

Medium der Freiheit

Die Dresdner Grafikwerkstatt als künstlerischer und sozialer Raum

Joachim Penzel

Nach dem katastrophalen Ende des Zweiten Weltkrieges brauchte es ein ganzes Jahrzehnt, bis die Druckgrafik im Osten Deutschlands als künstlerisches Medium wiederentdeckt, systematisch gepflegt und weiter entwickelt werden konnte. Die Wiederbelebung grafischer Drucktechniken ab Mitte der 1950er Jahre wäre vermutlich ohne die Verbindung von künstlerischen und kulturpolitischen Interessen an Medien der Vervielfältigung nicht möglich gewesen. Wie es Arno Mohr, der Gründer der Druckwerkstatt an der Akademie der Künste in Ostberlin, in einem Artikel in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ 1955 formulierte, schien die Grafik „dazu berufen, in der Entwicklung zu einer neuen, dem Volke und dem Leben verbundenen Kunst eine besondere Rolle zu spielen“.¹ Mohr schwebte dabei allerdings noch eine breitenwirksame ästhetische Geschmackserziehung nach dem Vorbild der Kunsterziehungs- und Kunsthandwerksbewegung der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vor. Der von Lea Grundig im Auftrag der jungen DDR-Regierung angefertigte Grafizyklus „Kohle und Stahl“ verdeutlichte dagegen bereits 1951 die Möglichkeiten der politischen Ausrichtung, ja offenen Instrumentalisierung gedruckter Kunst, die in den folgenden Jahrzehnten über jeder schöpferischen Tätigkeit so bedrohlich wie ein Damoklesschwert schwebte.²

Goetheallee

Vor diesem Hintergrund entsprach die Einrichtung der Grafikwerkstatt in der Dresdner Goetheallee 26 im Jahr 1958 sowohl dem Bedürfnis nach individueller künstlerischer Entfaltung als auch offiziell gehegter kulturpolitischer Hoffnungen. Die jungen Künstler Werner Wittig, Claus Weidensdorfer, Herta Günther und Horst Jockusch suchten geeignete Arbeitsräume und die entsprechende technische Ausstattung mit Druckpressen, um nach ihrem Studium an der Dresdner Kunsthochschule überhaupt Druckgrafik weiter produzieren zu können – der Ortsverband Bildender Künstler erklärte sich entsprechend dem Berliner Vorbild der 1957 begründeten „Zentralen Werkstätten der bildenden Kunst“ bereit, für das Selbsthilfeprojekt der Dresdner Künstler Miet-, Ausstattungs- und Personalkosten zu tragen. Die Verbandsleitung behielt sich allerdings vor, von jeder gedruckten Auflage ein Belegexemplar einzufordern, um sowohl die Produktivität der Werkstatt quantitativ wie inhaltlich kontrollieren zu können als auch, um mit dem rasch anwachsenden Bestand verschiedene Ausstellungen zu bestreiten. Aus dieser ursprünglichen Kontrollmaßnahme der Archivierung von Druckbelegen hat sich über die Jahre mit annähernd 20.000 Blättern eine der größten Sammlungen zeitgenössischer Druckgrafik in Ostdeutschland und damit verbunden eine Dokumentation Dresdner Grafikgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt.

Wie die fünfzigjährige Existenz dieser Werkstatt verdeutlicht, erwies sich die hier entstandene Druckgrafik jedoch nahezu resistent gegenüber einer staatstreuen Ikonografie und vordergründig politischen Themen. Stattdessen wurden die einzelnen Drucktechniken von den Künstlerinnen und Künstlern für eine Formprobleme und subjektive Ausdrucksmöglichkeiten betonende Bildwelt genutzt, bei der die experimentelle Entwicklung der technischen Aspekte des Ästhetischen immer mehr an Gewicht gewann. Die Druckgrafik behauptete sich als ein Bildmedium, in dem künstlerische Freiheit im Formalen und Inhaltlichen erst über die souveräne Beherrschung der technischen Mittel möglich wurde. Dieser

für die Dresdner Grafikwerkstatt charakteristische experimentelle Umgang mit verschiedenen Druckmedien hat seinen Ursprung in der besonderen Rolle der Künstler innerhalb der Werkstattorganisation und der daraus resultierenden Druckprozesse. In traditionellen Druckwerkstätten hatten über Jahrzehnte erfahrene Berufsdrucker oder wie im Fall der Druckerei der Dresdner Kunstakademie und späteren Hochschule für Bildende Künste (HfBK) mit Vater und Sohn Ehrhardt ein Generationenbetrieb den Künstlern beratend zur Seite gestanden und für die hochwertige Qualität der Drucke technisch die Verantwortung getragen. In der Druckwerkstatt der Goetheallee hingegen übernahmen in den Gründerjahren zunächst Künstler wie Werner Wittig und Claus Weidendorfer die Ausführung der komplizierten Druckprozesse für ihre Berufskollegen. Zugleich wurde die Werkstatt als Ort der künstlerischen Aus- und Weiterbildung in grafischen Techniken verstanden, um die Künstler aus Dresden und Umgebung, später aus ganz Sachsen, zum *Selbstdrucken* zu befähigen. Der künstlerische *Selbstdruck* hatte zwar, zumal bei technisch aufwändigen Verfahren wie der Lithografie, seine Tücken. Zugleich ermöglichte er zur damaligen Zeit aber eine Unabhängigkeit der Künstler von der traditionellen Arbeitsteilung mit den Druckern, was einerseits ganz erheblich die Druckkosten für die Künstler senkte und andererseits zu einem besseren Verständnis der technischen Abläufe und der daraus resultierenden ästhetischen Strukturen führte. In der Werkstatt auf der Goetheallee bestimmten in den ersten Jahren die Künstlerdrucker das Geschehen und führten damit eine Dresdner Tradition fort, die von den Künstlern der BRÜCKE in den Bereichen Holzschnitt und Radierung begründet worden war und damit zur Einführung des Begriffs des *künstlerischen Selbst- bzw. Eigendrucks* als Qualitätsausweis beigetragen hatte.³

Diese Eigenheit der Dresdner Grafikwerkstatt, dem künstlerischen Selbstdrucken einen Raum zu geben, änderte sich auch nicht, als sich Werner Wittig im Jahr 1961 von der Leitung der Werkstatt zurückzog und mit dem Ehepaar Elly und Heinz Schreiter zwei versierte Berufsdrucker die Geschäfte übernahmen. Elly Schreiter, die die Werkstatt seit Ende der 1960er Jahre allein führte, hatte in der Lithodruckerei der HfBK Dresden unter Alfred Ehrhardt das Handwerk gelernt, dort über zwanzig Jahre mit Künstlern und Studenten gedruckt und anschließend gemeinsam mit ihrem Mann die Druckwerkstatt an der Arbeiter- und Bauernfakultät der HfBK geleitet. Durch Elly Schreiters Arbeit erlangte die Grafikwerkstatt in der Goetheallee schnell den Ruf einer hervorragenden künstlerischen Lithodruckerei, die nicht nur der Werkstatt Ehrhardts ebenbürtig war, sondern die darüber hinaus die Künstler direkt an den Druckprozessen teilhaben ließ. Die hohe Druckqualität dieser Zeit zeigt sich besonders in den Schwarzweiß-Lithografien, in denen die Unmittelbarkeit und Dynamik der zeichnerischen Geste beispielsweise in Blättern von Werner Bielohlawek oder die Feinheit von Tonabstufungen in Drucken von Bärbel Kuntsche (Kat.-Nr. ##) oder Erhard Hippold (Kat.-Nr. ##) umgesetzt werden konnten. Seit 1963, also kurz nach der Übernahme der Werkstatt, entwickelte Elly Schreiter zudem ein eigenes künstlerisches, insbesondere druckgrafisches Werk, das selbst von wichtigen Künstlern wie Ernst Hassbrauk bewundert wurde.⁴

Unter der Druckerkünstlerin bzw. Künstlerdruckerin Elly Schreiter gelang es, das Profil einer „Experimentierwerkstatt für grafische Drucktechniken“ auszubauen, in der die Künstler geradezu programmatisch zur „spielerischen Entwicklung neuer Ideen“ im Medium der Grafik angehalten wurden, wie es in einer Werkstattbeschreibung aus den späten 1970er Jahren hieß.⁵ Dieser experimentelle Charakter zeigt sich besonders im Bereich der Farblithografie, in dem nicht nur die feinen Tonabstufungen der abstrakten Poesien von Stefan Plenkens (Kat.-Nr. ##) oder die expressive Farbigkeit von Horst Weber (Kat.-Nr. ##) umgesetzt wurden; darüber hinaus stieß man an die Grenzen der Lithografie vor, wenn sich die Drucke bei Ulrich Eisenfeld (Kat.-Nr. ##) der optischen und haptischen Qualität von Pas-

tellzeichnungen annäherten, oder wenn Elly Schreiters (Kat.-Nr. ##) Steindrucke die Leichtigkeit von Aquarellen erlangten. Ein solches Ausloten technischer Grenzbereiche bei höchster Druckqualität war nur möglich, indem die Künstlerinnen und Künstler das Entstehen der Grafik als prozessualen Zusammenhang von Entwurf, zeichnerischer bzw. malerischer Bearbeitung der Lithosteine und Druck verstanden und diesen in all seinen Tücken kennen und beherrschen lernten. Das Drucken selbst glich dabei nicht mehr einer Arbeitsteilung von Drucker und Künstler, sondern eher einem dialogischen, teils gemeinschaftlichen Prozess. Dabei blieb der Drucker im Hintergrund und wirkte als Assistent des Künstlers, wie verschiedene Arbeitsnotizen von Michael Wackwitz, der unter Elly Schreiter seit Anfang der 1970er Jahre in der Grafikwerkstatt als Drucker beschäftigt war, belegen: „Weber Selbstdruck blaugrau“, „Druckhilfe bei Wittig“, „Drucken mit Grimmling“ heißt es dort lakonisch.⁶

Die Werkstatt in der Goetheallee war jedoch mehr als nur Arbeitsort einer ganzen Generation Dresdner Druckgrafiker, zu der neben den bereits erwähnten Künstlern auch Sigrid Artes, Elly Reichel, Gitta und Gerhard Kettner, Elke Hopfe, Günther Torges und Max Uhlig gehörten. Vielmehr gelang es Elly Schreiter durch besondere menschliche Fürsorge eine geradezu familiäre Atmosphäre zu schaffen, in der sich der Charme eines mit Blumen und Kunstwerken ausgestatteten bürgerlichen Wohnzimmers mit der properen Funktionalität eines kleinen Manufakturbetriebes mischten. So kam man hierher, nicht nur um zu arbeiten, sondern auch um sich auszutauschen, neue Werke der Kollegen zu begutachten oder in Salonrunden zu feiern. Die sowohl gemeinschaftlichen als auch geschäftigen Momente des damaligen Arbeitsklimas verdeutlichen knappe Notizen von Michael Wackwitz: „Anwesend: Dress, Drache, Dambeck“ oder „Adam zeichnet, Kempin schleift, Eisenfeld druckt“.⁷ Seit ihrer Gründung erscheint die Grafikwerkstatt in der Goetheallee durch ein besonderes kollektives Klima geprägt, in dem sich künstlerische Schöpferkraft, experimentelle Bildsprachen und hoher drucktechnischer Standard verbinden konnten. Unter der Leitung von Elly Schreiter ist es der Werkstatt gemeinsam mit der Druckerei an der HfBK gelungen, der Dresdner Kunstszene seit den 1960er Jahren den Ruf eines Zentrums der Druckgrafik in Ostdeutschland zu sichern.⁸

Berliner Straße

Nach dem Brand des Hauses Goetheallee 26 im Jahr 1979 brachte der Neuaufbau der Grafikwerkstatt in den Ladenräumen der Berliner Straße 26 nicht nur personelle, technische und räumliche Veränderungen mit sich. Die neue Werkstatt stand in regem Kontakt zu jener sich mit großer Dynamik seit Mitte der 1970er Jahre entfaltenden Bohemienszene in den Dresdner Kunstbiotopen Neustadt, Loschwitz und Friedrichstadt, die sich zunehmend aus dem staatlich gelenkten Kulturbetrieb zurückzog und in den 1980er Jahren als kontinuierlich wachsende Subkulturen mehr und mehr Unabhängigkeit erreichten.⁹ Retrospektiv erscheinen die 1980er Jahre als die goldene Zeit der Grafik in Ostdeutschland. Auf der Produktionsebene zeigte sich dies durch eine sprunghafte Zunahme künstlerischer Grafikwerke bei gleichzeitigem Anstieg der Auflagenhöhen – fast die Hälfte der in der Grafikwerkstatt erhaltenen Belegdrucke aus 50 Jahren stammt aus den 1980er Jahren. Auf der Rezeptionsebene schlug sich dies in einem wachsenden Kunst- und Szenepublikum nieder, dem einer aktuellen sozialgeschichtlichen Studie zufolge zehn Prozent der DDR-Bevölkerung angehörten, von denen wiederum etwa zehn Prozent aus unterschiedlichster Motivation Grafik sammelten.¹⁰ Druckgrafik und originalgrafische Plakate ermöglichten nicht nur den Künstlern, sondern ebenso dem Publikum eine gleichsam ästhetische wie kommunikative Emanzipation gegenüber den parteipolitisch gelenkten Massenmedien und schufen in der Privatsphäre intellektuelle Freiräume innerhalb der bürokratisch erstarrten Strukturen des realsozialistischen Alltags. In diesem Sinne erweist sich die Druckgrafik in

den 1980er Jahren nicht nur technisch und thematisch, sondern auch in sozialer Hinsicht als ein Medium der Freiheit.

Nach dem Zusammenlegen der Grafikwerkstatt mit der Druckerei der Gebrauchsgrafiker in der Berliner Straße 26, das infolge des Brandes von 1979 notwendig geworden war, ergab sich eine Situation, in der die drucktechnischen Möglichkeiten enorm erweitert und damit das Spektrum künstlerischer Grafik und der mit ihr verbundenen Ästhetik gravierend verändert wurden. Daraus folgte die Notwendigkeit, die Zusammenarbeit zwischen Druckern und Künstlern neu zu begründen. Mit Roland Stolle stand der Grafikwerkstatt nun nicht mehr ein Künstlerdrucker wie Werner Wittig oder Elly Schreiter, sondern ein gelernter Berufsdrucker mit Industrierfahrungen vor. Daraus ergab sich einerseits die Chance, industrielle Druckverfahren wie Algrafie und Offsetlithografie in Verbindung mit Fotografie, später mit Computertechnik auch für die freie Grafik zu nutzen, andererseits war ein beständiger intensiver Dialog zwischen Druckern und Künstlern notwendig, um die jeweiligen technischen Möglichkeiten überhaupt für die spezifischen Bedürfnisse künstlerischer Bildsprachen zu erschließen. In diesen Bereichen wurde in der DDR-Grafik Neuland betreten, und jeder Druck geriet in den Anfangsjahren zum Experiment mit offenem Ausgang. Damit waren die Druckprozesse im neuen Domizil der Grafikwerkstatt in den 1980er Jahren sehr stark durch Teamwork geprägt, mit dem in den neuen Techniken wie Algrafie und Original-Offset Grundlagen erarbeitet und verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten durchgespielt wurden. Zugleich waren es im Bereich des klassischen Steindrucks erfahrene Künstlerdrucker wie Max Uhlig oder Claus Weidensdorfer, die ihre jahrzehntelange Erfahrung auch in den Grenz- und Experimentalbereichen dieser Technik an die neue Generation von Druckern wie Peter Stephan, der 1984 ebenfalls aus einer Industriedruckerei kam, weitergaben und eine Mentorenrolle übernahmen. Die Aufnahme von Michael Wackwitz, Roland Stolle und Peter Stephan in den VBK erleichterte der Werkstatt nicht nur die zu DDR-Zeiten schwierige Materialbeschaffung im Künstlerbedarf, sondern bedeutete in erster Linie einen besonderen Qualifikationsnachweis für künstlerisches Drucken – das hieß experimentelles Arbeiten und Einstellen auf individuelle Bild- und Druckverfahren. Das für Grafikwerkstätten charakteristische Prinzip des dialogischen Arbeitens zwischen Drucker und Künstler hat Jürgen Haufe mit seinem Plakat „Hand-Druck“ 1988 auf eine einprägsame, zugleich ambivalente Symbolformel gebracht (Abb. 1).

Dem Zusammenlegen der beiden Werkstätten in der Berliner Straße ist es möglicherweise zu verdanken, dass Gebrauchsgrafiker wie Jürgen Haufe und Manfred Kloppert sowie Architekten wie Jürgen Schieferdecker verstärkt künstlerisch zu arbeiten begannen und dabei eine jeweils unverwechselbare Bildsprache hervorbrachten, die ein maßgebliches Kapitel der DDR-Grafikgeschichte mitbestimmten. Bei Haufe war es die virtuose Verbindung von Fotografie und freier grafischer Geste mit starker Bindung an Themen aus Musik, Theater und Großstadtalltag, bei Schieferdecker die satirische Durchleuchtung ostdeutscher Politik und deutscher Geschichte im Plakatformat, bei Kloppert die Vereinigung von geometrischer Abstraktion mit expressiv-informellen Strukturen. In ähnlicher Weise waren es insbesondere die technischen Voraussetzungen der Grafikwerkstatt in der Berliner Straße, welche die Entwicklung großformatiger, mehrfarbiger Algrafien ermöglichten, die zur Grundbedingung einer radikal expressiven Ausdruckssprache in der Dresdner Grafik der 1980er Jahre werden sollte. Die junge Generation von Dresdner Künstlerinnen und Künstlern, die heute aus der Perspektive einer gesamtdeutschen Kunstgeschichte mit dem Begriff „Neue Wilde“ in Verbindung gebracht wird, zu der u. a. Frank Eckhardt, Stefan Fischer, Angela Hampel, Andreas Hegewald, Veit Hofmann, Maja Nagel und Gudrun Trendafilov gehörten, hat hier fast ihr komplettes druckgrafisches Œuvre geschaffen. Für diese Künstlergeneration lag der Reiz der Grafikwerkstatt vor allem in der fehlenden insti-

tutionellen und personellen Bindung, wie sie der Dresdner HfBK mit ihren Professoren und der Druckerautorität Roland Ehrhardt eigen war, und verhiess eine freie Entfaltung individueller Bildsprachen in einem schöpferischen Arbeitsklima, das keine Hierarchien und keine von Tradition belasteten Vorgaben kannte. Sieht man vom notwendigen Einholen der Druckgenehmigung für Texte ab, erscheint die Grafikwerkstatt frei von direkter staatlicher Einflussnahme und jeglicher Form politischer Gesinnungskunst, die in der Malerei der 1980er Jahre zum Teil noch fortbestand. Ohne die spezielle experimentell-technische Arbeitsweise in Verbindung mit einem gleichberechtigten kooperativen Verhältnis zwischen Künstlern und Druckern, wie es die Dresdner Grafikwerkstatt kennzeichnete, sind auch Werner Wittigs schwebend leichte Landschaftspoesien auf der Grundlage mehrfarbiger Algrafie (Kat.-Nr. ##) oder das geradezu zur Legende gewordene Mappenwerk „Aggregat K“ von Carlfriedrich Claus, das verschiedene Drucktechniken virtuos vereint und in der „ikon-Presse“ von Rudolf Mayer herausgegeben wurde (Kat.-Nr. ##), nicht vorstellbar .

Von dem einzigartigen kollektiven Klima der Grafikwerkstatt zeugen auch verschiedene kooperativ erarbeitete Blätter, unter denen besonders das Hommage-Blatt „Für Roland Stolle“ (Kat.-Nr. ##) hervorsticht. Es wurde 1990 als Abschiedsgeschenk von vierzehn Künstlern als eine Art Mikrokosmos der Handschriften und Bildwelten für den Drucker angefertigt, der ein Jahrzehnt die Geschicke der Werkstatt in einer politisch unruhigen Zeit geleitet hatte. Man kann dieses Blatt als Ehrung des Druckers sehen, als komprimierte Kunstgeschichte der Grafikwerkstatt in den 1980er Jahren, aber auch als Bekenntnisbild zu kooperativen schöpferischen Prozessen, wie sie für verschiedene Künstler dieser Zeit üblich waren. Unter dem Stichwort „multiple Autorschaft“ ließe sich ein spezielles Kapitel Dresdner Grafikgeschichte schreiben, das von den BRÜCKE-Künstlern über den Penck-Umkreis bis in die Grafikwerkstatt reicht, wo Künstler wie Jürgen Haufe, Claus Weidendorfer und Andreas Dress über Jahre im gemeinschaftlichen Dialog Druckgrafiken produzierten (Abb. 2). Das entsprach einerseits der Freude am gemeinsamen bildnerischen Improvisieren, das maßgeblich vom Jazz inspiriert war, und andererseits dem Impuls, neue Kunstgattungen zu entwickeln, wie die von Veit Hofmann und Otto Sander Tischbein geschaffene „Telefonkunst“ verdeutlicht. Diese entstand auf der Grundlage von Telefongesprächen zu jeweils einem speziellen Thema, aus denen während des Telefonats oder im Anschluss höchst unterschiedliche Bildentwürfe und Drucke hervorgingen, die die radikale Individualität der künstlerischen Imaginationskraft über den gemeinsamen Kunst-, Kultur- und Bildungsfundus hinaus bezeugten. An derartig ungewöhnlichen Unternehmungen zeigt sich, dass die Grafikwerkstatt in den 1980er Jahren eine Mischung aus kollektivem Atelier und Experimentallabor für die Erforschung neuer Bildästhetiken im Formalen wie Technischen darstellte und damit eine freie Entfaltung künstlerischer Bildbegriffe ermöglichte, die weit über die historisch gewachsene Vorstellung von Druckgrafik hinausging.

Junghansstraße

Nach der politischen Wende von 1989 hat die Stadt Dresden die finanzielle Trägerschaft der Grafikwerkstatt übernommen und damit dem künstlerischen Drucken in der Elbmetropole unter geänderten gesellschaftlichen Bedingungen dauerhaft eine Heimstatt geschaffen. Der Umzug in die Kelleretage des ehemaligen Pentacon-Gebäudes in der Junghansstraße, dem ehemaligen Ernemann-Werk und später Zeiss Ikon AG, stellte über die großzügigere Räumlichkeit und die aktualisierte Maschinenausstattung hinaus einen Neubeginn dar. Unter der Leitung von Peter Stephan wurde die deutschlandweite und internationale Vernetzung der Dresdner Grafikwerkstatt über künstlerische und studentische Austauschprogramme, Werkstatt-Tage, Editionsproduktionen und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland vorangetrieben. Im Rahmen der vom Kulturred der Stadt geförderten

„Artists in residence programme“ kommen Grafikerinnen und Grafiker aus den USA, Österreich, Schweden, Tschechien und Makedonien nach Dresden, um in der Grafikwerkstatt zu drucken, Erfahrungen auszutauschen und Ausstellungen zu gestalten, während Künstlerinnen und Künstler aus Sachsen zu Studienaufenthalten in diese Länder eingeladen werden. Mit den Druckbelegen, die in diesen Austauschprogrammen und in den seit Anfang der 1980er Jahre stattfindenden „Internationalen Grafikwochen“ entstanden sind, ließe sich mittlerweile eine eigene umfangreiche Ausstellung mit künstlerischen Positionen aus Ost- und Westeuropa sowie den USA bestreiten. Die Dresdner Grafikwerkstatt ist heute nicht nur die größte Druckerei für Künstlergrafik in Sachsen, sondern besitzt auch international einen exzellenten Ruf als Werkstatt für Lithografie, künstlerischen Offsetdruck und verschiedene Radiertechniken.

Nach der „Grafikflut“ in den 1980er Jahren sind die letzten zwei Jahrzehnte geprägt von einer neuen Exklusivität, was sich sowohl in sinkenden Auflagen niederschlägt (im Extremfall gibt es nur ein Original), als auch im Ringen um drucktechnische Feinheiten, mit denen die einzelnen Verfahren im Dialog zwischen Künstlern und Druckern bis an die Grenze der Machbarkeit ausgereizt werden. Das betrifft einerseits die Größe der Drucke, die zum Beispiel Andreas Dress, Andreas Garn, Angela Hampel und Jürgen Haufe in den Bereichen Lithografie und Offset ins Monumentale wachsen lassen. Andererseits arbeiten Klaus Drechsler in der Algrafie (Abb. 3) und Max Uhlig in der Radierung an immer weiteren Verfeinerungen der Farbdifferenzierung und zugleich experimentellen Erweiterung des Form- und Ausdruckspotenzials dieser Techniken, die ohne eine jahrzehntelange Druckerfahrung und das gewachsene Vertrauen zu den Druckern Peter Stephan und Torsten Leupold nicht möglich wäre.

In den 1990er Jahren reiste Dieter Goltzsche aus Berlin an, um in der Grafikwerkstatt seine Lithografien und Radierungen drucken zu lassen. Für eher konzeptuell arbeitende Künstler wie Olaf Nicolai oder Maler wie Eberhard Havekost und Frank Nitsche (Kat.-Nr. ##, ##, ##) werden hier Editionen und Bildauflagen gedruckt. Damit hält die Grafikwerkstatt den Anschluss an geänderte Kunstbegriffe, die sich jenseits der originalgrafischen Drucktechniken im letzten Jahrzehnt entwickelt haben. Absolventen der HfBK und der TU Dresden wie Konrad Henker, Kerstin Lehmann und Lars-Olaf Schmidt experimentieren in jüngster Zeit wieder verstärkt im Bereich der Radierung, die sie für neue hybride Bildbegriffe mit seriellen, analytischen und erzählerischen Elementen zu öffnen versuchen (Kat.-Nr. ##, ##, ##). Über die Besonderheiten, Tücken und Grenzbereiche der einzelnen Drucktechniken entspannt sich unmittelbar an den Maschinen oder zur morgendlichen Teerunde zwischen den verschiedenen Künstlergenerationen ein fachlicher Austausch, wie es ihn in dieser Intensität in anderen Medien und an anderen Produktionsorten aktueller Kunst kaum gibt.

In den 1990er Jahren spielte das Buch als originalgrafisches Kunstmedium eine zunehmend entscheidende Rolle. Für diese spezielle Kombination von bildender Kunst und Literatur etablierte sich in der Grafikwerkstatt eine kleine Tradition, die bis in die Anfänge der Berliner Straße zurückreicht. Dort wurde – noch in der Druckerei der Gebrauchsgrafiker – im Jahr 1978 die erste von Helge Leiberg und Ullrich Panndorf illustrierte Mappe „grafiklyrik“ der aus dem Penck-Umkreis hervorgegangenen Obergrabenpresse mit handgesetzten Texten von Uta Mauersberger, Bernhard Teilmann, Bert Papenfuss, Sascha Anderson u. a. versehen.¹¹ Wegen der strengen Zensur von Texten durch den DDR-Staatsapparat musste nachts gedruckt werden, um die beteiligten Künstler und genauso die Werkstattmitarbeiter nicht in Gefahr zu bringen. Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahre folgten dann Kooperationen mit der von Rudolf Mayer für den Dresdner Verlag der Kunst betrie-

benen „eikon-Press“, für die unter anderem originalgrafische Mappen von Carlfriedrich Claus und Angela Hampel gedruckt wurden. Später wurde ein gemeinsames Buchprojekt von Angela Hampel und Róża Domaścyna für Gerhard Wolfs Verlag „JANUS Press“ realisiert. Durch den Drucker Udo Haufe gelang es, ab Mitte der 1990er Jahre den Hochdruck, insbesondere handgesetzte Blei- und Holzschriften in die Grafikwerkstatt zu integrieren. Die daraus erwachsenden Möglichkeiten von Handpressen-Büchern nutzen seither verschiedene Künstlerinnen und Künstler. So hat Peter Wagler mit dem von ihm gegründeten „Satzverlag.“ verschiedene Kunstbücher mit teils konzeptuellem Charakter realisiert, Andreas Dress hat im Eigenverlag originalgrafische Kataloge mit aufwändig kombinierten Druckverfahren produziert, und Andreas Hegewald und Christiane Just drucken hier für die von ihnen herausgegebene „BUCHEN presse“ handgesetzte Erstveröffentlichungen von Lyrik und Prosa im Dialog mit Druckgrafik. Derartige Kooperationen zwischen Literatur und bildender Kunst halten nicht nur eine Tradition wach, die bis in die Anfänge des Buchdrucks und der Künstlergrafik der Renaissancezeit zurückreicht, sondern entsprechen auch dem Bedürfnis, der im aktuellen Kunstbetrieb zunehmend weniger beachteten Originalgrafik einen eigenen Raum zu erhalten, in dem Künstler- und Sammlerinteressen zueinanderfinden können.

Innerhalb von 50 Jahren – und das heißt unter geänderten politischen und ökonomischen Bedingungen und einem damit eng verbundenen Wandel der Kunstbegriffe – hat sich die Dresdner Grafikwerkstatt in einem Prozess permanenter Erneuerungen von einem Selbsthilfeprojekt junger Druckgrafiker im Nachkriegsdeutschland über ein Zentrum der Druckgrafik der DDR hin zu einem multifunktionalen und internationalen Werkstattbetrieb für Künstlergrafik entwickelt. Sie hat damit nicht nur ein maßgebliches Kapitel Dresdner Kunstgeschichte mitgeschrieben, sondern ist darüber hinaus für viele Künstlerinnen und Künstler ein fester biografischer Bezugspunkt geworden, der als kollektiver Arbeitsort von der Kontinuität der Kunstentwicklungen in der Druckgrafik zeugt. Heute sind es verschiedene Generationen von den Achtzig- bis zu den Zwanzigjährigen, die hier ihre Erfahrungen im Drucken machen und austauschen. Die Werkstatt mit ihren Druckmaschinen aus verschiedenen Zeiten, der Ausstattung mit Kunstwerken und einer kleinen Handbibliothek, aber auch der liebevollen Einrichtung und den geradezu rituellen morgendlichen Teerunden erfahren sie als Raum einer künstlerisch geprägten Alltagskultur – als ein Refugium, in dem unterschiedliche kreative Universen entstehen und unvermittelt aufeinandertreffen.¹²

- ¹ Zit. nach Arno Mohr: Die Grafik muß wieder volkstümlich werden, in: Bildende Kunst 1/1955, S. 5–9, hier S. 6.
- ² Zur Entwicklung der DDR-Grafik in den 1950er Jahren siehe Wolfgang Hütt: Grafik der DDR, Dresden 1979, S. 15–35.
- ³ Lothar Lang erwähnt u. a. Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, später Wilhelm Rudolph für den Bereich Holzschnitt. Kirchner fügte seiner Grafik häufig handschriftlich die Bezeichnung „Selbstdruck“ hinzu. Lothar Lang: Der Grafiksammler, Berlin 1983, S. 56.
- ⁴ Brief von Ernst Hassebrauk an Elly Schreiter vom 3.6.1973, zit. in: Günther Fuder: Elly Schreiter 1908–1987, Dresden 2007, o. S.
- ⁵ Undatiertes maschineschriftliches, wahrscheinlich von Michael Wackwitz verfasstes Dokument in den Akten der Grafikwerkstatt.
- ⁶ Notizbuch von Michael Wackwitz aus den 1970er Jahren im Archiv der Grafikwerkstatt, o. S.
- ⁷ Ebenda.
- ⁸ Die wichtige Rolle von Dresden und Berlin für die DDR-Grafik in den 1950er Jahren betonen sowohl Hütt 1979, a.a.O., S. 27 ff. als auch Lothar Lang: Malerei und Grafik der DDR, Leipzig 1986, S. 219–242.
- ⁹ Zur Entwicklung künstlerischer Subkulturen in der DDR siehe Paul Kaiser und Claudia Petzold: Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen. Konflikte. Quartiere 1970–1989, Berlin 1997.
- ¹⁰ Bernd Lindner: Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands. 1945–1988, Köln 1995, zum Kunstpublikum der 1980er Jahre vgl. S. 208–257.
- ¹¹ „Grafiklyrik: Kein Wind schlägt die Flügeltüren zu“, Grafik: Helge Leiberg und Ullrich Panndorf, Lyrik: Franziska Groszer, Uta Mauersberger, Sascha Anderson, Frank-Wolf Matthies, Bert Papenfuss, Lutz Rathenow, Bernhard Teilmann, Obergrabenpresse, Dresden 1979.
- ¹² Der Text beruht maßgeblich auf Dokumenten aus dem Archiv der Grafikwerkstatt sowie Gesprächen, die ich mit Klaus Drechsler, Angela Hampel, Udo Haufe, Andreas Hegewald, Torsten Leupold, Peter Stephan, Max Uhlig, Claus Weidendorfer und Werner Wittig während der Vorbereitung der Ausstellung geführt habe.