

Schraffierte Zeit

Schnelle und langsame Künstler gab es zu allen Zeiten, aber erst in der Moderne konnte das Werktempo zu einem eigens reflektierten Faktor des künstlerischen Konzepts werden. Davor galt über Jahrhunderte: Wer langsam war, bewies mangelnde Geschäftstüchtigkeit; wer schnell war, hatte die Chance auf mehr Erfolg. So war es etwa im Barock bei Verhandlungen zwischen einem Künstler und einem Auftraggeber selbstverständlich, Termine zu vereinbaren, wobei, wie der britische Kunsthistoriker Francis Haskell bemerkte, „schnelle Arbeit“ einem Maler oder Bildhauer „zu höheren Honoraren verhelfen“ konnte.¹ Seine Ungeduld ließ sich der Auftraggeber also durchaus etwas kosten, und wer als Künstler seine Aufträge zügig erfüllte, konnte nicht nur mehr Werke schaffen, sondern bekam diese auch noch besser bezahlt. Peter Paul Rubens, selbst einer der effizientesten Künstler, bezichtigte seinen Kollegen Adam Elsheimer, der wegen einer langsamen Malweise nur wenige Werke geschaffen hatte, nach dessen Tod (im Alter von nur 32 Jahren) in einem Brief ausdrücklich der „Faulheit“ und haderte damit, dass der Künstler es nicht verstanden hatte, Techniken zu entwickeln, dank derer er schneller und mehr produzieren, also ein „großes Vermögen hätte schaffen“ und sich „die Achtung der ganzen Welt hätte erringen können“.² Lukas Cranach hingegen wurde von Zeitgenossen „wegen der wunderbaren Schnelligkeit“ gelobt, mit der er malte. Auf seinem Grabstein in Weimar wird er sogar als „celerissimus pictor“, als „schnellster Maler“ gerühmt.³

Wenn in der Moderne auch Formen langsamer Kunst Wertschätzung finden, ist das als Folge des Autonomisierungsprozesses anzusehen. Nur noch im Ausnahmefall in strengen Auftragsbeziehungen stehend, oft sogar ohne festen Markt für ihre Werke, fehlte vielen Künstlern auf einmal der Produktionsdruck; sie konnten sich – anders als Cranach oder Rubens – mehr Zeit für ihre Arbeit lassen. Was man bedauernd als Zeichen eines Funktionsverlustes der Kunst – einer versteckten Arbeitslosigkeit der Künstler – interpretieren könnte, lässt sich also ebenso als Chance darstellen und als Kompensation der Hektik würdigen, die in der Moderne immer wieder diagnostiziert wird. Demnach erlangt die Kunst gerade aus einer Verlegenheit heraus eine neue Aufgabe; sie taugt zum Beleg dafür, dass es gegenläufig zu aller Industrialisierung und Kommerzialisierung auch anders – eben langsam, bedächtig – gehen kann. So wird sie gar zu einem der wenigen Hoffnungszeichen für alle, die unter dem hohen Lebenstempo leiden und sich nach mehr Ruhe sehnen.

Beispielhaft für eine aus Langsamkeitsbedürfnissen gespeiste Verehrung von Kunst ist ein 1972 von Erhart Kästner gehaltener Vortrag. Darin beklagt der Schriftsteller zuerst die Seelenlosigkeit der modernen Welt, in der alles einer instrumentellen (Un)vernunft unterworfen werde, welche als „Großmacht“ so beherrschend sei, dass sich ein Rückweg gar nicht mehr anbiete. Vor allem die Forscher seien „die Getriebenen“, die die gesamte Welt in einen Taumel der Beschleunigung hineingerissen und die Kontrolle verloren hätten: „Die Bremsen tuns nicht mehr.“ Als einzige Gegeninstanz – als „das Andere“ – könne noch die moderne Kunst fungieren, die eben deshalb für Kästner gar „nicht so modern“ ist. Ihre Vertreter seien „die Einzige[n], welche die Not der überforderten, gequälten, überanstrengten, ausgehungerten Dinge“ spürten und einen – wenngleich folgenlosen – „Freiraum“ gewähren könnten.

Als ersten modernen nicht-modernen Künstler nennt Kästner Caspar David Friedrich, der auf einem Skizzenblatt mit einer Tanne vermerkt habe: „5 ½ Stunden“. Kästner dazu: „Kein Zeichner, der sein Leben lang solches Notieren in Skizzenbücher geübt hat und die Sache gewohnt ist, kann fünfeinhalb Stunden zu so einem handgroßen Blatt brauchen.“ Also habe Friedrich sich Zeit genommen, die er eigentlich gar nicht benötigt hätte, ja die sich eigentlich nicht nehmen dürfe, wer mit einem „Lebens-

werk fertig werden“ wolle. Umso heroischer wertet Kästner die Geste des Künstlers, der „so lange vor dem Baum, vor dem Ding harrte, wartete, hoffte.“ Statt sich im allgemeinen Gehetze zu verlieren, lässt Friedrich es für Kästner zu, dass seine Sujets auch wirklich zur Geltung kommen. Er wird ihnen gerecht, stellt sich ihnen, wünscht sich sogar, dass „der Baum sich stärker zeige als er“.⁴ Wenn Kunst wahrheitsfähig ist, dann muss sie – so lässt sich aus Kästners Credo folgern – langsam entstehen. Noch sehr viel mehr Zeit widmet Klaus Mosettig seiner Kunst. Und wenn er Gemälde von Jackson Pollock in originaler Größe in zum Teil mehrmonatiger Arbeit höchst differenziert in Schwarz-Weiß-Zeichnungen überträgt, dann transformiert er zugleich besonders schnell entstandene Werke in eine sehr langsame Form. Immerhin repräsentiert Pollock als Action Painter eine der relativ wenigen Richtungen der Klassischen Moderne, bei denen der Kunst Wahrheitsfähigkeit gerade aufgrund maximierter Entstehungsgeschwindigkeit zugetraut wurde: Ähnlich wie zuvor schon im Tachismus folgte Pollock der Maxime, dass nur unkalkuliert entstehende Bilder frei von rationalistischen Verstellungen und kulturellen Vorprägungen seien und damit zu den Ressourcen des Unbewussten vordringen könnten.

Bei Mosettigs Übertragungen der Pollock-Gemälde wird nun jede Farbnuance und Faktur des Originals mit Schraffuren von Bleistiften unterschiedlichen Härtegrads wiedergegeben. Und gerade die Präzision, mit der die zeichnerische Reproduktion ausgeführt ist, sorgt für ein Erscheinungsbild, das dem des Originals eine neue Dimension verleiht. Wirkt eine Pollock-Arbeit wie das Dokument der schnellen Bewegungen des Künstlers, ja sind an ihm Spontaneität und Zufälligkeit das Sichtbarste, so bringt Mosettig den Betrachter dazu, jedes in Zeichnung umgesetzte Dripping, jeden schraffierten Spritzer, jeden reproduzierten Klecks als eigens ausgeführtes Detail wahrzunehmen. Wird man sich kaum in ein Pollock-Gemälde vertiefen und es Zentimeter für Zentimeter mit den Augen abwandern, so verleitet Mosettigs millimetergenaue Umsetzung dazu, einzelne Übergänge, Muster und Strukturen eigens nachzuvollziehen. Da jede Stelle nun als Folge einer bewussten gestalterischen Entscheidung erscheint, verlangt sie nach mehr Aufmerksamkeit. So steckt nicht nur im Reproduktionsprozess ein Vielfaches an Zeit gegenüber dem ursprünglichen Schöpfungsakt, sondern der Betrachter wird in seinem Rezeptionstempo ebenfalls erheblich verlangsamt zu einem sorgfältigen Blick erzogen. Tatsächlich ließe sich kaum ein größerer Kontrast als der zwischen dem Action Painting Pollocks und Mosettigs minutiösen Schraffuren vorstellen. Und wo Pollock seine Zeitgenossen damit provozierte, schnell und unkontrolliert zu malen, widerspricht Mosettigs Vorgehen zumindest der Logik des Kunstmarkts, erscheint es doch – durchaus nicht anders als zu Zeiten Elsheimers – höchst geschäftuntüchtig, mehrere Monate auf eine einzige Arbeit zu verwenden. Vor allem aber dementiert Mosettig mit seiner Praxis den Mythos vom kreativen Künstler und widersetzt sich dem Originalitätszwang. Nicht nur dass er bereits existierende Werke naturalistisch nachzeichnet, sondern gerade auch dass er sich so viel Zeit dafür lässt, passt nicht zur Vorstellung, Künstler seien getrieben von der Überfülle ihrer Einfälle. Vielmehr macht es den Eindruck, als sei der Künstler auch erleichtert, wenn er für geraume Zeit keine Ideen haben muss, nachdem er sich erst einmal für ein Vorbild entschieden hat, das er nachzeichnen will.

Da er so viele Stunden für jede seiner Zeichnungen benötigt, setzt die Wahl des Sujets bei Mosettig immer gründliche Überlegungen voraus. Sonst ginge er geradezu fahrlässig mit seiner Lebenszeit um. Während Pollock, aber auch viele andere Maler und Zeichner, vor allem jedoch Fotografen und Medienkünstler allein deshalb ziemlich unbekümmert arbeiten können, weil sie in ein einzelnes Werk

nicht so viel investieren und im Fall eines Misslingens auch schnell einen neuen Versuch starten, ja vielleicht sogar auf das Glück eines einzigen Augenblicks – etwa auf einen gelungenen Schnapsschuss – hoffen können, geht Mosettig ein höheres Risiko ein.

Die lange abgewogene Entscheidung für ein Motiv, die viele darauf verwendete Zeit führt aber auch dazu, dass für den Betrachter jeglicher Eindruck von Beiläufigkeit verschwindet. Dafür erscheint es geradezu als existenzielle Tat, sich mit der Wahl eines Sujets auf ein klar definiertes Arbeitsprogramm zu verpflichten und für jeweils Wochen oder Monate auf jeglichen kreativen Freiraum zu verzichten. Bei einer Arbeit steigerte Mosettig seine Verzichtsleistung sogar noch weiter. Statt nach Vollendung einer Zeichnung ein neues Sujet zu wählen, reproduzierte er dieselbe Pollock-Arbeit nochmals. Und selbst damit nicht genug: Schließlich wiederholte er das Motiv insgesamt fünfzehn Mal. Aufgrund der Akribie seines Zeichenstils sind die Zeichnungen mit bloßem Auge auch fast nicht zu unterscheiden; sie wirken so ähnlich wie die Blätter einer Druckgrafik.

Aber auch die Veränderung des Rezeptionsverhaltens, die Mosettigs Arbeiten bewirkt, hat in der Druckgrafik ihr Äquivalent. Solange vor allem Kupferstiche als bevorzugtes Reproduktionsmedium dienten, sorgten sie nämlich ebenfalls für einen verlangsamten – dafür auf Kennerschaft sich trainierenden – Blick. Auch hier wurden Gemälde – unter Verzicht auf Farbe – in feine Schraffuren übersetzt. Und das war so aufwändig, dass die Kupferstecher meist ihrerseits viel mehr Zeit als die Maler aufwenden mussten, bis sie ihre Reproduktionsleistung erfolgreich abschließen konnten. Da für ein einziges Blatt häufig ein oder drei, in Extremfällen sogar bis zu sieben Jahre notwendig waren, während der Maler für das Original nur Tage oder Wochen benötigte, stellte es auch für einen Reproduktionsgrafiker eine Entscheidung von existenzieller Bedeutung dar, welche Gemälde er sich vornahm. Diese wiederum wurden allein durch den Aufwand, mit dem sie reproduziert waren, als besonders wichtig herausgehoben. Was das Publikum bei einem Pariser Salon als Gemälde bewundert hatte, konnte es also zwei, drei Salons später – nach vier oder sechs Jahren – nicht selten in reproduzierter Form wiedersehen, um dabei ähnliche Erfahrungen zu machen wie ein heutiger Betrachter vor einem Pollock Mosettigs. Man genoss die Feinheit der Strukturen, die zarten Übergänge, die virtuosen Umsetzungen von Farbe in Linien.

Wurde damals eine Reproduktionsgrafik wegen der besonderen Seherfahrung, die sie bot, ähnlich geschätzt wie das gemalte Original, so finden Reproduktionen in der Moderne kaum noch eigens Beachtung. Sofern sie fotografisch umgesetzt werden, liefern sie oft auch kein hinreichend anderes Wahrnehmungserlebnis als das Original. Und außerdem verlangen sie keinen großen Zeitaufwand, der nach einer eigenen Würdigung verlangt. Erst wenn jemand so viel Zeit in eine Arbeit steckt wie Mosettig, besteht die Chance, dass das Reproduzieren wieder als eigene Leistung – als Akt einer Übersetzung und Verwandlung – begriffen wird. Dann ist es tatsächlich viel mehr als ein bloßes Nachahmen – es ist Reprise und Reflexion, Neuentdeckung und Vergegenwärtigung.

1 — Francis Haskell: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 27.

2 — Peter Paul Rubens, Brief vom 14. Januar 1611 an Johann Faber, in: *Die Briefe des P. P. Rubens*, übers. u. eingel. v. Otto Zoff, Wien 1918, S. 75.

3 — Vgl. *Lucas Cranach der Schnellste*, hg. v. Rainer Stamm, Kat. Kunstsammlung Böttcherstraße Bremen 2009.

4 — Erhart Kästner: „Aufstand der Dinge. Rede vor der Bayerischen Akademie der schönen Künste am 6. Juli 1972“, in: ders.: *Offener Brief an die Königin von Griechenland. Beschreibungen, Bewunderungen*, Frankfurt/Main 1973, S. 134–158, hier S. 142, 144, 149, 143 f.

Crossing Time

Fast- and slow-paced artists have existed in all eras, but it wasn't until Modernism that the work tempo could become an autonomously reflected aspect of an artistic concept. Over the centuries prior to this: whoever was slow evidenced a lack of business sense; whoever was fast had an opportunity for greater success. Thus during the Baroque era, it was a matter of course for an artist and his patron to negotiate a deadline whereby, as the British art historian Francis Haskell noted: "fast work" could secure a painter or sculptor "higher fees".¹ A patron was quite willing to pay for his impatience, and any artist who fulfilled his commissions in quick order could not only produce more works but also be better paid for them. Peter Paul Rubens, himself one of the most efficient of artists, reproached his colleague Adam Elsheimer—who because of his slow painting style had only produced very few works—after his death at the early age of 32, of being "lazy" and found fault with this artist who never understood that he needed to develop techniques by which he could have produced more and more quickly, and so could have "amassed a large fortune" and "have won the esteem of the whole world".² In contrast, Lukas Cranach was praised by his contemporaries "for the marvelous speed" at which he painted. On his gravestone in Weimar, he is applauded as "celerissimus pictor", the "fastest painter".³

If in Modernism, forms of slow art are also appreciated, this can be seen as the result of a process of art's becoming autonomous. Many modern artists, bound only in exceptional cases to strict commissions, often even without a firm market for their works, were suddenly freed from production pressure; they could—contrary to Cranach or Rubens—take more time for their work. What we could regret and interpret as a sign of art's loss of function—of artists' latent joblessness—can just as well be seen as an opportunity and as compensation for the hectic pace, which is often enough diagnosed in Modernism. Accordingly just out of one quandary, art attained a new mission; there is good evidence for the fact that, contrary to all the industrialization and commercialization, art can be different, namely slower, more thoughtful. It is, for one, even a sign of hope for all who suffer from life's quickened tempo and who long for more tranquility.

Exemplary of a veneration of art that is fed by a need for slowness was a lecture given in 1972 by Erhart Kästner. The writer lamented the soullessness of the modern world in which everything is subject to an instrumental (ir)rationality, which is so dominant as a "super power" that it no longer offers any road back. Above all, the research scientists are "the driven ones", who propel the whole world to an accelerated frenzy and lose control: "The brakes don't work anymore." Modern art as "the other" is all that can act as an opposing authority, which for Kästner is therefore in truth "not so modern". Modern art's representatives are "the only ones who felt the urgency of the overextended, tortured, overworked, famished things" and were able to grant "free scope", if ineffectively.

As the first modern/non-modern artist, Kästner names Caspar David Friedrich, who noted on his sketch of a fir tree: "5 ½ hours." Kästner's comment: "No draughtsman who his whole life has practiced such sketchbook exercises and is used to the concept needs five-and-a-half hours for a hand-sized sheet of paper." Therefore Friedrich took time that he actually no longer needed, and that no one who wanted to "complete his life's work" actually should have granted himself. Kästner values Friedrich's gesture as all the more heroic, as stemming from one who "endured, waited, hoped so long in front of the tree, in front of the object." As Kästner sees it, instead of losing himself in the general rush, Friedrich lets his subjects come into their own. He does them justice; he delivers himself up to them, even wishes that "the tree shows itself to be stronger than himself".⁴ If art is capable of truth, then—we could conclude from Kästner's credo—it must come about slowly.

Klaus Mosettig even dedicates much more time than this to his art. When—sometimes over several-months work—he translates Jackson Pollock’s paintings in their original size into highly differentiated black-and-white drawings, he transforms what were very rapidly accomplished works into a very slow form. After all, Pollock as an action painter represents one of the few movements of Classical Modernism in which art presumed to find a capacity for truth in a maximized speed of paint application. Similar to *Tachisme* before him, Pollock followed the maxim that only pictures that are uncalculated can be free from rational dissemblances and cultural preconceptions and therefore penetrate to the resources of the unconscious.

With Mosettig’s transcription of Pollock’s paintings, every color nuance and facture of the original are reproduced by the hatched lines of different grades of pencil. And it is exactly this precision with which the reproduction is implemented that provides the picture’s look and lends the original a new dimension. If the effect of Pollock’s work is like a document of the artist’s rapid movements, making spontaneity and chance the most visible components, Mosettig induces the viewer to see each translation of dripping into drawing, of spatter into hachure, every reproduced blob, as a personally executed detail. If you would hardly pore over a Pollock painting and let your eyes wander over it inch by inch, Mosettig’s millimeter-exact conversion inspires us to review the single transitions, patterns and structures on our own. Since every single spot is the result of a conscious creative decision, it requires more of our close attention. Thus not only a greater amount of time is behind the reproduction process versus the original creative act, but the viewer is likewise considerably slowed down in his/her reception tempo and simultaneously schooled in painstaking observation.

And in actuality, a greater contrast than Pollock’s action painting and Mosettig’s scrupulously hatching is hardly imaginable. And where Pollock provokes his contemporaries with his swift and uncontrolled way of painting, Mosettig’s procedure contradicts the logic of the art market at the very least, since it seems—no different from the time of Elsheimer—highly unbusiness-like to spend several months on a single work. However, what Mosettig via his praxis above all disclaims is the myth of the creative artist, contradicting such compulsion to originality. Not only that Mosettig naturalistically redraws already existing works, but also that he allows himself plenty of time to do so, confounding the idea that artists are driven by their conceptual forays. The impression is more that the artist is himself relieved that he needn’t have any ideas for a while, after having once decided on a predecessor that he can replicate.

Since, however, he needs so many hours for each of his drawings, Mosettig must thoroughly ponder his choice of subject beforehand. Otherwise he would be dissipating his own life span quite recklessly. The reason Pollock and also many other painters and graphic artists, but above all photographers and media artists, can work unconcernedly is because they do not invest so much in a single work and in the case of failure can quickly begin again, can even perhaps hope for a single felicitous moment—such as a successful snapshot—whereas Mosettig runs a higher risk. The long weighed decision on a motif and the amount of time taken to apply it also suffices to overcome any and every impression of arbitrariness in the viewer’s eyes. Therefore it seems like a quite existential act to choose a subject that binds you to a clearly defined work program that for weeks or months denies you any creative latitude.

In one work Mosettig increased his renouncement even further. Instead of choosing a new subject after completing one drawing, he reproduced the same Pollock work once again. And even that was

not enough: in the end he repeated the motif fifteen times. Based on the meticulousness of his drawing style, the drawings are almost indistinguishable to the naked eye; they seem as similar as sheets run off a lithograph machine.

But also the change in our receptive behavior, which is a result of Mosettig's works, has some equivalence to graphic prints. As long as copper engravings served as the preferred reproductive medium, they likewise provided for a slowed-down—for training as a connoisseur—gaze. Here, too, paintings—through a rejection of color—were translated into fine criss-crossing hachure. All of which was so elaborate that the engraver had to invest more time than the painter had, until he could successfully conclude his efforts at reproduction. For a single engraving often one to three years were necessary, in extreme cases up to seven, while the painter for the original needed only days or weeks; so for the duplicating graphic artist it was a decision of existential significance which painting he planned to take on. The result, in turn, was considered especially notable solely based on the reproductive input necessary. What the public admired at a Paris Salon could, often enough, be seen two to three seasons later—after four or six years—in reproduced form, and their experience was comparable to that of today's viewer of Mosettig's Pollock. The fine structures were admired, the delicate transitions, the virtuoso translations of color into line.

If then a reproduced graphic work was similarly appreciated for the special visual experience it offered in contrast to the painted original, modern reproductions, on the other hand, hardly enjoy such recognition. Insofar as they are photographically translated, they often do not provide a different perceptive experience than the original. And, besides, they do not demand the enormous amount of time required of a proper appreciation. Only when someone invests as much time in a work as Mosettig does is there a chance that the reproduction becomes an achievement in its own right: as an act of translation and transformation. Then it becomes something that is indeed much more than mere imitation; it is recapitulation and reflection, rediscovery and visualization.

Wolfgang Ullrich, born 1967, studied philosophy and art history; since 2006 Professor of the Science of Art and Media Theory at the Karlsruhe University of Arts and Design. Areas of specialization: history and the critique of the concept of art, contemporary picture worlds, questions on the sociology of art, consumer theory. Recent book publications: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007; *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009; *Wohlstandsphänomene. Eine Beispielsammlung*, Hamburg 2010.

Wolfgang Ullrich, geb. 1967, Studium der Philosophie und Kunstgeschichte, seit 2006 Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zeitgenössische Bildwelten, kunstsoziologische Fragen, Konsumtheorie. Letzte Buchveröffentlichungen: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007; *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009; *Wohlstandsphänomene. Eine Beispielsammlung*, Hamburg 2010.

1 — Francis Haskell: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Cologne 1996, p. 27.

2 — "Peter Paul Rubens, Brief vom 14. Januar 1611 an Johann Faber" in: *Die Briefe des P.P. Rubens*, transl. & introduced by Otto Zoff, Vienna 1918, p. 75.

3 — See *Lucas Cranach der Schnellste*, ed. by Rainer Stamm, cat. Kunstsammlung Böttcherstraße Bremen 2009.

4 — Erhart Kästner: „Aufstand der Dinge. Rede vor der Bayerischen Akademie der schönen Künste am 6. Juli 1972“ in: idem.: *Offener Brief an die Königin von Griechenland. Beschreibungen, Bewunderungen*, Frankfurt/Main 1973, pp. 134–158, here p. 142, 144, 149, 143 f.

