, mit wie wenig Mitteln man „einen Bildraum schaffen kann, der den Blick des Betrachters ins Bild zieht.“ Anschließend bog sie Eisendraht nach den Linien dieser Zeichnungen, legte diese einzelnen, unverbundenen Drahtteile auf die Presse und produzierte mit diesem Drahtpuzzle farblose Prägedrucke, die ihre „Farbigkeit“ je nach Lichteinfall verändern. Da sich der Druck des unverbundenen Drahtpuzzles sehr schwierig gestaltete, betrug die Auflage lediglich 2 bis 4 Exemplare. Eine größere Auflage einer Arbeit in dieser Technik realisierte die Künstlerin „für ein Kooperationsprojekt mit der Universität für Kunst und Musik in Tokio (Gedai). Wir haben zusammen eine Mappe in der Auflage von 20 produziert, und jeder Student hat seine Arbeit beigesteuert, die wurde dann in Tokio und Wien (im Künstlerhaus) ausgestellt.“ Bei dieser Arbeit, in der eine Hand ein Auto über den Ausschnitt eines Stadtplans von Wien setzt, verwendete Borchert erstmals Farbe. Sie färbte die Drahtteile von Hand und Auto ein und schuf zum farblos darunter liegenden Stadtplan eine zweite Bildebene.

Heinrich R. Scheffer, der seit vielen Jahren freundlich, aber hartnäckig Eignergrafiken – also von einem Auftraggeber initiierte freie Grafiken ohne schriftlichen Bezug auf den Sammler in der Druckplatte – propagiert,⁵² um die KünstlerInnen von dem Widerspruch zu befreien, formal ein (historisches) Exlibris, praktisch aber eine tauschfähige kleinformatige Künstlergrafik gestalten zu müssen, verfolgt die Entwicklungen zeitgenössischer Druckgrafik höchst interessiert. Durch die Künstlerhaus-Ausstellung auf Borcherts Arbeit aufmerksam geworden, bat er sie 2009 um Eignergrafiken, die Einblicke in seine Wohnung bieten sollten. „Für die Serie von Herrn Scheffer war ich einen Vormittag alleine in seiner Wohnung und habe eine Reihe von Zeichnungen mit Rohrfeder und Tusche angefertigt, so ca. 20 verschiedene [...] Wir haben dann eben drei gemeinsam ausgesucht, und ich habe Eisendraht, der ist am stabilsten, mit einer Zange nach der Zeichnung gebogen, auf stärkere Folie geklebt, partiell eingefärbt und mit einer Tiefdruckpresse gedruckt“, beschreibt Kirsten Borchert das Entstehen der Serie „Wohnung I–III“ in ihrem zweiten Studienjahr. Das Fixieren der Drahtteile war aufgrund der

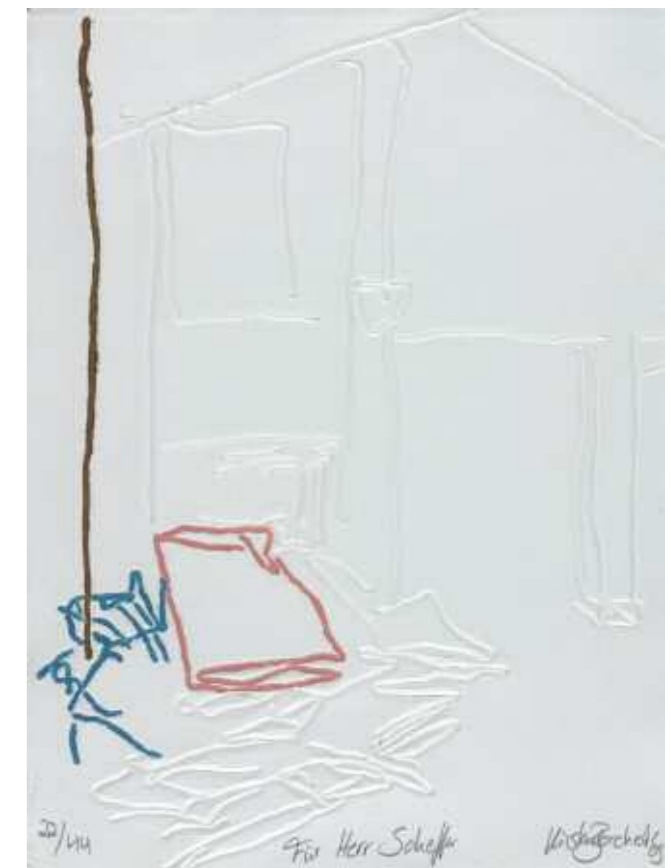


Abb. 16, 17 und 18. Kirsten Borchert: „Wohnung I–III“. Eignergrafiken für Scheffer, 2009. Prägedruck mit drei Farben in einem Druckvorgang, je 230 x 170 mm (Blattmaß). Auflage: 44 (ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung)



hohen Auflage (44 Exemplare) unumgänglich, zumal mit drei Druckfarben mehrere Bildebenen eingeführt wurden, die mit wenigen Linien architektonische Details wie Wände, Pfeiler oder Fenster, aber auch den gelebten Alltag mit Zeitungsstapeln oder herumliegenden Büchern visualisieren und aufgrund der nachhaltigen Einschreibung der Drahtgestelle ins Papier eine höchst plastische Anmutung besitzen. Der Eisendraht wurde von Borchert mit Sekundenkleber auf der Folie fixiert, die Farbe mit einem Gummipinsel aufgetragen. Höchst problematisch gestaltete sich das „Plattenwischen“. Es erfolgte mittels eines Lappens (dessen Fuseln auf dem Drahtgestell hängen blieben) bzw. mit Wattestäbchen. Große Probleme verursachte auch das Entfernen von Farbe, die auf den unter den Drähten hervorquellenden Kleber gelangte. Die diffizile Drucksituation verlangte der Künstlerin einiges an Geduld ab und führte zu ca. einem Drittel Fehldrucke.⁵³

Selbst wenn die lediglich temporär existierenden „Druckplatten“ von Kirsten Borchert keine visuelle Information speichern und kein Formgedächtnis bilden

können – die Drahtgestelle für die drei Eignergrafiken für Heinrich R. Scheffer existieren nicht mehr –, verkörperten sie zum Zeitpunkt des Druckvorganges die Linienkunst einer zuvor angefertigten Zeichnung. 2009, als Borchert mit Draht „zeichnete“, befand sich Michael Wegerer (*1970 Wiener Neustadt), was das Zeichnen anging, in einer Verweigerungsphase. Den Künstler, der nach seinem Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien ein Masterstudium am Royal College of Art in London begonnen hatte⁵⁴, beschäftigte das Sichtbarmachen der „Sprache“ jener Dinge, denen üblicherweise als Material der Kunst wenig Beachtung geschenkt wird. Bereits 2007 lotete der Künstler im Rahmen seines multimedialen Projektes „Princess Paradise“ die Materialqualität von Holz aus und produzierte mittels einer Großformat-Tiefdruckpresse einen 7m langen, fleischfarbenen Druck von einem Baumstamm. Der „Holzdruck auf Papier wie mit Sehnen und Blutbahnen durchzogen“ und „real im Raum stehend, künstlich und verletzlich dargestellt“⁵⁵, verweist mit seinem Titel „Six degrees“ auf die prognostizierte durchschnittliche Klimaerwärmung und den menschlichen Umgang mit den Ressourcen der Natur.

Als Heinrich R. Scheffer, der die Arbeiten Wegerers seit Jahren begleitet, ihn zwei Jahre später bat, „die Erosion einer Druckplatte darzustellen, die ja normalerweise vom ersten bis zum letzten Abzug unverändert sein soll“⁵⁶, deckte sich die Auftragsarbeit mit den aktuellen Interessen des Künstlers: „ich war [...] zum Zeitpunkt des Auftrages sehr interessiert, fleischfarbige Holzabdrucke, die manchmal wie offene Wunden wirkten, in Collagen einzubinden und auch als grafische Papierobjekte darzustellen.“⁵⁷ Aus der „im Dialog entsprungenen Idee“⁵⁸ wurde von Scheffer und Wegerer folgendes Szenario entwickelt: Eine Druckplatte wird durch die Druckerpresse „gejagt“, bis sie auseinanderzufallen droht, aber so lange „zusammengeflickt“, bis die erwünschte Auflage (55 Exemplare) erreicht ist. Ziel der Arbeit war „die serielle Darstellung der 3 Zustände > ‚nicht-leicht-schwer‘ verletzt“⁵⁹. Auflagenhöhe und Format der entstandenen Serie von Eignergrafiken, die den Titel „Verletzungen“ trägt, definierte Heinrich R. Scheffer, Michael Wegerer testete Druckplatten. Das *Objet trouvé*, das sich schließlich als geeignet erwies, war ein Grenzgänger zwischen dem Garten des Künstlers und dem seines Nachbarn: ein ehemaliges Teilstück des Zauns.

Abb. 19, 20 und 21. Michael Wegerer: „Verletzungen I–III“. Eignergrafiken für Scheffer, 2009. Hoch- und Tiefdruck in sieben Farben in einem Druckvorgang, 285 x 202 mm (ca. Blattmaß). Auflage: 55 (Sammlung Scheffer).

Die Ergebnisse dieser Inszenierung einer Materialverletzung sind beeindruckend. Drei Zustände dokumentieren mit Metallklammern, Nägeln und einer ins Holz getriebenen Schraube das hinausgezögerte Auseinanderbrechen der Druckplatte. Gleichzeitig belegt die pastos auf dem Papier „stehende“ Farbe das Experimentieren mit einem weiteren Material der Druckgrafik. Für den komplexen Druckvorgang – Wegerer produzierte auf einer Tiefdruckpresse einen Hoch- und Tiefdruck mit sieben Farben in einem Druckvorgang – wurde die Druckplatte, also das Holzstück, zunächst einmal vorbereitet, d.h. die Oberfläche wurde druckbar gemacht, um die „im Material innewohnende Struktur optimal zum Vorschein“ zu bringen. Die Platte wurde daher „gebürstet und geschliffen (drahtbürsten, sandpapier)“, anschließend arbeitete der Künstler Materialstücke, „metallklammern und später Nägel und schrauben“, in das Material ein. Das Einfärben der Platte in den Tiefen erfolgte „mit Spachtel, tampon, pinsel“, dabei kamen





Abb. 22. Michael Wegerer: Druckplatte der Serie „Verletzungen I–III“, 2009 (Sammlung Scheffer)

„mit pferdeschmalz oder kreide versetzte tiefdruckfarben“ zum Einsatz. Ausgewischt wurde „mit zeitungspapier, gaze, seidenpapier und handballen“. Auf die Höhen des Brettes wurden die Farben mit Walzen „in schichten partiell aufgetragen, unterschiedliche gele und öle“ verhinderten „das verkleben/abheben der farbschichten untereinander“. Insgesamt kamen bei der Serie sieben Farben – „drei farben in den tiefen und vier farben auf den höhen“ zum Einsatz. Beim Drucken waren „ca. 10 probeabzüge“ notwendig, „um eine stabile farbproduktion“ der Auflage zu garantieren, pro Druck mussten ca. 10 Minuten veranschlagt werden.⁶⁰

Mit ihren vielen Farbschichten diffundiere die Verletzungen-Serie in die Malerei und könne als Hybrid zwischen Malerei und Druckgrafik bezeichnet werden, meint der Künstler. Und er betont, dass er weder mit der Druckform

– die in ihrer unversehrten Form als abstrakter Kopf interpretiert werden könnte – noch mit dem expressiven Farbeinsatz beabsichtigte, Bedeutungen zu generieren. Ihn faszinierte das Material, das sich so, wie es war, als Motiv angeboten hatte und ihm die Möglichkeit gab, sich ausschließlich mit dem Drucken zu beschäftigen. Das Experimentieren mit Farbe und der Druckvorgang hätten ihm als künstlerischer Ausdruck genügt. Gleichwohl spiegle der expressive Farbeinsatz den Widerspruch zwischen Zerstörung und dem Erzeugen einer Auflage wider.⁶¹

Mit seinen Farbexperimenten steht Michael Wegerer in der Traditionslinie der Kunst nach 1945, in der sich, so die Kunsthistorikerin Monika Wagner, für weite Bereiche „eine Verschiebung in der Bedeutungskonstitution von der Form zum Material“ abzeichne und aus der sich die Notwendigkeit ergäbe, „Material nicht nur als technische Gegebenheit hinzunehmen, sondern als ästhetische Kategorie zu bewerten.“⁶² Im traditionellen Materialverständnis, expliziert Wagner, wurde Farbe als Werkstoff angesehen. Auf der Palette von Atelierbildern oder Selbstporträts „trat die Farbe zum letzten Mal als Material auf, bevor sie im Transfer zum Bild ihren Status änderte und vom Material zur farbigen Form mutierte. Farbe war in der nachmittelalterlichen Malerei Medium für die Idee des Künstlers.“⁶³ Folgerichtig wurde Form als „unveränderliches Ergebnis gestalterischer Arbeit am Material betrachtet“ und nicht als „variable Größe und Resultat von Materialeigenschaften“.⁶⁴ Wegerer hingegen experimentiert gerade mit diesen Materialeigenschaften, wenn er mit übereinander liegenden Farben ihre Reaktionen beim Schichten bzw. das Zusammenspiel von Hoch- und Tiefdruckfarben austestet. Dass es Wegerer um das Erkunden der Materialeigenschaften von Druckstock und Druckfarben und die ihnen inkorporierten Handlungsschemata – also die „Skripte derjenigen Operationen, die ihnen angemessen sind“⁶⁵ – ging, belegt auch seine Beschreibung der Vorbereitung der Druckplatte. Wenn der Künstler das Holzstück bürstet und schleift, um „die im material innewohnende struktur“ fürs Drucken zu schärfen, versucht er, wie in früheren Arbeiten, die „Grammatik von Objekten“⁶⁶ zu begreifen und sie in die Sprache der Grafik zu übersetzen.

2008 diplomierte der Künstler an der Universität für angewandte Kunst in Wien mit der Installation „Displayced“.

Sie zeigt einen Schreibtisch, zwei Sessel und weiße Hemden auf Kleiderständern – allesamt dreidimensionale Objekte aus Papier, in denen er, wie etwa beim Schreibtisch, Handzeichnungen mit Abdrucken der Oberflächenstrukturen des Tisches kombinierte.⁶⁷ Ein Jahr davor schuf Wegerer für Heinrich R. Scheffer eine Papierskulptur in der Auflage von drei Exemplaren, die den Titel „Brett!“ trägt und Scheffer mit dem Terminus „Objektgrafik“ bezeichnet wissen will, also als Grafik mit Objektcharakter. Die Rückseite der Papierskulptur vermittelt den Eindruck einer artifiziellen, aber letztlich konventionellen Druckgrafik. Sie zeigt ein Schneidbrett, wie es sich in nahezu allen Haushalten findet, mit einem Messer, dessen Klinge den Erzeuger des Produkts – die niederösterreichische Metallwarenfabrik Berndorf – ausweist. Dreht man die Grafik aber um, wächst einem das „Brett!“ leibhaftig entgegen, während das Messer nun nur mehr als farbloser Reliefdruck danebenliegt. „Das Schneidbrett mit seinen zahlreichen Einschnitten, die als Schraffur und Textur, als Mittelding zwischen Zeichnung und Relief erscheinen, druckte Wegerer als Holzschnitt und fügte die Abdrucke von Brett und Seitenkanten zum Graphikobjekt zusammen. Neben das Abbild des Brettes druckte Wegerer das Abbild des Messers in traditionellem Reliefdruck. Technisch war dies sehr kompliziert, da die strukturierten Oberflächen von Ring, Griff und Klinge verschieden hoch sind. Die Inschrift auf der Klinge wurde als Tiefdruck mitgedruckt.“⁶⁸

Man könne, meint Michael Wegerer, die Objektgrafik „Brett!“ (wie alle seine Papierskulpturen) als dreidimensionales, seitenverkehrtes Simulacrum definieren, auch die Klassifizierung des Objekts als „artifizielles Ready-made“ akzeptiere er. Da ihm beim Einfärben des Brettes auch das Sichern der Einschreibungen seiner Benutzer – das kleine Schneidbrett stammt aus dem Nachlass von Scheffers Großmutter und wurde auch von ihm selbst als Küchengerät verwendet – wichtig gewesen war, ließe sich die Papierskulptur auch als „virtuelle Konservierung“ eines Objekts bezeichnen, dem aufgrund seiner Funktion als Alltagsobjekt auch sein „Ablaufdatum“ durch Entsorgung oder Zerfall eingeschrieben sei. Simple Abbilder/Kopien von Gegenständen zu verfertigen, weist der Künstler von sich. Bereits Walter Benjamin hätte in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ darauf hingewiesen, dass der Übersetzer eines literarischen Werks um



Abb. 23. Michael Wegerer: „Brett!“. Vorderseite der Objektgrafik für Scheffer, 2007. Hoch- und Tiefdruck in fünf Farben, Prägedruck, 295 x 212 mm (Blattmaß). Auflage: 3 (Sammlung Scheffer)



Abb. 24. Michael Wegerer: „Brett!“. Rückseite der Objektgrafik für Scheffer, 2007. Hoch- und Tiefdruck in fünf Farben, kolorierter Prägedruck, 295 x 212 mm (Blattmaß). Auflage: 3 (Sammlung Scheffer)

das „Unfassbare, Geheimnisvolle, ‚Dichterische‘“ eines Werkes zu erfassen, selbst dichten müsse: „[...] so lässt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden. Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.“⁶⁹ Doch Benjamin hat, wie die Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Katrin Busch analysiert, auch die These vertreten, dass menschliche Sprache an sich Übersetzungsarbeit leistet: „Ursprünglich übersetzte sie nichts anderes als die Sprache der Dinge [...] Die Sprache der Dinge zu vernehmen und alsdann zu übersetzen sei Bedingung aller Benennung.“⁷⁰ Busch weist darauf hin, dass der Philosoph in seinem frühen Aufsatz „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (1916) auch eine Theorie der Sprachmagie entwickelt. Er weite darin den Begriff der Sprache aus und begreife jede Äußerung menschlichen Geisteslebens als eine Art Sprache: es gäbe eine Sprache der Musik, der Plastik, der Justiz oder etwa der Technik. In Benjamins Verständnis umfasse Sprache „jegliche wahrnehmbare Artikulation im Sinne eines formierenden Prinzips des Ausdrucks überhaupt.“ Darüber hinaus unterscheide der Philosoph zwischen dem „Ausdruck durch die Sprache und dem Ausdruck in der Sprache“, d. h. einem Sprechen/Ausdruck, das/der Informationen und Sinngehalte transportiere, und einem Sprechen/Ausdruck, das/der „nicht einmal mit dem Inhalt des Gesagten übereinstimmen muss.“ Denn in der Sprache „kann zum Ausdruck kommen, was sich verbal nicht sagen oder fassen lässt, und doch kann es sich sprachlich übertragen.“ Auf die Sprache der Dinge umgelegt, bedeute dies, dass die Sprache der Dinge nicht die Dinge mitteilt, „sondern ihre Physiognomie, also ihren Ausdruckswert. Das ‚geistige Wesen der Dinge‘ ist demnach die Form, in der sie sich mitteilen, also die Art, wie sie gegeben sind, das ‚Wie‘ ihrer Erscheinungsweise.“ Walter Benjamin, resümiert Busch, liest also „den kulturellen Artefakten Bedeutungen ab, die über ihre gängige Gebrauchsfunktion hinausgehen. Magisch ist eine solche Dingsprache zu nennen, weil sich mit den Sachen, unwillkürlich, eine Zugänglichkeit zu ihnen mitformiert“, d.h. die Weisen des Umgangs mit Dingen sind mit impliziten „Welteinlassungen“ verbunden und beruhen für Benjamin auf „einer Ansteckung durch das Latente“.⁷¹

Dass Michael Wegerer an einer hartnäckigen Ansteckung dieser Dingsprache laboriert, ist offensichtlich. Möglicherweise haben die von ihm besprochenen Dinge sich aber auch, wie der französische Soziologe und Philosoph Bruno Latour behauptete, in sein druckgrafisches Handeln eingemischt und mit ihm gemeinsam als hybrider Akteur diese Arbeiten geschaffen.⁷² Arbeiten, die den Rezipienten beim Be-greifen der Artefakte die paradoxe Erfahrung von deren Abwesenheit verschaffen. Denn was sie begreifen, ist nicht mehr das Ding selbst in seiner Materialität, sondern seine in die Sprache der Grafik übersetzte „Grammatik“.

In wie vielen Sprachen Grafik sprechen kann und dass es dabei um Übersetzungsprozesse unterschiedlichster Art geht, belegen alle hier besprochenen Arbeiten. Als das sie Verbindende kann konstatiert werden, dass alle vorgestellten Exlibris und Eignergrafiken die zweidimensionale Fläche verlassen und, mehr oder weniger forsch, in den dreidimensionalen Raum drängen. Dabei befragen sie nicht nur die traditionellen Techniken auf ihre gegenwärtige Brauchbarkeit, sondern fokussieren die Materialien der Kunst und loten deren Eigenschaften und Ästhetiken aus. Gleichzeitig belegen sie, dass sich in zeitgenössischer Druckgrafik künstlerisches Selbstverständnis auch über die verschiedensten Formen des Performativen, Prozesshaften und Temporären konstituiert. Zweifellos handelt es sich bei den hier vorgestellten Grafiken um Randerscheinungen auf dem weiten Feld der Exlibriskunst, und es zeigt sich, dass die Eignergrafik als besondere Spielart der Kleingrafik den KünstlerInnen mehr Raum zum Experiment einräumt. Nichtsdestotrotz mischen sich alle hier besprochenen Arbeiten in den internationalen Diskurs über Bild und Abbild, Schrift und Bild, Original und Reproduktion bzw. Fläche und Raum ein und sollten auch von den LiebhaberInnen traditioneller Druckgrafik als ein ihre Neugier befördernder Blick auf die Gegenwart und in die Zukunft von Druckgrafik verstanden werden.

Ich danke Heinrich R. Scheffer, der mir für diesen Aufsatz zahlreiche Grafiken aus seiner Sammlung zur Verfügung stellte, und allen Künstlerinnen und Künstlern für das geduldige Beantworten meiner vielen Fragen.

Anmerkungen:

- 1 Markus Stegmann/René Zey: Lexikon der graphischen Künste. Techniken und Stile, Reinbek 1992, S. 56.
- 2 Carla Neiss unterrichtet als Lithografie-Dozentin an der „Hochschule Luzern – Design & Kunst“, ihre Künstlerbücher erscheinen in der „Editions Rollmops“. Biografische Informationen siehe: <http://www.uni-leipzig.de/kustodie/ausstellungsarchiv/12/Symposium/biographie.htm>; 8.10.2013.
- 3 Mails von Carla Neis vom 26.8. bzw. 14.10.2013.
- 4 Zu Geschichte und aktuellem Stand der Gedächtnisforschung vgl.: Douwe Draaisma: Das Buch des Vergessens. Warum unsere Träume so schnell verloren gehen und sich unsere Erinnerungen ständig verändern, Berlin 2012.
- 5 Informationen zu Rosa Gabriels Biografie und Werk unter: <http://www.rosa-gabriel.de>; 8.10.2013.
- 6 Eine Abbildung des Exlibris „Der Weg“ für Gernot Blum (Opus 8) findet sich auf Gabriels Homepage (s. Anm. 5) unter dem Menüpunkt „Exlibris“.
- 7 Mail von Rosa Gabriel vom 13.8.2013.
- 8 Ebenda.
- 9 Mail von Rosa Gabriel vom 14.8.2013.
- 10 Heinz Decker: „Wozu alles wollen“ – Die 10 Gebote einer Bibliophilen, in: DEG-Jahrbuch 2008, S. 97-102, hier S. 97.
- 11 Alle Zitate aus: Tanja Grimm-Raabe: Über mich. Faltblatt, o. J., zit. nach: Heinz Decker: „Wozu alles wollen“ (s. Anm. 10), S. 97.
- 12 Vilém Flusser: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, Frankfurt a. M. 1992, S. 31.
- 13 Ebenda, S. 18.
- 14 Die Kulturwissenschaftlerin Sybille Krämer gibt allerdings zu bedenken, „[...] dass die Annahme der Eindimensionalität des Schriftbildes als Lineatur von Buchstabenfolgen verkennt, dass jeder geschriebene Text von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch macht. Nicht anders als Bilder, stellen auch Texte eine zweidimensionale sichtbare Ordnung im Raum dar.“ Vgl. Sybille Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 157-176, hier S. 159.
- 15 Flusser: Die Schrift (s. Anm. 12), S. 36.
- 16 Michael H.G. Hoffmann: Peirces Zeichenbegriff: seine Funktionen, seine phänomenologische Grundlegung und seine Differenzierung, in: http://www.uni-bielefeld.de/idm/semiotik/Hoffmann-Peirces_Zeichen.pdf; 19.8.2013, S. 3.
- 17 Charles S. Peirce: Collected Papers of Charles Sanders Peirce, zit. nach Michael H.G. Hoffmann: Peirces Zeichenbegriff (s. Anm. 16), S. 3. Eine prägnante Einführung in Peirces Zeichentheorie bietet: Helmut Pape: Charles S. Peirce zur Einführung, Hamburg 2004, S. 117-142.
- 18 Hoffmann: Peirces Zeichenbegriff (s. Anm. 16), S. 3.
- 19 Sybille Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ (s. Anm. 14), S. 157.
- 20 Vgl. Flusser: Die Schrift (s. Anm. 12), S. 44.
- 21 Vgl. Decker: „Wozu alles wollen“ – Die 10 Gebote einer Bibliophilen (s. Anm. 10), S. 102.

- 22 Krämer: ‚Schriftbildlichkeit‘ (s. Anm. 14), S. 157.
- 23 Eva Maltovsky: Schreiblust – Bildlust – Weblust, in: Helga Cmelka (Hg.): mitschrift. Text und Schrift im Bild, St. Pölten 2006, S. 7-11, hier S. 8.
- 24 Karoline Riha studierte Grafik, Druckgrafik und Film an der Universität für angewandte Kunst in Wien und in Cardiff (GB); Biografie und Werk unter: <http://www.karolineriha.at/index.html>; 8.10.2013.
- 25 „Bei der Chiné Collé Technik wird die eingefärbte Platte auf den Drucktisch gelegt, danach das zu collagierende Teilchen dünn eingeleimt (dazu wird entweder Eiweiß, Reisleim oder eine Mischung aus Planatol und Tapetenkleister verwendet). Ist das Collageteilchen eingeleimt, wird es mit der Leimseite nach oben auf die Druckplatte gelegt und Papier drauf, Filz drauf und durch die Presse ...“ Mail von Karoline Riha vom 21.8.2013.
- 26 Maltovsky: Schreiblust– Bildlust –Weblust (s. Anm. 23), S. 11. – Auch der französische Strukturalist Roland Barthes begreift Text nicht als etwas Finales, hinter dem ein Sinn, eine Wahrheit steht, sondern betont, „daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet.“ Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text, Berlin 2010, S. 80. Vgl. zum Komplex des Verflechtens auch die Papierarbeiten von Rosa Gabriel, die in ihren Schriftrollen, Bildteppichen und (Gebets-)Fahnen Bibel-, Thora- und Korantexte miteinander verflocht, aktuelle Fotos aus der Tagespresse integriert und/oder mit Holzschnitten überdruckt: <http://www.rosa-gabriel.de/vita/images/heilige.pdf>.
- 27 Wolfgang Müller-Funk: Das Schreiben, die Schrift, der Körper und der Tod, in: Helga Cmelka (Hg.): mitschrift. Text und Schrift im Bild. St. Pölten 2006, S. 13-21, hier S. 13.
- 28 Ebenda, S. 14 f.
- 29 Vgl. <http://carborundum-radierung.jimdo.com/technik/>; 12.8.2013. Karoline Riha, die mit dieser Technik „auf Kupfer/Alu oder Gips und Lack auf Karton (Collographie)“ druckt, färbt dabei die jeweilige Druckplatte „mit Kartonrackel oder Gaze“ ein: „Ich mische die Farben in unterschiedlicher Konsistenz, je nachdem auf welcher Höhe der Platte sie stehen sollen, bzw. wie kräftig sie sein sollen. Farbauftrag und Farbmischung/Härte und Weichheit sowie Klebrigkeit spielen eine wichtige Rolle, genauso wie ob mit Rackel oder Gaze eingefärbt wird. Prinzipiell könnte gesagt werden, dass ich Hochdruck und Tiefdruck auf einmal anwende, um mit einer Platte mehrere Farben und Ebenen zeitgleich zu drucken.“ (Mail von Karoline Riha vom 14.10.2013).
- 30 Vgl. dazu: „Karoline Riha, Grafik und Druckgrafik. Zum Abschluss mit Raumgrafik ‚Liminality‘“, in: <http://oe1.orf.at/artikel/207129>; 22.9.2013.
- 31 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Palazzo_dei_Diamanti; 22.8.2013.
- 32 Zum Begriff Graffito/Graffiti für diverse Erscheinungsformen von Street Art des 20./21. Jh. vgl.: <http://www.graffitieuropa.org/definition1.htm>; 26.7.2013.
- 33 Lothar Lang: Der Graphiksammler. Ein Buch für Sammler und alle, die es werden wollen, Stuttgart 1995, S. 35.

- 34 Georg Lebzelter: Multiple matters. Grafische Konzepte, in: Künstlerhaus Wien (Hg.): Multiple matters, Kraków Oldenburg Wien 2010, Wien 2010, S. 13-17, hier S. 17.
- 35 Ebenda, S. 16 f.
- 36 Beat Wyss: Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien, Köln 1997, vgl. S. 20-28.
- 37 Zu Biografie und Werk von Martin R. Baeyens vgl.: Martin_R_Baeyens. Frontman in ex libris art, Gent 2008 bzw.: <http://users.telenet.be/martin.baeyens/>; 27.9.2013.
- 38 CGD: Computer-generated-Design.
- 39 „Usines Réunies Bergendries“ existierte von 1873-1965, vgl.: <http://www.museuminzicht.be/public/collecties/objecten/objectet/index.cfm?comment=1&rid=amsFO-003716>; 27.9.2013.
- 40 Mail von Martin R. Baeyens vom 13.8.2013.
- 41 Vgl. <http://www.porsittieto.fi/kirjoitus/1944.pdf>; 12.8.2013.
- 42 Vgl. dazu: Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2002 (Sonderausgabe), S. 57-80 (Kapitel „Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens“).
- 43 Ebenda, S. 62.
- 44 Ebenda, S. 57.
- 45 Ebenda, S. 59.
- 46 Einen ausgezeichneten Überblick über das weite Feld der Ephemera, denen auch Exlibris zugeschlagen werden, bietet: Maurice Rickards: The Encyclopedia of Ephemera, a guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian, edited and completed by Michael Twyman, British Library, London 2000.
- 47 Zu Biografie und Werk vgl.: „Künstlersteckbrief Anna Tikhonova“, in: DEG-Mitteilungen 2009, Nr. 3, S. 64 f.; www.fisae.org/Anna.doc; 9.10.2013.
- 48 Mail von Anna Tikhonova vom 15.8.2013.
- 49 Lebzelter: Multiple matters (s. Anm. 34), S. 16.
- 50 Zu Biografie und Werk von Kirsten Borchert vgl.: <http://kirstenborchert.com/>; 29.9.2013.
- 51 Mail von Kirsten Borchert vom 28.7.2013; ebenso auch alle Zitate der beiden folgenden Absätze.
- 52 Zum Medientyp „Eignergrafik“ vgl. Heinrich R. Scheffer: Metamorphose des Exlibris: Die Eignergraphik, in: Um:Druck, Nr. 7, 2008, S. 26 f.
- 53 Vielen Dank an Kirsten Borchert, die in einem ausführlichen Gespräch am 5.8.2013 den schwierigen Druckvorgang erklärte.
- 54 Zu Biografie und Werk von Michael Wegerer vgl.: <http://www.mikewegerer.com/>; 29.9.2013.
- 55 Vgl. „Michael Wegerer. Projekte 2007“ unter: http://www.student.uni-ak.ac.at/~s0274066/webdata/pdf/work07_web.pdf; 9.10.2013.
- 56 Mail von Heinrich R. Scheffer vom 4.10.2013.
- 57 Mail von Michael Wegerer vom 4.10.2013.
- 58 Ebenda.
- 59 Ebenda.
- 60 Vielen Dank an Michael Wegerer, der in einem ausführlichen Gespräch am 16.8.2013 und in einer detaillierten Mail vom 18.8.2013 den Druckvorgang beschrieb.
- 61 Gespräch mit Michael Wegerer am 16.8.2013.
- 62 Wagner: Das Material der Kunst (s. Anm. 42), S. 12.
- 63 Ebenda, S. 18.
- 64 Ebenda, S. 12.
- 65 Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 82.
- 66 Michael Wegerer: Statements, in: Portfolio. Selected Works 2008-2013, Wien 2013.
- 67 „Jeden einzelnen Teil des [zerlegten, d. A.] Tisches färbt er ein, legt das zu bedruckende Papier darauf und ein zweites Blatt darüber. Statt eines japanischen Druckbarrens, der mit seinen vielen kleinen halbkugelförmigen Noppen reibend über die Druckplatte geführt wird, verwendet Wegerer zahlreiche, zu einem Bündel zusammengeschnürte Kugelschreiber. Auch sie haben, wie ein Barren, die Kulis hinterlassen außerdem Striche auf dem Papier. So gelingt es Wegerer, sein expressiv-gestisches Zeichnen als Mittel zum Drucken zu verwenden und während des Druckens ein zweites Blatt, nun eine Originalzeichnung zu produzieren.“ (Philipp Maurer: Ein Tisch ist ein Tisch ist ein Tisch ...?, in: Um:Druck, Nr. 8, 2008, S. 1.
- 68 Philipp Maurer: Ein Tisch ist ein Tisch ist ein Tisch ...?, in: Um:Druck, Nr. 8, 2008, S. 3.
- 69 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M. 1961, S. 56-69, hier S. 63.
- 70 Kathrin Busch: Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin, in: <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de>; 6.10.2013.
- 71 Alle Zitate ebenda.
- 72 Zu Bruno Latours Theorie eines gemeinsamen Handelns menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten vgl. Claudia Karolyi: Ein Ding ist ein Ding ist ein Ding? Gedanken zum Verhältnis von Menschen und Dingen am Beispiel der Dingwelten des Erhard Beitz, in: DEG-Jahrbuch 2009, S. 117-127.