

Serigrafie in Deutschland nach 1945

**Auswirkungen der Technik auf Inhalt und Form anhand der Arbeiten
ausgewählter Künstler aus dem deutschsprachigen Raum**

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Doktors der Philosophie

am Fachbereich 2: Philologie/Kulturwissenschaften der

UNIVERSITÄT Koblenz-Landau

vorgelegt im Promotionsfach Kunstwissenschaft

am 31.10.2016

von Dana Al Droubi

geb. am 07.04.1976 in Homs (Syrien)

Erstgutachter: Prof. Dr. Dietrich Grünewald

Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Zuschlag

Für meine Eltern

In tiefer Dankbarkeit für all die Liebe, Hingabe und Unterstützung auf meinem bisherigen Lebensweg. Auch wenn uns viele Kilometer trennen, unsere Herzen sind immer zusammen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

1	EINLEITUNG	12
1.1	Thematische Einführung	12
1.2	Zielsetzung	13
1.3	Forschungsstand	15
1.3.1	Forschungsübersicht	16
1.3.2	Literatureinsicht	17
1.3.3	Forschungsstand zu Winners Arbeit.....	25
1.4	Methodisches Vorgehen.....	29
1.5	Aufbau der Arbeit.....	32
2	ETABLIERUNG EINER KÜNSTLERISCHEN TECHNIK.....	34
2.1	Geschichte des Siebdrucks	34
2.1.1	Entwicklung und Anwendungsbereiche der Schablonentechnik	35
2.1.2	Entwicklung und Anwendungsbereiche der Siebdrucktechnik.....	36
2.2	Einführung in die Technik des Siebdrucks	40
2.2.1	Die Siebdrucktechnik.....	40
2.2.2	Materialien und Werkzeuge des Siebdrucks	42
2.2.3	Die Schablonenarten und ihre Herstellung	43
2.2.4	Sondertechniken des Siebdrucks.....	45
2.3	Vom Siebdruck zur Serigrafie	46
2.4	Serigrafie in Deutschland	48
2.4.1	Entstehung und Entwicklung der Serigrafie in Deutschland	48

2.4.2	Willi Baumeister: die ersten Versuche	51
2.4.3	Überblick über Serigrafie-Künstler in Deutschland	56
3	EXKURS: KÜNSTLER UND SIEBDRUCKER.....	61
3.1	Die Beziehung zwischen Künstler und Siebdrucker	61
3.2	Wichtige Kunstdrucker.....	63
3.2.1	Luitpold Domberger.....	63
3.2.2	Hans-Peter Haas.....	64
3.2.2.1	Die Beziehung zwischen Haas und seinen Künstlern	65
3.2.2.2	Eigenschaften und Fähigkeiten des Druckers.....	69
3.2.2.3	Haas' Innovationen	70
3.2.2.4	Zusammenfassung	72
4	EINSATZ DER SERIGRAFIE BEI KÜNSTLERN VERSCHIEDENER KUNSTRICHTUNGEN – ANALYSE, EINORDNUNG, VERGLEICH	73
4.1	Pop Art.....	73
4.1.1	Jörg Döring	74
4.1.2	Moritz Götze	84
4.1.3	Thomas Bayrle	91
4.1.4	Zusammenfassung.....	99
4.2	Kritischer und neuer Realismus	105
4.2.1	Dieter Asmus.....	106
4.2.2	Wolf Vostell.....	114
4.2.3	Zusammenfassung.....	123
4.3	Abstrakte und Konkrete Kunst.....	127
4.3.1	Josef Albers.....	129
4.3.2	Max Bill	139

4.3.3	Heinz Mack	150
4.3.4	Peter Foeller	161
4.3.5	Zusammenfassung.....	169
4.4	Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter	176
4.4.1	A.R. Penck	177
4.4.2	Willi Baumeister	189
4.4.3	Zusammenfassung.....	197
4.5	Serigrafie in Architektur und öffentlichem Raum.....	202
4.5.1	Veronika Kelldorfer	203
4.5.2	Peter Kogler	212
4.5.3	Zusammenfassung.....	223
5	GERD WINNER: EINER DER WICHTIGSTEN SERIGRAFIE-KÜNSTLER IN DEUTSCHLAND.....	228
5.1	Biografie und Werdegang des Künstlers	228
5.2	Winners Weg zur Serigrafie-Technik	231
5.3	Gerd Winners serigrafische Arbeit	237
5.3.1	Verkehrswelt	239
5.3.2	Winner und die Metropolen	244
5.3.2.1	Berlin-Bilder.....	245
5.3.2.2	London-Bilder	254
5.3.2.3	New York-Bilder.....	258
5.3.2.4	Tokyo / Kreuzwege / Roadmarks	268
5.4	Exkurs 1: Technik und Verfahren anhand des Werkes „ <i>Gasteig-Fenster II</i> “.....	275
5.5	Exkurs 2: Die Beziehung zwischen Winner und seinen Druckern.....	286
5.6	Realismus und Vision.....	290

5.7	Zur Einordnung von Gerd Winners Serigrafie Œuvre	291
5.8	Winners Präsenz in der Öffentlichkeit und im öffentlichen Raum	297
5.9	Zusammenfassung	302
6	SCHLUSSBEMERKUNGEN	309
6.1	Zusammenfassung der Ergebnisse	309
6.2	Ausblick	321
7	LITERATURVERZEICHNIS	323
7.1	Textnachweise	323
7.1.1	Buch- und Aufsatzpublikationen.....	323
7.1.2	Kataloge und Werkverzeichnisse	330
7.1.3	Zeitung	340
7.1.4	Film	340
7.1.5	Internetquellen	340
7.2	Bildnachweise	343
	ANHANG	365
	Anhang I: Interview mit dem Künstler Gerd Winner am 20.01.2009 im Schloß Liebenburg.....	365
	Anhang II: Interview mit dem Siebdrucker Hans-Peter Haas am 11.04.2012 in Echterdingen.....	369
	Anhang III: Skript zum Film: Künstlerischer Siebdruck Gerd Winner - Hajo Schulpius, 15 min, Farbe, 1987.....	389
	Anhang IV: Gerd Winner: Fax an Dr. Lüttich (Transkript)	392
	Anhang V: Künstler- und Werkslisten verschiedener Museen und Galerien (August 2007).....	395

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Zeitleiste Entstehung des Siebdrucks	36
Abbildung 2	Schablone und Druckmotiv (v. l. n. r.): 1. Das Sieb trägt die Schablone (Buchstabe F), 2. Die Farbe wird durch die offene Stelle des Sieb mit der Rakel auf dem Papier gedruckt, 3. Das Druckmotiv auf dem Papier.....	41
Abbildung 3	Schematische Darstellung des Siebdrucks.....	41
Abbildung 4	Kosmische Geste 1950.....	54
Abbildung 5	a) „Space age honey XS“ 2008 b) „Marilyn Monroe“	74
Abbildung 6	„JD all stars" 2007	75
Abbildung 7	a) „Famous" 2002 b) „R-evolution“ 2003	76
Abbildung 8	„JD All stars No. 1 XS“ 2008	77
Abbildung 9	a) „JD All stars No. 2“ 2008 b) „JD All stars No. 2 XS“ 2009....	78
Abbildung 10	„Ali No. 1“ 2008	79
Abbildung 11	„Poor kind of business“ 2007/2008.....	80
Abbildung 12	„Me machine“ 2005	81
Abbildung 13	„Nachts am Tisch“ 2004	85
Abbildung 14	a) „Pan tröstet Psyche“ 2008 b) Skulptur „Pan tröstet Psyche“ 1858	87
Abbildung 15	„Für Öl mach' ich alles“ 2009	88
Abbildung 16	„Gewitter im April“ 1969.....	94
Abbildung 17	„Orson Welles rot“ 1971	95
Abbildung 18	„Tassenfrau“ 1967.....	96
Abbildung 19	„Beethoven“ 1971.....	97
Abbildung 20	a)„Orson Welles blau“ 1971 b) „Orson Welles grün“ 1971.....	99
Abbildung 21	„Liegende II (vor Tapete)“ 1970.....	108
Abbildung 22	„Liegende I (am Meer)“ 1970.....	109

Abbildung 43	„Klassische Farbchromatik“ 1996	153
Abbildung 44	„Colours turn around“ 1999.....	155
Abbildung 45	„Farben im Spiegel“ 1997.....	157
Abbildung 46	Station 3 „Die Segel“	158
Abbildung 47	Station 4 „Sandreliefs“.....	159
Abbildung 48	„Treppen-Tempel“ 1972	163
Abbildung 49	„Luftkorridor“ 1979.....	164
Abbildung 50	„Raumspiel“ 1985.....	165
Abbildung 51	„Hausboot“ 1991.....	167
Abbildung 52	„USA, viehisches Vieh, nein, ja, ja LTT“ 1980	180
Abbildung 53	„Ur End Standart“ 1972.....	182
Abbildung 54	„O. T.“ aus der 16-teiligen Mappe „Ur End Standart II“ 1990/1991....	184
Abbildung 55 (v. l. n.r.)	„Jäger I, II, III, IV“ 1994	185
Abbildung 56	„Quo Vadis Germania“ 1985	187
Abbildung 57	a) „OA TE MI“ 1982 b) „Ohne Titel“ 1984.....	187
Abbildung 58	„Amenophis“ 1950	190
Abbildung 59	„Tänzerin II“ 1954.....	191
Abbildung 60	Illustration zu Gilgamesch „Durch lauter führt mein Weg" 1955	193
Abbildung 61	„Montaru“ 1953	194
Abbildung 62	a) „Montaru“ 1952 b) „Montaru“ 1953	196
Abbildung 63	Lovell Beach House 2008, Akademie der Künste, Berlin 2010	205
Abbildung 64	a) „Eames house“ 2005 b-c) Hamburger Bahnhof, Berlin 2008	208
Abbildung 65	Sieben Fenster des S-Bahnhofs Bellevue in Berlin 1997	209
Abbildung 66	Entwurf für eine Giebelwand, Jena-Lobeda 1996	211
Abbildung 67	Installation „Ohne Titel“ 1995, Secession Wien.....	214

Abbildung 68	Installation „Ohne Titel“ 2001, Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg	215
Abbildung 69	Installation, Kaufmännisches Bildungszentrum, Zug 2001	217
Abbildung 70	„Ohne Titel“ 2002, Südfassade des Innsbrucker Rathauses	219
Abbildung 71	„ohne Titel“ 2007, Foyer Erste Bank, Wien	220
Abbildung 72	a) Fahnenstoff Ohne Titel, Dorotheergasse, Wien 1988 b) Installation, 45. Biennale in Venedig, Piazza di San Marco 1993	221
Abbildung 73	Installation, Galerie & Edition Artelier, Graz, 2000	222
Abbildung 74	„Ohne Titel“ 2003, Art Unlimited, Basel, Galerie Thaddaeus Ropac	222
Abbildung 75	„Tanzende Figuren“ 1959	232
Abbildung 76	„Spiegel“ 1960	233
Abbildung 77	„Szene“ 1966	234
Abbildung 78	„Akt“ 1966	235
Abbildung 79	„Automobil“ 1968	236
Abbildung 80	„Dollargrin Scooter“ 1968	238
Abbildung 81	Aus der Serie „Lorry I“ 1969	240
Abbildung 82	Aus der Serie „London Transport“: „Red Arrow Bus“ 1969/70	242
Abbildung 83	Aus der Serie „Lokomotive“: „Rad“ 1970/71	243
Abbildung 84	Aus der Serie „Berlin Suite I“: „Hotel Metro“ 1970	246
Abbildung 85	Aus der Serie „Berlin Suite II“: „Brandenburger Tor“ 1987	248
Abbildung 86	a) Berlin Suite “ 1987 b) „Berlin Suite “ 1987	249
Abbildung 87	a) “Berlin Suite “ 1987 b) „Berlin Suite II“ 1987	250
Abbildung 88	a); b); c); d) „Berlin Suite III“ 1990/91	252
Abbildung 89	„Berlin Suite IV“	253
Abbildung 90	„London Docks – St. Katharine’s Way“ 1970	255
Abbildung 91	Detail aus „London Docks St. Katharine’s Way“ 1970	255

Abbildung 92	„Slow“ 1972.....	257
Abbildung 93	a) Zusammendruck von 1. Zustand und vertikalem Blending, b) „Slow im Nebel II“ 1973	258
Abbildung 94	„Wall Piece“ 1976.....	260
Abbildung 95	„New York Canyon I“ 1973	262
Abbildung 96	a), b) „Times Square N.Y.“ 1998	263
Abbildung 97	a) „Times Square, N.Y.“ 1993 b) „Times Square, N.Y.“ Fotografie 1993	264
Abbildung 98	„Times Square, N.Y.“ 1989/90.....	265
Abbildung 99	„Licht/Schatten“ 1986/87	267
Abbildung 100	„Light/Shadow“ 1981	268
Abbildung 101	„Tokyo Projekt“ 1980/1981	269
Abbildung 102	„Wegkreuze — Kreuzwege“ 1981	270
Abbildung 103	„Roadmarks“Detail 1983/ 84.....	271
Abbildung 104	„NO“ 1983	273
Abbildung 105	Aus der Serie „Emergency“ 1977	274
Abbildung 106	„Gasteig-Fenster II“ 1979.....	286
Abbildung 107	„Kreuztrilogie Rosenkranz, Incarnatio – Passio – Glorificatio“ 1986/87	298
Abbildung 108	Kraftwerkshalle Moabit, Innenansicht 1990	299
Abbildung 109	„Urbane Strukturen“ U-Bahn Piusstraße Köln Ehrenfeld 1989 .	301

Tabellenverzeichnis

Tabelle 4.1:	Bildmerkmale „Pop Art“.....	101
Tabelle 4.2:	Vergleich der untersuchten Künstler (Pop Art) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie.....	103
Tabelle 4.3:	Bildmerkmale „Kritischer und neuer Realismus“.....	124
Tabelle 4.4:	Vergleich der untersuchten Künstler (Realismus) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie	125
Tabelle 4.5:	Bildmerkmale „Abstrakte und Konkrete Kunst“	170
Tabelle 4.6:	Vergleich der untersuchten Künstler (Abstrakte und Konkrete Kunst) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie	172
Tabelle 4.7:	Bildmerkmale „Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter“	199
Tabelle 4.8:	Vergleich der untersuchten Künstler (Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie	200
Tabelle 4.9:	Bildmerkmale „Serigrafie in Architektur und öffentlichem Raum“	224
Tabelle 4.10:	Vergleich der untersuchten Künstler (Architektur und öffentlicher Raum) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie	226
Tabelle 5.1:	Bildmerkmale „Gerd Winner“	304
Tabelle 5.2:	Verwendung der Serigrafie bei Gerd Winner.....	305

1 EINLEITUNG

1.1 Thematische Einführung

„... die außerordentliche Bedeutung der modernen Graphik während der vergangenen zwanzig Jahre [liegt] nicht in ihrem Umfang, ihrer Schönheit oder ihrer Thematik, sondern in ihrem Inhalt [...]. Statt eine bloße Wiederholung der Errungenschaften der Malerei oder Zeichnung zu sein, griff die zeitgenössische Graphik zutiefst in die Erforschung der verschiedenen visuellen Sprachen ein, mit denen wir uns die Wirklichkeit darstellen.“ (Field, Richard S., 1981, S. 188)¹

Seit Anfang der 1950er Jahre ist die Siebdrucktechnik unter der Bezeichnung Serigrafie² als künstlerisches Verfahren in Deutschland anerkannt.³ Obschon in der Forschungsliteratur bislang vergleichsweise marginal behandelt, nimmt die Serigrafie mit ihren vielfältigen Nutzungs- und Erscheinungsformen in der Entwicklung der deutschen Kunst nach 1945 einen wichtigen Stellenwert ein.

Neben der Möglichkeit der einfachen Reproduktion von Bildern eröffnet die vergleichsweise junge Technik den Künstlern⁴ ein breites Ausdrucksrepertoire, das über das konventioneller Druckverfahren signifikant hinausweist. Der Siebdruck als Technik lädt zu Experimenten ein und bietet vielfältige Möglichkeiten bspw. in der Verwendung unterschiedlicher Druckuntergründe, Schablonen, Siebe oder Farben. Darüber hinaus eröffnet er im künstlerischen Schaffensprozess vielfältige Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Techniken und künstlerischen Praktiken, insbesondere mit der Fotografie. Ob bei der Erstellung von Vorlagen oder dem Imitieren von Effekten anderer Techniken: Die Serigrafie schafft neue Wege. Sie half Künstlern vieler Genres, Stile und Kunstrichtungen, ihre Vorstellungen zu realisieren. Durch das breite Spektrum ihrer Nutzbarkeit eröffnen sich neue Formen künstlerischen Ausdrucks: Die technischen

¹ Field, Richard S.: Aktuelle Strömungen, in: Melot, Michel; Griffiths, Antony u.a.: Die Graphik. Entwicklung – Stilformen – Funktion. Genf; Stuttgart: Ed. d'Art Skira; Klett-Cotta 1981.

² In dieser Arbeit betont der Begriff Siebdruck das technische Verfahren, Serigrafie seine künstlerische Anwendung, bei der Technik und künstlerisches Konzept zusammengehören. Die Begriffe werden in der Literatur allerdings nicht immer voneinander abgegrenzt.

³ Sowohl in der Industrie als auch im künstlerischen Bereich hat der Siebdruck einen besonderen Stellenwert unter den Drucktechniken. In Industrie und Werbung ist er besonders beliebt, weil er das Bedrucken verschiedener Materialien und Druckträger wie Stoffe, Metalle, Holz etc. ermöglicht. Dazu erlaubt diese Technik auch den Druck auf verschiedenförmige Alltagsgegenstände in unterschiedlichen Farben und Farbschichten. Eine weitere Stärke liegt im industriellen Einsatz: Billige und schnelle Reproduktionen in hohen Auflagen sind ebenso leicht zu realisieren wie auch beständige Druckfarbe.

⁴ Aus Gründen der Lesbarkeit und Übersicht erfolgt in dieser Arbeit die Bezeichnung weiblicher und männlicher Personen und Personengruppen nur in maskuliner Form. Mit allen verwendeten Personenbezeichnungen sind stets beide Geschlechter gemeint.

Neuerungen des Siebdrucks nehmen zugleich Einfluss auf die darstellerische und nicht zuletzt auch auf die inhaltliche Dimension der Kunstwerke. Wie bereits das einleitende Zitat hervorhebt, wirkt sich die Druckgrafik im Allgemeinen auf die Erfindung und Erschaffung neuer visueller Ausdrucksweisen aus. Insbesondere gilt dies für den künstlerischen Siebdruck, der stets ein großes Feld für experimentelles Arbeiten bot. Mit ihrer formal-ästhetischen Spezifik bildet die Serigrafie die Grundlage für die Formulierung unterschiedlicher Motive und Inhalte. Dieser in der Literatur kaum berücksichtigte Umstand bildet den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

1.2 Zielsetzung

Vornehmliches Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, anhand exemplarischer Arbeiten deutscher Künstler bzw. Künstler aus dem deutschsprachigen Raum die Entwicklung des künstlerischen Siebdruckes von den Anfängen der Serigrafie in den 1950er Jahren bis in die Gegenwart aufzuzeigen. Vor der Annahme, dass die neue Technik und die mit ihr verbundenen Experimente neue Ausdrucksformen eröffnen und damit zugleich in die inhaltliche Dimension von Kunstwerken hineinspielen, werden exemplarisch Werke verschiedener Künstler mit einem Fokus auf den Einsatz der Siebdrucktechnik analysiert. Erkenntnisleitende Fragen stellen sich dabei etwa nach den Gründen, warum Künstler verschiedener Strömungen diese Technik ausgewählt und wie sie diese eingesetzt haben. Ebenso werden Fragen nach den Unterschieden in der Arbeitsweise und der Anwendung der Technik bei Künstlern verschiedener Strömungen gestellt: Auf welche Weise haben die Künstler mit der Serigrafie experimentiert? Wie sind die Künstler mit verschiedenen Themen umgegangen und wie setzen sie Symbole und Gestaltelelemente in ihren Bildern durch die Siebdrucktechnik um? Welche Auswirkung hat die Technik auf den Inhalt dieser Kunstwerke? Wie ist der Einfluss der Technik auf die Ausdrucksmöglichkeiten und die inhaltliche Dimension einzuschätzen und welche Aussagen lassen sich über diesen Zusammenhang treffen? Welche Entwicklungen der Serigrafie-Technik brachten eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten für den Künstler? Und welcher Ausdruck ließ sich mit welcher Technik umsetzen?

Den im Folgenden untersuchten Künstlern ist gemein, dass sie einerseits Innovationen in ihrem Kunstschaffen und in der künstlerischen Verwendung des Siebdruckes

hervorgebracht haben, andererseits jedoch ebenso die Technik weiterentwickeln. Auch darüber hinaus sind ihre Erfahrungen bzw. Neuerungen im Bereich der Serigrafie in vielerlei Hinsicht herausragend. Diese Errungenschaften sollen in der vorliegenden Ausarbeitung näher charakterisiert werden.

Als einer der Pioniere, der sich mit dem vor den 1950er Jahren künstlerisch nur gering geschätzten Siebdruck beschäftigte, kommt Willi Baumeister eine besondere Rolle zu. Baumeister begann wie einige weitere Künstler⁵ zunächst damit, seine früheren Gemälde mithilfe des Siebdruckverfahrens zu reproduzieren. Es blieb jedoch nicht nur bei der Reproduktion; schon bald stellten die Künstler fest, dass diese Technik neue Ausdrucksqualitäten eröffnete. Durch Experimente und technische Weiterentwicklungen der Serigrafie gelang damit zugleich eine Ausdifferenzierung der Formensprache und eine Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten. In der Nachfolge Baumeisters haben auch andere deutsche Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg diese Technik aufgegriffen und weiterentwickelt. Zu den namhaften Künstlern, die sich mit der Serigrafie beschäftigten, zählen die folgenden, die in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden: Jörg Döring, Moritz Götze, Thomas Bayrle, Dieter Asmus, Wolf Vostell, A. R. Penck, Josef Albers, Max Bill, Heinz Mack, Peter Foeller, Veronika Kellndorfer, Peter Kogler und Gerd Winner.⁶

Gerd Winner (geb. 1936) ist als einer der Hauptvertreter der Serigrafie in Deutschland zu bezeichnen. Es ist hauptsächlich seiner intensiven und experimentellen Auseinandersetzung mit der Siebdrucktechnik zu verdanken, dass sie sich als eigenständiges künstlerisches Druckverfahren etabliert hat. Vor dem Hintergrund der oben aufgezeigten Fragen nach den spezifischen künstlerischen Ausdrucksqualitäten der Serigrafie kommt Winner eine besondere Stellung zu. Er und sein Werk bilden dementsprechend einen Schwerpunkt der vorliegenden Dissertation. Anhand seines Œuvres wird die Entwicklung sowohl seiner Technik als auch seiner Themen und Bildsprache nachgezeichnet. Nicht nur, dass er seit 1968 nahezu ausschließlich mit dem Siebdruckverfahren arbeitet, auch hat er sich im Zuge seines langjährigen Schaffens mit

⁵ Beispielsweise Fritz Winter.

⁶ Die Reihenfolge dieser Aufzählung folgt der Reihenfolge der Betrachtung innerhalb dieser Untersuchung.

verschiedenen Kunstrichtungen und -stilen auseinandergesetzt und sich diesen in seinen Werken angenähert⁷. Bei hoher Wandlungsfähigkeit weist sein umfangreiches Œuvre dennoch ein hohes Maß an Geschlossenheit auf.

Da die ausgewählten Vertreter der unterschiedlichen Kunstströmungen die Serigrafie-Technik auf sehr individuelle Weise nutzen, ist es schwierig, allgemeingültige Aussagen über eine den Kunststilen innewohnende Verwendung zu treffen. Die jeweilige Art der Nutzung liegt in der Hand des einzelnen Künstlers, worin unter anderem auch die Einzigartigkeit ihrer Werke begründet ist. Ob und welche Gemeinsamkeiten sich für einzelne Kunstrichtungen oder darüberhinaus finden lassen, wird im Rahmen dieser Arbeit geprüft.

Da die Kompetenzen des Druckers, wie zum Beispiel seine Kreativität und seine enge Zusammenarbeit mit dem Künstler, eine besondere Rolle in der Siebdrucktechnik spielen, wird in dieser Untersuchung auch beispielhaft der Beitrag der Drucker Hans-Peter Haas und Luitpold Domberger zur Entwicklung der Technik beleuchtet.

Diese Forschungsarbeit zielt darauf ab, den Stellenwert der Serigrafie in der Entwicklung der deutschen Kunst nach 1945 darzulegen und ihre vielfältige Nutzung als künstlerische Technik in ihren komplexen Zusammenhängen zu untersuchen. Ferner ist es Ziel dieser Arbeit, die Serigrafie in einen wissenschaftlichen Kontext zu stellen – der nun folgende Bericht zum Forschungsstand ist Teil dieses Kontextes.

1.3 Forschungsstand

In drei Schritten umreißt das folgende Kapitel den aktuellen Forschungsstand – dieses Vorgehen kann als Zoom verstanden werden, der sich aus der Entfernung nähert, zunächst eine Übersicht liefert, daraufhin eine Einsicht in ausgewählte Forschungsliteratur gewährt und abschließend den Fokus auf den Forschungsstand zu einem Einzelkünstler – Gerd Winner – scharf stellt.

⁷ So hat Winner im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn verschiedene Kunststile wie Pop Art, Realismus und die Abstrakte Kunst adaptiert, wodurch er sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung in besonderer Weise in Bezug auf seinen Einsatz der Technik und die daraus resultierenden Ausdrucksmöglichkeiten als krönender Abschluss eignet.

1.3.1 Forschungsübersicht

Obschon der Siebdruck vielfältige Potentiale und Möglichkeiten zu einer breiten künstlerischen Adaption bietet, spiegelt sich dies keineswegs in einem großen wissenschaftlichen Interesse an der Serigrafie wider. Ebenso wie die Geschichte der Serigrafie insgesamt nur wenig erfasst ist⁸, befindet sich auch die wissenschaftliche Aufarbeitung ihrer künstlerischen Wertigkeit bislang eher in den Anfängen. Dies gilt für den Forschungsstand im internationalen Rahmen im Allgemeinen und im Besonderen auch für Deutschland. Dies ist insbesondere erstaunlich, da sich vergleichsweise viele deutsche Künstler Anfang der 1950er Jahre diese Technik aneigneten und sie maßgeblich weiterentwickelten. Dennoch finden sich bis heute nur wenige einschlägige Untersuchungen, die sich explizit mit deutschen Künstlern und deren Serigrafien beschäftigen. Ebenso wenige Veröffentlichungen widmen sich ausführlich den Serigrafien einzelner Künstler, in den meisten Fällen behandeln die veröffentlichten Bücher, Aufsätze und Kataloge das Gesamtwerk eines Künstlers, in dem sich zwar auch einige Serigrafien befinden können, ein spezieller Fokus darauf liegt jedoch selten vor. Ebenso verhält es sich mit dem Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Siebdruck und verschiedenen Strömungen der modernen Kunst. Es finden sich zwar kurze Einführungen insbesondere zu Pop Art und Serigrafie⁹, die einige Künstler nennen, jedoch keine Erörterung und Analyse der künstlerischen Arbeit und der technischen Aspekte bestimmter Werke vorlegen. Unter diesen Einführungstexten beschäftigen sich die wenigsten mit deutschen Künstlern.¹⁰ Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, diese Forschungslücke anhand von Beispielanalysen für Künstler aus dem deutschsprachigen Raum zu schließen.

⁸ Die Ursprünge und die Geschichte der Serigrafie sind bis heute wenig aufgearbeitet. Ihre Vorläufer finden sich in antiken Schablonentechniken, die sich im europäischen Mittelalter fortsetzen. Daneben wird der dekorative asiatische Textildruck des 17. Jahrhunderts von manchen Autoren (z.B. Michel Caza) als möglicher Impuls für das Aufkommen der modernen Siebdruckkunst angeführt. Dennoch liegen entstehungsgeschichtliche Belege für das Aufkommen der modernen Serigrafie bis heute im Dunkeln. Nachgewiesen ist allein die Anmeldung verschiedener Patente zum schablonenbasierten Mehrfarbdruck in Amerika und England, von wo aus sich das Verfahren auch nach Kontinentaleuropa verbreitet hat.

⁹ Vgl. Sienel, Uta Catharina: Der Siebdruck und seine Druckträger. Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens. München: Herbert Urtz 2008, S. 9.

¹⁰ Ein Beispiel dafür ist: Bachler, Karl: Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks. Lübeck: Graphische Werkstätten GmbH 1977. Das Buch beschäftigt sich mit internationalen Serigrafie-Künstlern, unter denen auch frühe deutsche Künstler vertreten sind.

Die insgesamt überschaubare wissenschaftliche Reflexion des Siebdrucks könnte mit dem Absinken der Popularität des Siebdrucks in den vergangenen Jahrzehnten insgesamt zusammenhängen. Deswegen sind die meisten Abhandlungen zu diesem Thema recht alt und es lässt sich – im Vergleich mit den 1970er und 1980er Jahren des vergangenen Jahrhunderts – als der Siebdruck einen 'Boom', eine intensive Phase erlebte, ein Rückgang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema 'Künstlerischer Siebdruck' feststellen.¹¹ Danach sank die Bedeutung des Siebdrucks wegen zunehmender Dominanz des Offset- und Digitaldrucks im industriellen Bereich. Zwar gibt es auch danach noch einige Schriften zum Siebdruck, jedoch befassen sich diese vornehmlich mit der Funktionsweise der Technik und lassen künstlerische Aspekte weitestgehend außer Acht. Die vorliegende Arbeit knüpft an die darin gewonnenen Erkenntnisse über die technischen Aspekte des Siebdrucks an und verbindet diese mit künstlerischen Ausdrucksformen, womit sie den technischen und künstlerischen Aspekten der Serigrafie gerecht wird.

Obwohl die Analysen dieser Ausarbeitung sich auf deutschsprachige Künstler beschränken, soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass in den USA deutlich mehr Publikationen US-amerikanischer Künstler erschienen, die sich mit Serigrafie auseinandersetzten und -setzen. Allerdings erfuhr die Serigrafie dort im Rahmen der Pop Art auch eine breitere Anwendung, als dies in Deutschland der Fall war.

Wie bereits ausgeführt lässt sich der Siebdruck sowohl im industriellen als auch im künstlerischen Bereich einsetzen. Somit findet sich Literatur zum Siebdruck in den Fachgebieten Bildende Kunst und Pädagogik ebenso wie im gewerblichen und industriellen Bereich. Die Themen der Literatur zum Siebdruck sind entsprechend vielfältig: Sie reichen von handwerklichen und technischen Grundlagen über didaktische Werke bis hin zu kunstwissenschaftlichen Publikationen in Form von Biografien, Monografien oder Ausstellungskatalogen.

1.3.2 Literatureinsicht

Nachdem nun vorgestellt wurde, welche Anknüpfungspunkte der aktuelle Forschungsstand bietet, wird im Folgenden ein Überblick über Veröffentlichungen

¹¹ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Uta Catharina Siemel. Vgl. Siemel 2008, S. 9.

gegeben, die den wissenschaftlichen Kontext bilden, in den sich diese Arbeit einordnet. Dazu werden ausgesuchte Publikationen mit ihren verschiedenen Themenschwerpunkten vorgestellt und Einblicke in die darin behandelten Themengebiete vermittelt.

Inhaltlich ähneln sich viele der Bücher, die sich mit den handwerklichen Aspekten des Siebdrucks befassen. Viele widmen sich der allgemeinen Technik des Siebdrucks, geben einen Überblick über seine Geschichte und gehen teilweise auch auf kunstpädagogische Aspekte ein. Insgesamt gibt es zahlreiche Bücher, die sich aus handwerklicher oder didaktischer Perspektive mit den technischen Aspekten des Siebdrucks beschäftigen.¹² Die meisten davon stammen aus den 1970er oder 1980er Jahren. Da sich das Prinzip des Siebdrucks jedoch nicht verändert hat, sind diese Bücher nach wie vor eine gute Hilfe, die Siebdrucktechnik zu verstehen. Der künstlerische Umgang und insbesondere die industrielle Anwendung des Siebdrucks haben sich seither jedoch weiterentwickelt, sodass hier zusätzlich weitere Quellen wie beispielsweise Kataloge oder Interviews mit Druckern herangezogen werden müssen.

Zu den handwerklich-technisch orientierten Büchern gehört „*Der Siebdruck*“¹³ des französischen Autors Michel Caza (1973) aus der Reihe „*Das Kunsthandwerk*“. Caza beschreibt unter anderem das allgemeine technische Verfahren des Siebdrucks, seinen Einsatz in verschiedenen Bereichen, wie etwa der Werbegrafik oder der Innenarchitektur und gibt eine Einführung in die Geschichte des Siebdrucks. Obwohl es

¹² Beispiele hierfür sind:

Faine, Brand: Dumont's Handbuch Siebdruck. Geschichte, Technik, Praxis. Köln: DuMont 1991.

Cermak, Werner: Lehrbuch für den Siebdrucker. Arbeitsbeschreibung mit Hinweisen auf Fehlerquellen und Rezeptvorschrift. Leipzig: Fachbuchverlag VEB ⁶1972.

Rinne, Gerd: Siebdruck in Schule und Atelier. Eine fundierte Einführung in Theorie und Praxis des Siebdrucks für Kunsterzieher, Fotoliebhaber und Freizeitkünstler. Eitorf: Gerstäcker 1976.

Groth, Manfred: Siebdruck. Köln: Bund ²1982 (1980).

Tebben, Meinhard: Siebdruck. Serigraphie im (Kunst)-Studium an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Oldenburg: Bis-Verlag 2003.

Ehlers, Kurt Friedrich: Siebdruck. Handbuch für den Siebdrucker; Einrichtung, Werkstoffe, Technik. München: Callwey ³1980 (1962).

Goemann, Edda: Siebdruck, ein künstlerisches Phänomen der Moderne, aus kunsthistorischer und pädagogischer Sicht. Unv. Examensarbeit, Oldenburg 1986.

Birkner, Heinrich: Siebdruck auf Papier und Stoff. Eine Anleitung mit praktischen Hinweisen und Beispielen. Ravensburg: Maier ⁴1973 (1961).

Scheer, Hans Gerd: Siebdruck-Handbuch. Lübeck: Dräger + Wullenwewer 2007.

¹³ Caza, Michel: Der Siebdruck. Genf: Les Editions de Bonvent 1973.

sich hierbei um eine recht alte Publikation handelt, wird sie in den Überblick aufgenommen, da sie weitere Veröffentlichungen¹⁴ maßgeblich beeinflusst hat.

Auch Andreas Rombold beschäftigt sich in seiner Publikation *„Siebdruck und Serigraphie“*¹⁵ aus dem Jahr 2002 mit der Entstehung der druckgrafischen Technik, ihrer Anwendung und zeigt ausführlich den Arbeitsprozess des Druckens.

Als technische Einführung für den Künstler versteht sich das Buch *„Die Serigraphie – Ein technischer Leitfaden für Künstler und Sammler“*¹⁶ von Siegfried E. Fuchs aus dem Jahr 1981. Nach einer kleinen Einführung über die Entwicklung der Serigrafie geht der Autor sehr detailliert und praxisorientiert auf die einzelnen Aspekte der Serigrafie ein.

Im didaktischen Bereich ist eine wichtige Quelle zum allgemeinen Siebdruckverfahren das von Wolfgang Hainke verfasste Buch *„Siebdruck – Technik. Praxis. Geschichte“*¹⁷ aus dem Jahr 1984. Das Buch ist ein detailliertes Lehrwerk und vermittelt Schritt für Schritt die Grundlagen des Siebdrucks. Der Autor geht dabei sowohl auf die nötige Ausstattung, den Druckvorgang und die Schablonenherstellung ein als auch auf den Einsatz des Siebdrucks in Schule und Hochschule sowie im gewerblichen und industriellen Bereich. Der Fokus des Buches liegt stark auf den technisch-handwerklichen Aspekten des Siebdrucks. Die Geschichte und die Entwicklung werden eher am Rande erwähnt.

Als Beitrag aus der Kunstpädagogik ist insbesondere das Heft *„Siebdruck“*¹⁸ aus der Zeitschrift *„Kunst+Unterricht“* hervorzuheben, in dem der Herausgeber Dietrich Grünewald die Technik für die Schulpraxis vorstellt. Darin widmen sich zwei Aufsätze in besonderem Maße dem didaktischen Einsatz der Siebdrucktechnik im schulischen Zusammenhang und fordern mehr Anerkennung und Beachtung für diese Drucktechnik,

¹⁴ Karl Bachler verweist beispielsweise in seinem Buch *„Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks“* auf diese Publikation, ebens Wolfgang Hainke in seiner Veröffentlichung *„Siebdruck – Technik. Praxis. Geschichte“* und mehrere andere Autoren auch.

¹⁵ Rombold, Andreas: *Siebdruck und Serigraphie*. Leipzig: Seemann 2002 (1995).

¹⁶ Fuchs, Siegfried E.: *Die Serigraphie. Ein technischer Leitfaden für Künstler und Sammler*. Recklinghausen: Bongers 1981.

¹⁷ Hainke, Wolfgang: *Siebdruck. Technik. Praxis. Geschichte*. Köln: DuMont, 1984 (1979).

¹⁸ Grünewald, Dietrich: *Siebdruck. Eine künstlerische Drucktechnik für alle Schulstufen*. In: *Kunst+Unterricht* 197/1995, S. 17-21.

Grünewald, Dietrich: *Siebdruck. Kleine Einführung in seine Technik für die Schulpraxis*. In: *Kunst+Unterricht* 197/1995, S. 23-34.

die mit Schülern aller Altersstufen anwendbar sei.¹⁹ Im ersten Aufsatz „*Siebdruck, eine künstlerische Drucktechnik für alle Schulstufen*“ zeigt Grünewald die Relevanz und den Stellenwert dieser Technik in der Schule und im Unterricht auf, der zweite Aufsatz „*Siebdruck, kleine Einführung in seine Technik für die Schulpraxis*“ liefert grundsätzlich kompakte Informationen über das Siebdruckverfahren.

Einen etwas anderen Fokus zeigt Karl Bachler in seiner Publikation „*Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks*“²⁰ aus dem Jahr 1977. Während sich die zuvor aufgeführten Autoren auf die Siebdrucktechnik, die Arbeitsvorgänge und die technischen Verfahren konzentrieren und die Geschichte des Siebdrucks marginal behandeln, legt Bachler seinen Schwerpunkt auf eine ausführliche Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Drucktechnik, insbesondere im Zusammenhang mit internationalen Siebdruckkünstlern. Dieses Buch ist eine der wenigen Publikationen, die sich mit der Frühphase künstlerischen Siebdrucks beschäftigt. Für die vorliegende Arbeit ist das Buch von großer Wichtigkeit, obwohl es sich nicht schwerpunktmäßig mit deutschen Künstlern beschäftigt und außerdem bezüglich der Siebdruckkünstler nicht auf dem aktuellsten Stand ist.

Der Verfasser Guido Lengwiler legt in seiner aktuellen Publikation „*Die Geschichte des Siebdrucks*“²¹ aus dem Jahr 2013 sein Augenmerk auch auf technisch-geschichtliche Aspekte, setzt aber andere Schwerpunkte als Karl Bachler. Die von ihm intensiv untersuchte Zeitspanne reicht von den Anfängen des Siebdrucks im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende des 2. Weltkrieges 1945. Die Abhandlung gilt als erstes wirklich umfassendes Werk zum Thema, wobei der Autor den Blick vor allem auf den Beginn der Siebdrucktechnik in den USA richtet. Dabei konzentriert sich Lengwiler auf die technische Entwicklung des Verfahrens, die Entstehung der frühen Siebdruckbetriebe und die Industrialisierung des Siebdrucks. Ausgiebig vorhandene Bilder und Bilddokumente unterstreichen die Abhandlung.

¹⁹ Vgl. Grünewald, Heft 197/November 1995, S. 3.

²⁰ Bachler, Karl: *Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks*. Lübeck: Graphische Werkstätten GmbH 1977.

²¹ Lengwiler, Guido: *Die Geschichte des Siebdrucks. Zur Entstehung des vierten Druckverfahrens*. Sulgen: Niggli 2013.

Eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Siebdruck ist die Dissertation „*Der Siebdruck und seine Druckträger*“²² von Uta Catharina Sienel aus dem Jahr 2008. Sienel befasst sich mit technischen Aspekten und geht detailliert auf die im Siebdruck verwendbaren Druckträger ein. Daneben befasst sie sich exemplarisch mit Künstlern, die ungewöhnliche Druckträger wie Beton, Pappe oder Leinwand verwendet haben. Die Beschreibungen der Kunstwerke sind jedoch zumeist recht kurz und allgemein gehalten.

Eine gut verständliche und knappe Beschreibung des Themas Serigrafie ist in Lydia Oermanns aktueller Publikation „*Künstlerischer Siebdruck. Ein Handbuch*“²³ aus dem Jahr 2013 enthalten. Als Künstlerin und Dozentin stellt Oermann, die auch selbst Siebdruckkurse anbietet, in diesem Buch Ergebnisse ihrer praktischen Erfahrung aus dem Umgang mit der Serigrafie dar. Das Buch ist eine Einführung in die grundlegenden Techniken der Serigrafie. Auf anschauliche Weise erklärt die Autorin anhand eigener Arbeiten und zahlreicher Fotos ihre Arbeitsweise. Die Publikation stellt eine gute Einführung in den Bereich des künstlerischen Siebdrucks dar.

Für den industriellen Bereich sind die Quellen zahlreicher und aktueller als für den künstlerischen Siebdruck. Dort gibt es zahlreiche Magazine und Zeitschriften, die aktuelle Informationen zu Innovationen und Weiterentwicklungen auf dem Gebiet des industriellen Siebdrucks aufzeigen. Ein prominentes Beispiel hierfür ist das monatlich erscheinende Magazin „*Der Siebdruck – das Magazin für visuelle Kommunikationstechnik*“. Für die hier untersuchten Fragestellungen erweist sich diese Publikation allerdings als wenig hilfreich, da sie sich stärker mit industriellen Aspekten des Siebdrucks befasst, beispielsweise mit leistungsfähigen Druckmaschinen für Hochgeschwindigkeitsdruck.

In älteren Ausgaben der Siebdruck-Magazine wird neben der gewerblichen Anwendung des Siebdrucks auch der künstlerische Gebrauch thematisiert. So enthält beispielsweise die Novemberausgabe 1984 des Magazins „*Der Siebdruck – Die Europäische*

²² Sienel, Uta Catharina: *Der Siebdruck und seine Druckträger. Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens*. München: Herbert Utz 2008.

²³ Oermann, Lydia: *Künstlerischer Siebdruck. Ein Handbuch*. Witten: Ars momentum 2013.

Fachzeitschrift für den Siebdruck“ einen ausführlichen Artikel über den Kunstdrucker Hans-Peter Haas²⁴.

Über die Handbücher und Monografien zur Serigrafie hinaus finden sich besonders in den Werk- und Ausstellungskatalogen der Serigrafie-Künstler vereinzelte Bezüge zu diesem Thema. Als inhaltlich-thematische Quellen zu den Serigrafie-Künstlern eignen sich besonders Werkkataloge und Ausstellungskataloge. Sie geben einen guten Überblick zu verschiedenen Werken von Künstlern, beschäftigen sich allerdings meist gar nicht oder nur am Rande mit der Siebdrucktechnik an sich. Allerdings gibt es Ausnahmen: In einigen Katalogen²⁵ sind detaillierte Informationen zur Arbeitsweise des Künstlers, seinen Themen oder der Technik enthalten, entweder in themenspezifischen Aufsätzen oder einem informativen Vorwort. Die meisten beinhalten jedoch lediglich eine knappe Einführung mit allgemeinen Informationen zum jeweiligen Künstler und bilden anschließend kommentarlos seine Werke ab.²⁶

²⁴ Schweizer, Thomas: Erinnerung und Dank, Hans-Peter Haas. In: *Der Siebdruck. Die Europäische Fachzeitschrift für den Siebdruck* 11/1984, S. 38-24.

²⁵ Beispiele für Kataloge mit zusätzlichen Informationen sind:

Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005. Der Werkkatalog enthält vier Seiten Text zum Siebdruck. Dieser Katalog ermöglicht einen guten Gesamtüberblick über Baumeisters Werke in verschiedenen Techniken wie Lithografie, Radierungen und Serigrafie.

Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. Zum 100. Geburtstag. Die Serigraphien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz 1989. Dieser Katalog enthält ausführliche Informationen zu Baumeisters Arbeit.

Zu Heinz Mack werden in dieser Arbeit im Wesentlichen drei Druckgrafik-Werkverzeichnisse herangezogen:

Fulda-Kuhn, Anette (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1957-1990. Stuttgart: Edition Cantz 1990.

Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühlen 2000.

Geuer, Dirk; Breckner, Till (Hrsg.): Mack Druckgraphik 2001-2011. Kat. Geuer und Breckner Galerie. Düsseldorf: Geuer und Breckner 2011. Diese Kataloge geben einen guten Überblick über Macks Arbeit im Verlauf der letzten Jahrzehnte. Alle drei beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Siebdruck, insbesondere der dritte Katalog. Die Kataloge sind thematisch sortiert und ermöglichen dadurch einen guten Überblick über bestimmte Themen, Form- und Farbprinzipien aus Macks Werk. Die Einführungen der Kataloge beschäftigen sich sowohl mit Macks Arbeiten generell als auch mit dem Siebdruck im Speziellen.

Porstmann, Gisbert; Schmidt, Johannes (Hrsg.): Sein und Wesen. Der unbekannte A.R. Penck. Werke aus der Sammlung Jürgen Schweinebraden. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Sein und Wesen in der Städtischen Galerie Dresden vom 5. April bis 29. Juni 2008). München; Berlin; London; New York: Prestel 2008. Der Ausstellungskatalog „*Sein und Wesen. der unbekannte A. R. Penck*“ enthält neben verschiedenen Aufsätzen, die sich allgemein mit dem Künstler beschäftigen, Einführungen von Johannes Schmidt über A. R. Pencks Erfahrung mit verschiedenen Techniken, darunter auch über seine Erfahrung mit dem Siebdruck.

²⁶ Zu den grafischen Werkkatalogen mit knapper Einführung zählt „*A. R. Penck Graphik Ost West*“:

Die Kataloge sind inhaltlich sehr unterschiedlich aufgebaut. Einige beschäftigen sich mit dem Gesamtwerk eines Künstlers²⁷, andere zeigen nur seine grafischen Werke²⁸, sodass die Effekte verschiedener Drucktechniken miteinander verglichen werden können. Andere wiederum zeigen ausschließlich Serigrafie-Bilder²⁹. Die genutzten Kataloge sind aufgrund der zusätzlichen Informationen wichtige Quellen für das Verständnis der Künstler und ihrer Serigrafien. Einige der druckgrafischen Werk- und Ausstellungskataloge enthalten außer einer kurzen Einführung zum Künstler oder allgemeinen Artikeln jedoch keine zusätzlichen Informationen zur Serigrafie und einige

Penck, A. R. (Ill.): A. R. Penck Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985. Der Katalog zeigt zahlreiche Abbildungen in verschiedenen Grafiktechniken, enthält aber sonst kaum Informationen.

Friese, Gerrit: Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik. (Kat. Ausst. Stiftung Burg Kniphausen). Berlin: Screen Ed. 1993. Der Ausstellungskatalog enthält einen allgemeinen Artikel über seine Werke, nicht speziell über Serigrafie.

²⁷ Grohmann, Will: Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln: DuMont 1963.

Willi Grohmann beschäftigt sich in seiner Publikation „*Willi Baumeister: Leben und Werke*“ neben Baumeisters Biografie auch mit den Arbeitsphasen des Künstlers. Er beschreibt die Werke im Rahmen der historischen Reihenfolge ihrer Entstehung und orientiert sich dabei an den Lebensphasen des Künstlers. Das Buch setzt sich nicht mit Serigrafien auseinander, gibt aber einen guten Einblick in das Leben und die Arbeiten von Baumeister. Zudem greift Baumeister viele frühere Motive in späteren Serigrafie-Bildern wieder auf, sodass Grohmanns Ausführungen indirekt auch auf Baumeisters Serigrafien zutreffen.

Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968. In dieser Publikation geben verschiedene Autoren Hinweise zur allgemeinen Arbeit des Künstlers, nicht beschränkt auf die Serigrafie. Sie zeigen seine Arbeit in verschiedenen Phasen mit unterschiedlichen Techniken, verschiedenen Motiven sowie seine künstlerische Gestaltung und seinen Bildaufbau.

Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus Werkverzeichnis 1965-1972; Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. Ausst. Kat. Galerie Hans Hoëppner, Hamburg: Galerie Hans Hoëppner 1972.

²⁸ Bessel, Herbert (Red.): Max Bill. Das druckgrafische Werk bis 1968. (Kat. Ausst. der Kunsthalle Nürnberg vom 15. Dezember 1968 bis 19. Januar 1969). Nürnberg: Albrecht Dürer Gesellschaft 1968. Der Druckgrafik-Katalog zeigt die druckgrafische Arbeit des Künstlers und bildet seine Bilder ab. Darüber hinaus enthält er eine Einführung über Bills Erfahrung mit der Druckgrafik.

Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915-1976. New York: Hudson Hills Press 2001. Im englischsprachigen Druckgrafik-Katalog „*The Prints of Josef Albers – A Catalogue Raisonné 1915-1976*“ erläutert die Autorin zahlreiche technische Aspekte. Sie geht detailliert auf seine Farbstudien und ihre Umsetzung mit der Siebdrucktechnik ein, erläutert die Entwicklung seiner Arbeit sowie die Entstehung einzelner Werke. Dadurch ermöglicht das Buch sehr pointierte Einblicke von Albers' Arbeiten.

Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje, 1995. Der Ausstellungskatalog enthält 14 grafische Reihen des Künstlers mit eigenen Erklärungen der Struktur der Werke und des Farbeinsatzes in einigen Werken.

Siben, Isabel (Hrsg.): A. R. Penck Grafik 1979-1998. (Kat. Ausst. im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern vom 14. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010). München: Versicherungskammer Bayern 2009. Der Katalog enthält ein Werkverzeichnis der Arbeit des Künstlers zwischen 1979-1998 mit verschiedenen Druckgrafik-Verfahren.

²⁹ Beispiele hierfür sind die folgenden Serigrafie-Kataloge:

Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969-1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980.

Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller Siebdrucke 1982-1989 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1989. Es zeigt seine Serigrafie-Bilder in chronologischer Reihenfolge.

listen nur die Serigrafie-Bilder auf³⁰. Durch sie kann immerhin ein Überblick über die Werke der Künstler gewonnen werden.

Einige Bücher, die im Kontext dieser Arbeit von Nutzen sind, haben zwar nichts mit der Serigrafie zu tun, werden aber zu Werkanalysen herangezogen. Die Verknüpfung zwischen Inhalt und (Serigrafie-)Technik muss dann auf Basis dieser Informationen separat erfolgen.³¹

³⁰ Beispiele hierfür sind:

Wissenschaftliche Hochschule für Unternehmensführung (WHU) (Hrsg.): Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik. (Kat. Ausst. in der Wissenschaftlichen Hochschule für Unternehmensführung (WHU), Otto-Beisheim-Hochschule). Koblenz: (WHU) 1995. Der Ausstell. Kat. enthält allgemeine Einführungen und ein Interview mit dem Künstler, nichts Spezielles über Serigrafie.

Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches-Haus, Landau in der Pfalz, 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverl. 2011. Der Katalog weist nur Serigrafie-Bilder und allgemeine Artikel aber keine Informationen über Serigrafie-Technik aus.

Schulze, Sabine (Hrsg.): Thomas Bayrle. (Kat. Ausst. des Städtels vom 19. Oktober 2002 bis 5. Januar 2003). Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst 2002. Der Ausstellungskatalog enthält die meisten Serigrafie-Werke, aber keine Informationen über die Serigrafie-Technik.

Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995.

Museum Folkwang (Hrsg.): Rupprecht Geiger, Victor Vasarely, Max Bill. Farbe zu Fläche zu Raum. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang in Essen vom 12. Januar bis 30. März 2008). Essen: Museum Folkwang 2008. Der gemeinsame Ausstell. Kat. enthält einen Artikel über Max Bill.

³¹ So schreibt beispielsweise Hans Joachim Albrecht in „*Farbe als Sprache*“ (1974) allgemein über Strukturen, Farbwechselwirkungen und die Einordnung der Werke von Josef Albers. Albrecht, Hans Joachim: *Farbe als Sprache*. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse. Köln: DuMont Schauberg 1974.

Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Veronika Kelldorfer. Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Basel u. a.: Verlag der Kunst 1998. Die Publikation widmet sich verschiedenen Werken der Künstlerin. Zwar beschäftigt sich das Buch nicht direkt mit dem Siebdruck, aber es ist hilfreich, um die Werke der Künstlerin in Bezug zu den dargestellten Plätzen und ihre Umstände zu verstehen. Hier lassen sich praktische und ästhetische Nutzung der Siebdrucktechnik nachvollziehen.

Ebenfalls zu erwähnen ist die Publikation: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Peter Kogler. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009). Köln: König 2008. Die Publikation bildet zahlreiche Werke des Künstlers im öffentlichen Raum ab und enthält einige Beiträge über den Künstler und Beispiele seiner Motive.

Die folgende Veröffentlichung enthält eine Auswahl an Monografien:

Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Max Bill. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein vom 20. Oktober bis 9. Dezember 1990). Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum, 1990. Die Siebdrucktechnik findet allerdings keine direkte Berücksichtigung, wohl aber andere Aspekte seines Werkes werden in einzelnen Artikeln des Buches abgehandelt.

Heißenbüttel, Helmut; Kronauer, Brigitte; Schreiber, Armin: Dieter Asmus. (Kat. anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Park, Viersen vom 8. Dezember 1996 bis 19. Januar 1997). Viersen: Kulturamt 1996. Der Katalog listet Werke dieses Künstlers auf, die er mit anderen Techniken außer der Serigrafie schuf. Sehr hilfreich vereint dieser Katalog jedoch Schriften von verschiedenen Autoren über den Künstler.

Der Einblick in verschiedene wissenschaftliche Publikationen zeigt, dass insgesamt nur wenig Literatur in Bezug auf Serigrafie-Künstler und den künstlerischen Siebdruck existiert. Die Quellen beschränken sich zumeist auf Ausstellungskataloge, die oft unter einem Mangel an Informationen zur Technik leiden.

1.3.3 Forschungsstand zu Winners Arbeit

Im Mittelpunkt der Untersuchung dieser Arbeit steht der Serigrafie-Künstler Gerd Winner. Aufgrund von Winners Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad ist die Literaturlage ergiebiger als bei einigen anderen Künstlern. So existieren diverse Publikationen zu Winners Werken und seiner Biografie. Einige Bücher entstanden anlässlich von Ausstellungen, andere handeln allgemein von seiner Arbeit. Zudem existieren diverse Werkkataloge, Monografien, Filme, Aufsätze und Interviews mit dem Künstler.

Eine wichtige Quelle für diese Arbeit zu Gerd Winner ist Christian W. Thomsens Katalog „*Gerd Winner: Berlin – London – New York. Urbane Strukturen*“³² (1998), der anlässlich einer Ausstellung im Herz- und Diabeteszentrum NRW erschien. Neben einer detaillierten biografischen Darstellung und einem Artikel zu Winners Kunst im öffentlichen Raum behandelt der Verfasser verschiedene Motive bzw. Arbeitsphasen des Künstlers. Er betrachtet dabei sowohl verschiedene Themen als auch Motive und liefert einen Überblick über den Zeitverlauf seines Schaffens. Gelegentlich eröffnet Thomsen auch Einblicke in technische Aspekte. Insbesondere greift der Autor die verschiedenen Stadtansichten von Berlin, London und New York auf. Darüber hinaus werden zahlreiche Werke des Künstlers aus dem städtischen Bereich in diesem Buch abgebildet. Anders als zahlreiche andere Quellen, die sich auf einzelne Aspekte von Winners Arbeit konzentrieren, enthält dieser Katalog eine umfangreiche, zusammenfassende Darstellung von Winners Schaffen.

Deutlich kürzer ist Nina Börnsens Buch „*Gerd Winner*“³³ (1983) gehalten. Es enthält knapp und konzentriert viele wichtige Informationen zu Winner. Börnsens Buch ist chronologisch angeordnet und zeigt zunächst Winners künstlerische Anfänge auf, um

³² Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen. (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung „Gerd Winner: Berlin – London – New York“ im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998.

³³ Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983.

anschließend auf seine erste Beschäftigung mit dem Serigrafie-Verfahren bis hin zu seinen Arbeiten Anfang der 1980er Jahre einzugehen. In einigen Passagen geht sie detailliert auf einzelne Werke oder Aspekte ein, beispielsweise auf Symbole, Realität, Farben und Seelenzustände oder Erosion und ermöglicht damit einen tieferen Einblick in die inhaltliche Dimension von Winners künstlerischem Schaffen.

Die Entwicklung von Winners Arbeit über die Jahrzehnte hinweg lässt sich gut anhand von einigen Publikationen verfolgen, die sich intensiv mit verschiedenen Phasen seiner Arbeit befassen. Frühe Arbeiten von Winner sind in „*Gerd Winner 1968–1972*“³⁴ (1972) dargestellt. Kurze Artikel verschiedener Autoren greifen insbesondere seine früheren Themen wie Verkehrsmotive, Berlin Suite I, London Docks und Dockland auf, dies sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache. Außerdem enthält das Buch ein Werkverzeichnis der Siebdrucke innerhalb des genannten Zeitraums.

Weiterhin muss der zweisprachig in Englisch und Deutsch gehaltene Ausstellungskatalog „*Winner – Bilder und Graphik 1970–1980*“³⁵ von Dieter Blume (Hrsg.) aus dem Jahr 1980 genannt werden. Der Katalog zeigt schrittweise die Arbeitsprozesse zu den Bildern „*Slow*“ sowie „*Gasteigfenster II*“ und bildet Winners Arbeiten von 1970 bis 1980 in verschiedenen Techniken ab. Die Publikation führt ein vollständiges Werkverzeichnis aller Auflagen-Siebdrucke von 1968 bis 1980 auf, das chronologisch die jeweiligen Entstehungsdaten nennt und über die üblichen Angaben zum Druck auch eine kleine Abbildung jedes Werkes in Schwarz-Weiß enthält. Dadurch wird der Katalog zu einer wichtigen Quelle für die Betrachtung der Entwicklung von Winners Arbeit vom Ende der 1960er Jahre bis 1980.

Das Buch „*Gerd Winner – Urbane Strukturen 1980–1990*“³⁶ mit Textbeiträgen von Ernst August Quensen (Hrsg.), B. Holeczek, L. Romain, R.W. Gassen und E. Roters (1991) widmet sich ausführlich Winners Arbeiten aus den 1980er Jahren und vergleicht diese mit den Arbeiten aus dem vorhergehenden Jahrzehnt. Dabei werden zahlreiche

³⁴ Winner, Gerd (Ill.): *Gerd Winner 1968-1972*. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972.

³⁵ Blume, Dieter (Hrsg.): *Winner. Bilder und Graphik paintings and graphics 1970-1980*. (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlage 1980.

³⁶ Quensen, Ernst August (Hrsg.): *Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990*. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991.

Parallelen offenbar, aber auch Weiterentwicklungen und neue Impulse. Das Buch beschäftigt sich vornehmlich mit Winners Motiven, Intentionen und seiner Entwicklung, geht aber kaum auf technische Details ein.

Einen breiten Überblick über mehrere Jahrzehnte von Winners Arbeit bietet „*Gerd Winner. Stadt, Raum 1968–1996*“³⁷ herausgegeben von Ernst August Quensen aus dem Jahr 1996. Das Buch ist eine Zusammenfassung verschiedener früherer Werkmonografien und greift teilweise auf die dort enthaltenen Texte zurück. Neben einer Werkübersicht zu den „Urbanen Strukturen“ enthält das Buch eine umfangreiche Bibliografie. Durch die Gegenüberstellung von Werken aus beinahe drei Jahrzehnten ermöglicht das Buch einen guten Gesamtüberblick über Winners Arbeit während dieser Schaffensphase.

Die Publikation „*Gerd Winner – Siebdruck. Ausstellung und Workshop*“³⁸ (1973) von Wulf Herzogenrath versteht sich sowohl als informatives Werk zu Winners Arbeit als auch als Handbuch über den Siebdruck. Anhand einer umfangreichen Materialsammlung aus Fotos, Zeichnungen und Drucken wird der Entstehungsprozess des Siebdrucks „*Slow*“ Schritt für Schritt offengelegt und erläuternd beschrieben. Auch die Entstehung des Siebdrucks „*Emergency Escape N.Y.*“ wird abgebildet, diese Fotoserie unterscheidet sich jedoch von der zuvor beschriebenen. Viele Fotos zeigen Gerd Winner und seinen Drucker Hajo Schulpius bei der Arbeit an der Serigrafie und begleiten die beiden durch die verschiedenen Arbeitsphasen bei der Herstellung des Werks, sodass hierbei eine Fokusverschiebung vom fertigen Kunstwerk auf den technischen Schaffensprozess festzustellen ist.

Die Buchpublikation „*Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin – Urban Structures New York*“³⁹ entstand anlässlich einer Ausstellung, die 2006 im Automobilforum 'Unter den Linden' stattfand. Sowohl die Ausstellung als auch das Buch zeigen Winners verschiedene künstlerische Herangehensweisen an die Darstellung der modernen Stadt. Die Publikation enthält eine Auswahl von Bildern der vier Bildsuiten zu Berlin von

³⁷ Quensen, Ernst August (Hrsg.): *Gerd Winner. Stadt, Raum. Urban Spaces Urbane Strukturen Berlin*, London, New York 1968-1996. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1996.

³⁸ Herzogenrath, Wulf (Red.): *Gerd Winner – Siebdruck. Ausstellung und Workshop* (Kat. Ausstel. des kölnischen Kunstvereins vom 16. März bis 25. April 1973). Köln: Kölnischer Kunstverein 1973.

³⁹ Quensen, Ernst August (Hrsg.): *Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York*. Hildesheim; Lamspringe: Quensen 2006.

1970 bis 2006 sowie Bilder zu New York aus verschiedenen Zeiträumen. Durch die Zusammenstellung dieser Bilder bietet das Buch eine ideale Möglichkeit zur Untersuchung der Entwicklung von Winners Bildaufbau und Technik anhand von eigener Betrachtung und Analyse. Informationen sind in diesem Buch nur zu Beginn vorhanden und eher allgemein gehalten, sie beziehen sich kaum auf einzelne Bilder.

Darüber hinaus widmen sich einige Publikationen den Werken des Künstlers in einem bestimmten Zeitraum oder zu einem bestimmten Thema. Viele wurden anlässlich einer Ausstellung veröffentlicht. Ein Beispiel hierfür ist „*Gerd Winner – Spuren und Zeichen. Arbeiten von 1973 bis 1983*“⁴⁰ (1983) von Herbert Schneider (Red.), das sich mit der frühen Arbeit des Künstlers und insbesondere mit dem Thema Spuren und Zeichen im städtischen Kontext beschäftigt. Auch „*Emergency. 200 Jahre Hessische Brandversicherungskammer Darmstadt, 1777–1977*“⁴¹ von Hermann Kleinstück (Hrsg.), ein Katalog anlässlich einer Ausstellung zum Thema Emergency, beschäftigt sich ausschließlich mit dem im Titel genannten Thema.

Bücher und Kataloge zu Gerd Winner gibt es viele. Jedoch greifen diese häufig dieselben Themen auf und enthalten somit redundante Informationen. Dennoch können auch aus Werken mit ähnlichen Inhalten wie den oben genannten noch sinnvolle Details zu Winner und seinen Werken ergänzt werden.⁴²

⁴⁰ Herbert Schneider (Red.): *Gerd Winner – Spuren und Zeichen. Arbeiten von 1973 bis 1983* (Kat. Ausst. im Forum, Kleines Foyer städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich vom 24. Februar bis 30. März 1983; Förderkreis Galerie im Hof Gifhorn vom 7. Mai bis 15. Juni 1983). Leverkusen: Städt. Museum 1983.

⁴¹ Kleinstück, Hermann (Hrsg.): *Emergency. 200 Jahre Hessische Brandversicherungskammer. 1777-1977*. (Kat. Ausst. der arbeiten Winner zum Emergency-Thema in der Kunsthalle Darmstadt 1977). Darmstadt: Hess. Brandversicherungskammer 1977.

⁴² Weitere Literatur über Gerd Winner:

Gorschenek, Günter (Hrsg.): *Ingema Reuter – Gerd Winner. Passion*. (Kat. Ausst. der Katholische Akademie 1996). Hamburg: Katholische Akademie 1996.

Tilson, Joe (Ill.); Winner, Gerd (Ill.); Kempas, Thomas (Red.): *Tilson. Winner. Siebdruck+ Workshop*. (Kat. Ausst. im Haus am Waldsee, Berlin vom 30. Oktober bis 29. November 1970). Berlin-Zehlendorf: Haus am Waldsee 1970.

Kunsthalle Bremen (Hrsg.): *Gerd Winner. Bilder und Graphik 1970- 75* (Kat. Ausst. der Kunsthalle Bremen vom 6. April bis 18. Mai 1975). Bremen: Kunsthalle 1975.

Städtisches Museum Braunschweig (Hrsg.): *Gerd Winner. Graphik*. (Kat. Ausst. Städtisches Museum Braunschweig vom 16. Oktober bis 13. November 1966). Braunschweig: Städtisches Museum 1966.

Mersmann, Heinrich: *Gerd Winner, Road marks. Spuren und Zeichen*. (Kat. des Kunstvereins Salzgitter vom 2. Bis 23. September 1984). Lamspringe: Druckhaus EA Quensen 1984.

Stadt Osnabrück, der Oberbürgermeister, Kunsthalle Dominikanerkirche (Hrsg.): *Gerd Winner. City light Motion. Urbane Strukturen*. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner "City Light Motion" im Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück vom 16. Januar bis 3. April 2005). Bramsche: Rasch 2005.

Die vorliegende Literatur ermöglicht einen guten Überblick über Winners Werke, seine Schwerpunkte, seine Themen und Motive. Vielfach unbeachtet bleibt dabei jedoch der technische Aspekt. Zwar greifen viele der oben aufgeführten Werke vereinzelt technische Themen auf oder erläutern die Entstehung einzelner Bilder. Eine umfassende Betrachtung der technischen Dimension und insbesondere der Verknüpfung zwischen Technik, Inhalt und Ausdrucksmöglichkeiten fehlt allerdings bisher.

Gerd Winners Serigrafien unterlagen im Laufe der Zeit einer sichtbaren Weiterentwicklung. Winner näherte sich dabei häufig einer bestimmten Kunstrichtung an, sodass sich viele Gemeinsamkeiten zwischen seinen Werken und denen von Künstlern der besagten Kunstrichtungen erkennen lassen.⁴³ Einen umfassenden Vergleich zwischen Winner und den verschiedenen Kunstrichtungen, in dem Parallelen und Unterschiede aufgezeigt werden, sucht man allerdings in der bisherigen Literatur vergebens.

1.4 Methodisches Vorgehen

Methodisch liegt der Untersuchung ein inhaltsanalytisches und ein stilkritisch vergleichendes Vorgehen zugrunde.⁴⁴ Dabei werden exemplarische Werke ausgewählter Künstler, die mit der Siebdrucktechnik gearbeitet haben, mit verschiedener Gewichtung beschrieben, analysiert und interpretiert. Immer steht jedoch die angewandte Technik im Fokus der Untersuchung, da sie das verbindende Element der zu analysierenden Werke darstellt. Hierbei ist die Betrachtung der technischen Umsetzung keinesfalls isoliert, sondern bildet vielmehr den Zugang zur inhaltlichen Dimension des Werks. Über diese Einzelanalysen hinaus stellt sich die Frage, ob allgemeinere Ergebnisse über eine Verbindung von Technik und Inhalt festgehalten werden können.

Um repräsentative Ergebnisse zu erzielen, wurden Künstler ausgesucht, die sich intensiv mit der Serigrafie in Deutschland beschäftigten und teilweise heute noch beschäftigen.

Winner, Gerd; Gellner, Winfried; Quensen, Ernst August u.a.: Gerd Winner, City light motion. Urbane Strukturen, U-Bahn Piusstrasse; Köln Ehrenfeld 1989. Lamspringe: Quensen 1990.

⁴³ Auf diese wird später ausführlich in Kapitel 5 eingegangen.

⁴⁴ Allgemeine Literatur zur kunstwissenschaftlichen Methode sind z.B.:

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt: WBG ⁶2009 (1984).

Belting, Hans u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Reimer ⁷2008 (1985).

Brassat, Wolfgang; Kohle, Hubertus: Methoden-Reader Kunstgeschichte. Köln: Deubner 2003.

Im Vorfeld der engeren Untersuchung wurden viele deutschen Museen, Sammlungen und Galerien, die über Grafiksammlungen verfügen, kontaktiert, um eine Künstlerliste zu erstellen.⁴⁵ In diesen Einrichtungen waren viele Serigrafie-Werke vorhanden, jedoch waren diese kategorisiert nach Künstlern, Epochen oder Themen. Ein Museum oder eine Sammlung, in denen die Drucke nach technischen Gesichtspunkten/Entwicklungen geordnet sind, gibt es bis heute nicht.⁴⁶ Aus den an die Kunsteinrichtungen versandten Anfragen nach Künstlern, die sich mit der Serigrafie-Technik in Deutschland beschäftigten, beziehungsweise noch beschäftigen, resultiert eine umfangreiche Liste mit Namen (s. Anhang V).

Da im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht alle Künstler umfassend untersucht und bearbeitet werden können, musste in mehrerlei Hinsicht eine sorgfältige Auswahl getroffen werden. Ein Auswahlkriterium ist der enge Zusammenhang zwischen Technik und Entwicklung des künstlerischen Œuvres; so wurden bestimmte Werke ausgewählt und analysiert, die eine solche Entwicklung aufweisen.

Ein weiteres Kriterium bei den favorisierten Künstlern ist die Variation der Art und Weise der Anwendung der Serigrafie-Technik bzw. die Häufigkeit und Bereitschaft sich mit diesem Verfahren experimentell auseinanderzusetzen. Ebenso ist die Verbreitung und Relevanz dieser Technik in den verschiedenen Bereichen wie Architektur und Politik von Bedeutung für die Auswahl. Zudem wurde versucht, durch die Berücksichtigung unterschiedlicher Kunstströmungen ein breites Spektrum stilistischer Ausprägungen der Serigrafie abzudecken. Die Kriterien führten schließlich zu einer Auswahl von vierzehn Künstlern aus deutschsprachigen Ländern verschiedener Kunstrichtungen, die diese Technik in bemerkenswerter Art anwendeten.

Unter diesen wiederum spielt Gerd Winner eine besondere Rolle. Karl Bachler schreibt, er könne als „[w]ichtig für die Entwicklung der Serigraphie in Deutschland“ bezeichnet werden. (Bachler 1977, S. 144) Winner arbeitet seit 1968 kontinuierlich und vornehmlich mit dem Siebdruckverfahren. Im Laufe seiner über 40 Jahre währenden

⁴⁵ Hier sind zu nennen: Berlinische Galerie Museum für moderne Kunst, Grafik Museum Stiftung Schreiner Bad Steben, grafische Sammlung des Ludwig Museums Köln, Städtische Sammlung Erlangen und graphische Sammlung des Saarlandmuseums.

⁴⁶ Dagegen gibt es in vielen Museen bei der Grafiksammlung beispielsweise ein Kupferstichkabinett oder eine Lithografie-Sammlung.

Auseinandersetzung mit dieser Technik näherte er sich mehreren Kunstrichtungen an. Neben einem umfangreichen Gesamtwerk muss man ihm ausgesprochene Fähigkeiten zur Variation bescheinigen. Aus diesem Grund widmet sich diese Ausarbeitung mit besonderer Sorgfalt Winners Gesamtwerk und nimmt die daraus erwachsenden Erkenntnisse als Mittelpunkt für die Analysen.

Wesentliche Erkenntnisse erbrachten die Interviews, die ich mit Gerd Winner in seinem Atelier auf Schloss Liebenburg führte, sowie ein weiteres ausführliches Interview mit dem prominenten Siebdruckermeister Hans-Peter Haas in dessen Serigrafie-Werkstatt in Karlsruhe. Ersteres ermöglicht eine eingehende Betrachtung der Arbeit des Künstlers und bringt Erklärungen seiner Arbeitsweise sowie des Einsatzes der Technik in verschiedenen Werken in die Betrachtung ein. Letzteres gibt einen Einblick in die Beziehung zwischen dem Künstler und den eher im Hintergrund agierenden Drucker. Dieses Interview ist als zusätzliche Quellen unabdingbar, da es Erkenntnisse über die besondere Beziehung zwischen Künstler und Drucker hervorbringt und aufzeigen kann, welchen Einfluss die technischen Fähigkeiten und innovativen Ideen des Druckers auf den Künstler haben. Ebenso ist von Interesse, auf welche Weise der Drucker durch die Veränderung technischer Aspekte Einfluss auf die Serigrafien der mit ihm zusammenarbeitenden Künstler nahm. Hans-Peter Haas ist einer der bekanntesten Serigrafie-Drucker Deutschlands und hat sich in diesem Bereich einen Namen gemacht. Er arbeitete weiterhin mit zahlreichen deutschen und internationalen Künstlern zusammen, weswegen er mir als Interviewpartner vielfältige Einblicke in die Arbeit mit der Serigrafie gewähren konnte.

Zuerst werden jeweils einige Werke der ausgewählten Künstler auf ihre technischen Verfahren hin untersucht und analysiert. Anschließend folgt ein Vergleich der Künstler untereinander. Dies geschieht zunächst innerhalb einer Kunstrichtung, um Parallelen und Unterschiede hinsichtlich ihrer künstlerischen Schwerpunkte, Themen und weiterer Besonderheiten zu verdeutlichen. Dabei liegt stets ein besonderes Augenmerk auf der angewandten Technik, dem Experiment und den Ausdrucksmöglichkeiten, die damit einhergehen. Anschließend werden die Werke der Künstler über die Grenzen ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Kunststilen hinaus verglichen. Mit diesem Vorgehen soll die Frage beantwortet werden, welche Technik in welchem Stil besonders zur

Geltung kommt und zu welchen weiteren Entwicklungen und Überschneidungen sie führt.

Die Untersuchungsergebnisse werden von einer Analyse des Serigrafie-Œuvres von Gerd Winner gekrönt. So soll die Art der Anwendung und der Einfluss der Serigrafie-Technik auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Künstler tiefergehend verdeutlicht werden, um damit die eingangs vorgestellte These zu bestätigen und zu untermauern.

1.5 Aufbau der Arbeit

Im Zentrum der Untersuchung steht die Entwicklung des künstlerischen Siebdrucks in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. Nach der thematischen Einführung und einer ersten kritischen Bestandsaufnahme der Forschung zum Siebdruck wird im Folgenden der Verlauf und die methodische Vorgehensweise der Arbeit verdeutlicht.

Im zweiten Kapitel „Etablierung einer künstlerischen Technik“ wird zuerst die Geschichte des Siebdrucks dem Rahmen dieser Arbeit gemäß nachgezeichnet. Nachfolgend wird in einem Unterkapitel dargestellt, wie sich die Serigrafie als künstlerisches Verfahren parallel zum industriellen Siebdruck etablierte. In der Folge wendet sich die Untersuchung der Entstehung und Entwicklung des künstlerischen Siebdrucks in Deutschland zu. Dabei wird Willi Baumeister als Beispiel für die erste Generation von Künstlern in Deutschland herangezogen, die sich mit der Serigrafie beschäftigte. Im nächsten Schritt wird ein Überblick zu den Willi Baumeister nachfolgenden deutschen bzw. deutschsprachigen Serigrafie-Künstlern präsentiert. In dem sich anschließenden Exkurs-Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Drucker. Dabei werden an Beispielen namhafter Drucker wie Luitpold Domberger und Hans-Peter Haas unter anderem Einflüsse der Drucker auf die Entstehung und den Ausdruck der Kunstwerke aufgezeigt.

Nach einer Einführung in die Entstehung und Geschichte der Serigrafie in Deutschland und einem ersten Überblick über deutsche Serigrafie-Künstler wird im vierten Kapitel der Einsatz der Serigrafie-Technik bei verschiedenen Künstlern aus unterschiedlichen Zeiträumen eingehend untersucht. Besonderes Augenmerk gilt dabei dem Einfluss der Technik auf die Ausdrucksmöglichkeiten und Inhalte der Werke, die Anwendung innerhalb einer und verschiedener Kunstrichtungen sowie die Experimente, die mit der Siebdrucktechnik gemacht wurden. Dazu werden Werke ausgewählter Künstler

analysiert. Im Fokus stehen Künstler der Pop Art, des Neuen und des Kritischen Realismus, der Abstrakten und Konkreten Kunst. Ferner werden Künstler, deren Werk durch einen expressiven, bisweilen primitiven Charakter geprägt ist, in die Betrachtung mit einbezogen. Eine weitere Gruppe bilden Künstler, die die Serigrafie in einen Zusammenhang zur Architektur und zum öffentlichen Raum stellen.

Die aus der Untersuchung hervorgehenden Ergebnisse dienen insbesondere dazu, die Charakteristika der Technik in ihrer künstlerischen Verwendung herauszustellen und Aspekte einer künstlerisch motivierten Weiterentwicklung aufzuzeigen. Die Entwicklung des druckgraphischen Werkes und der Technik von Gerd Winner werden in Kapitel 5 eingehend untersucht. Auf diese Weise lässt sich eine systematische, nicht rein formale, sondern ästhetische und inhaltliche Darstellung der Serigrafie in Deutschland erstellen. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Frage, wie sich die Technik und deren Neuerungen auf den Inhalt auswirkten.

2 ETABLIERUNG EINER KÜNSTLERISCHEN TECHNIK

Innerhalb dieses Kapitels erfolgt anfangs ein kurzer Überblick über die Geschichte des Siebdrucks. Dieser beginnt bei den ersten Entwicklungen und Anwendungsbereichen der Schablonentechnik, die als Ausgangspunkt für die Entwicklung des Siebdrucks betrachtet werden können. Von hier ausgehend werden die frühen Vorläufer der Siebdrucktechnik im 19. Jahrhundert betrachtet und die Etablierung der Serigrafie als Form künstlerischen Ausdrucks aus dem industriellen Druckverfahren nachgezeichnet, welche sich vor und nach dem Zweiten Weltkrieg ausgehend von den USA nach Europa ausbreitete. Im Anschluss daran werden die technischen Voraussetzungen und Prinzipien des Siebdrucks erläutert.

Die Entwicklung dieser allgemein gebräuchlichen Technik wird für Deutschland am Beispiel von Willi Baumeister nachgezeichnet. Er steht für die erste Generation von Künstlern, die sich mit der Serigrafie beschäftigten. Es folgt ein allgemeiner Blick auf deutsche Serigrafie-Künstler in seiner Nachfolge und die Verbreitung der Serigrafie in Deutschland.

Da sich Kapitel 4 der Analyse konkreter Künstler und ihrer Werke widmet, dient dieses Kapitel als Einführung und Grundlage in die geschichtlichen und technischen Aspekte des Verfahrens.

2.1 Geschichte des Siebdrucks

Über die Anfänge des Siebdrucks und die Urgeschichte dieser Technik ist nur wenig bekannt, sodass die Geschichte des Siebdrucks immer wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Kontroversen wird. Einerseits wird behauptet, dass es genügend Tatsachen gebe, um die Entwicklung dieser Technik über mehrere Jahrhunderte hinweg zu verfolgen. Diese Ansicht vertritt beispielsweise Michel Caza. (vgl. Caza 1973, S. 94) Andererseits wird diese Vermutung unter anderem von Karl Bachler angezweifelt. (vgl. Bachler 1977, S. 9) Allerdings kann als Ursprung der Siebdrucktechnik die Schablonentechnik angenommen werden, „das älteste Hilfsmittel jedes graphischen Schaffens“ (Caza 1973, S. 94), die sich bis in das 30. Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen lässt. (vgl. Bachler 1977, S. 9)

2.1.1 Entwicklung und Anwendungsbereiche der Schablonentechnik

In den Höhlen von Gargas in den Pyrenäen Südfrankreichs und Nordspaniens wurden über 150 eiszeitliche, schablonierte Darstellungen von Händen entdeckt. Diese wurden mithilfe der denkbar einfachsten Art von Schablonen erzeugt: Auf eine mit Fett oder Blut eingeriebene Wand wurde mit einem Blasrohr roter, schwarzer oder gelber Puderstaub – bestehend aus Holzkohle, Mangan oder Eisenoxid – geblasen, wobei die auf die Wand gelegte Hand als Schablone diente. Auf diese Weise entstanden negative Abdrücke der Hände. Ähnliche Darstellungen von negativen Handabdrücken finden sich auch an anderen Orten, beispielsweise in der Höhle Pech Merle bei Cabrerets in Frankreich sowie in der Indianischen Grotte in der Provinz Santa Cruz in Argentinien. (vgl. Rombold ²2002, S. 11)

Viele Jahrhunderte später – Funde bestätigen dies beispielsweise für die Zivilisationen der Römer und Goten – wurde die Schablonentechnik verwendet, um Kindern das Schreiben zu lehren oder aber für die Unterschriften von Fürsten. So ist durch den römischen Geschichtsschreiber Quintilian der Einsatz von Holzschablonen überliefert; von Papst Hadrian und dem gotischen Fürsten Theoderich das Benutzen von Platten aus Edelmetallen für ihre Signatur. (vgl. Hainke ³1984, S. 11; vgl. Caza 1973, S. 94ff.) Auch außerhalb Europas wurde die Schablonentechnik eingesetzt, unter anderem für die Verzierung altägyptischer Grabkammern oder für die Vervielfältigung von chinesischen Schriftzeichen oder Pinselstenogrammen. (vgl. Faine 1991, S. 9; vgl. Bachler 1977, S. 9)

In China und Japan ist die Anwendung von Schablonen auch für andere Zwecke bekannt geworden, insbesondere für die Stoffdekoration in der Textilindustrie. Vor allem in Japan ist die Verzierung von Kimonos und festlichen Gewändern mithilfe von Schablonen bereits seit dem 17. Jahrhundert üblich. (vgl. Caza 1973, S. 96) In diesem Kontext entstanden bereits vor einigen Jahrhunderten die ersten Vorläufer von Siebdruckschablonen, die sogenannten *Yuzen*-Schablonen werden auf das 17. Jahrhundert, die *Katagami*-Schablonen auf das 19. Jahrhundert datiert. Es ist bisher unerforscht, ob diese asiatischen Schablonen Einfluss auf die Entstehung des Siebdrucks in Europa hatten. (vgl. ebd.; vgl. Bachler 1977, S. 10f.; vgl. Lengwiler 2013, S. 29)

Die Einsatzmöglichkeiten der Schablonentechnik beschränkten sich jedoch nicht nur auf Textilien. So wurden in der tibetanischen *Grotte der Tausend Buddhas* Schablonen entdeckt, die bereits 500 n. Chr. zur Wanddekoration mit Buddhabildern verwendet wurden. Im mittelalterlichen Europa und später auch in Amerika wurden etwa seit dem 16. Jahrhundert auch Spielkarten sowie volkstümliche und religiöse Bilder in großer Zahl hergestellt. Auch in Europa wurden Schablonen für den Textildruck eingesetzt, etwa für das Bedrucken von Seide und Brokat zur Wandverkleidung. Allerdings sind die Namen vieler Autoren und Erfinder nicht überliefert; erst im 18. Jahrhundert wurde der Franzose J. Papillon für das Bedrucken von Tapeten bekannt. (vgl. Hainke ³1984, S. 12; vgl. Caza 1973, S. 96)

Insgesamt lässt sich die Nutzung der Schablonentechnik im Laufe der Zeit wie folgt darstellen:

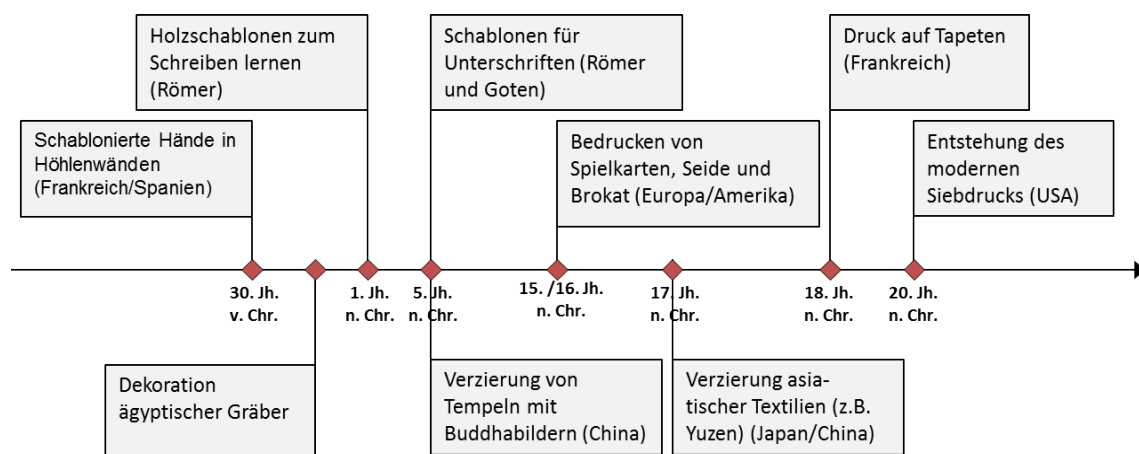


Abbildung 1 Zeitleiste Entstehung des Siebdrucks

Oben stehende Grafik zeigt ausgewählte Anwendungsweisen der Schablonentechnik in verschiedenen Kontinenten vom 30. Jahrhundert v. Chr. bis zum 20. Jahrhundert n. Chr. Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Schablonentechnik in erster Linie für religiöse Kulte und zu dekorativen Zwecke verwendet wurde, ob auf Gräbern, in Tempeln, auf Tapeten, Spielkarten oder Textilien.

2.1.2 Entwicklung und Anwendungsbereiche der Siebdrucktechnik

Abgesehen von Zeugnissen der Schablonentechnik lässt sich die Entwicklung der modernen Siebdrucktechnik bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Bereits im Jahr 1850 wurde in London ein auf einen Holzrahmen gespanntes Sieb ausgestellt. Das erste

Patent aus dem Bereich der Siebdrucktechnik wurde 1907 von Samuel Simon in Manchester angemeldet: Das Sieb wurde durch Bespannen mit Beutelseide hergestellt, gedruckt wurde im Block-Out-Verfahren⁴⁷, wobei die Farbe mit einer Bürste durch das Gewebe gerieben wurde. (vgl. Hainke ³1984, S. 13; vgl. Caza 1973, S. 98) Bereits kurz darauf begann man mit dem Einsatz von Rakeln, die ein gleichmäßigeres Verteilen der Farbe ermöglichten. (vgl. Faine 1991, S. 10)

In den folgenden Jahren wurde die Siebdrucktechnik in Großbritannien und auch in den USA kontinuierlich weiterentwickelt. Bereits wenige Jahre nachdem Simon das Patent angemeldet hatte, erfanden die Gebrauchsgrafiker John Pilsworth und E.A. Owens 1914 in San Francisco den Mehrfarbendruck, der die Erstellung von Reklametafeln in hoher Stückzahl deutlich vergünstigte. Erste Tafeln lassen sich bereits auf 1916 datieren. (vgl. Rombold ²2002, S. 14; vgl. Hainke ³1984, S. 13f.) Im Oktober desselben Jahres veröffentlichte William Hugh Gordon den ersten Artikel, der sich mit dem Siebdruckverfahren beschäftigte, in der Zeitschrift „*Signs of the Times*“. Gordon ist im frühen 20. Jahrhundert vor allem als bedeutender Schriftgestalter bekannt. (vgl. Lengwiler 2013, S. 185)

Die Anwendungsbereiche des Siebdrucks in den USA wurden während des Ersten Weltkriegs insofern intensiviert, als dass mithilfe des Siebdrucks nun auch Metall, Holz oder Stoff bedruckt werden konnte. Dies führte zu einer Produktion von Fahnen und Wimpeln in großer Zahl. (vgl. Faine, 1991 S. 10; vgl. Hainke ³1984, S. 14) Guido Lengwiler teilt diese Ansicht nicht und geht von einer spärlichen Anwendung des Siebdruckverfahrens aus, wobei er ebenfalls beispielhaft das Bedrucken von Wimpeln heranzieht. Er entgegnet, dass Plakate (auch Propagandaplakate) in hoher Auflage in Lithografie ausgeliefert wurden, während der Siebdruck erst im Zweiten Weltkrieg auf militärischer Ebene relevant wurde. (vgl. Lengwiler 2013, S. 188, 64)

Europa schien im Gegensatz zu den USA in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert für die Verbreitung und Innovationen des Siebdrucks noch nicht bereit zu sein: Albert Kosloff und Jacob Israel Biegeleisen – beide verfassten mehrere Bücher über den Siebdruck – präsentierten im Jahr 1920 das Siebdruckverfahren in Berlin. Zu diesem

⁴⁷ Beim Block-Out-Verfahren werden die nicht druckenden Teile des Gewebes mit einem Mittel wie Schellack maskiert, sodass sie keine Farbe aufnehmen.

Zeitpunkt wurde der Technik jedoch noch keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt. Erst als Kosloff und Biegeleisen den Siebdruck in den USA vorstellten, weckten ihre Lehrmethoden dort Interesse, woraufhin sie verschiedene Lehrbücher zum Thema veröffentlichten. Noch im selben Jahr (1920) wurde die Kreidezeichnungsmethode im Siebdruck patentiert, was als Indiz für eine beschleunigte Entwicklung verstanden werden kann. (vgl. Bachler 1977, S. 39) Um die Weiterverbreitung der Siebdrucktechnik bemühte sich ab 1923 die Gesellschaft *Selectasine* aus San Francisco. Sie richtete Zweigstellen in ganz Nordamerika und sogar in London ein, sodass auch dort das Verfahren erlernt werden konnte. (vgl. Caza 1973, S. 99) Insgesamt trugen in den USA zahlreiche Patente und Erfindungen zur Weiterentwicklung des Siebdrucks bei. Beispiele hierfür sind die Erfindung des Phosphorbronze-Gazegewebes im Jahr 1920 von Sidney James Waters sowie die Patentierung der ersten Filmdruck-Maschine im Jahr 1924. Ein Jahr später erfand James Flockhart die erste automatische Siebdruckzylinderpresse. Diese konnte jedoch weder in den USA eingesetzt noch in Europa verkauft werden, da sie so schnell arbeitete, dass die Farbe nicht rechtzeitig trocknen konnte. Die Erfindung schnelltrocknender Farbe stand zu diesem Zeitpunkt noch aus. (vgl. Bachler 1977, S. 39)

Schließlich wurde der kommerzielle Siebdruck auch in Europa weiterentwickelt und verbreitet, wobei die USA und England immer noch einen erheblichen Entwicklungsvorsprung vorzuweisen hatten. Woran der Fortschritt in Europa erkennbar wird, lässt sich am besten an einigen ausgewählten Patenten festmachen: In Deutschland stellte Hermann Pröll in den Jahren 1926–27 als Erster Siebdruckfarben für Glas her und gründete dann 1938 in Nürnberg eine Spezialfabrik für Siebdruckfarben. In Stockholm wird währenddessen 1927 die Gesellschaft *Selectateljé* zur Förderung des Siebdrucks gegründet. (vgl. ebd.; vgl. Hainke ³1984, S. 14) Die holländische Druckerei *Levisson* führte 1928 das Siebdruckverfahren aus England ein, wo die Methode als *Flattone* bekannt wurde. Die in dieser Phase eingesetzten Druckrahmen für den Handdruck entsprachen im Wesentlichen bereits dem heutigen System. (vgl. Lengwiler 2013, S. 216; vgl. Bachler 1977, S. 39) Das Atelier Miechel in Braunschweig kaufte im Jahr 1937 einer Schweizer Firma ein Siebdruckpatent ab. Der Kauf ist durch eine Urkunde belegt. (vgl. Hainke ³1984, S. 14; vgl. Bachler 1977, S. 41)

Unter den genannten Entwicklungen wurden auch solche genannt, die in Deutschland stattfanden, allerdings sind die Anfänge des Siebdrucks in Deutschland nicht eindeutig auszumachen. Während in der Literatur⁴⁸ weitgehend Konsens darüber besteht, dass der Siebdruck nach dem Zweiten Weltkrieg im Bereich der Werbegrafik zunehmend Verwendung fand, liefert Lengwiler Hinweise dafür, dass er bereits Mitte der 20er Jahre „meist als ängstlich gehütetes Geheimverfahren“⁴⁹ von Schilder- und Plakatmalern verwendet wurde. Er verweist dabei auf den Farbhersteller Herrmann Pröll. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch seine Hinweise auf die Schweizer Firma *Selectasine-Studios*⁵⁰, die sich auf den Vielfarbendruck mittels Seidenschablonen spezialisiert hatte und seit Mitte der 20er Jahre auch auf den deutschen Markt Einfluss nahm. (vgl. Lengwiler 2013, S. 364f.)

Generell blieb der Einsatz der Siebdrucktechnik in Europa vor allem auf den Textildruck beschränkt, der bereits Mitte der 20er Jahre verbreitet war. Zwar gab es sowohl im Bereich der Maschinenteknik als auch in technischen Aspekten Weiterentwicklungen des Siebdruckverfahrens, es erfolgte jedoch kaum Austausch mit dem grafisch-künstlerischen Gewerbe. Eine Ausnahme findet sich bei den Schildermalern. Einige Firmen wandten dabei den Siebdruck unter dem Namen *Spachteldruck* an, gaben ihre Kenntnisse jedoch aus Konkurrenzgründen nicht weiter. Die Auseinandersetzung mit dem Siebdruckverfahren erfolgte zumeist durch Wissen aus technischen Merkblättern und eigenen Versuchen. Eine Anwendung des Siebdrucks im künstlerischen Bereich ist vor dem Zweiten Weltkrieg in Europa nicht dokumentiert. (vgl. Rombold 2002, S. 18f.)

⁴⁸ Siehe beispielsweise Rombold, Andreas: Siebdruck und Serigraphie. Leipzig: Seemann 2002 (1995), S. 18f.

⁴⁹ Ähnlich verhielt es sich in anderen europäischen Ländern. Guido Lengwiler beschreibt in seinem Buch die Situation in Europa am Beispiel von Dänemark. Lengwiler, Guido: Die Geschichte des Siebdrucks. Zur Entstehung des vierten Druckverfahrens. Sulgen: Niggli 2013, S. 216.

⁵⁰ *Selectasine* wurde in San Francisco gegründet, es folgten jedoch Niederlassungen in allen Ländern der Welt, besonders auch in Europa. (vgl. Lengwiler 2013, S. 365)

2.2 Einführung in die Technik des Siebdrucks⁵¹

2.2.1 Die Siebdrucktechnik

Der Siebdruck ist ein Durchdruckverfahren, er wird neben den klassischen Druckverfahren Hoch-, Tief- und Flachdruck als viertes Hauptdruckverfahren bezeichnet. Man könnte auch sagen, dass es sich beim Siebdruck nicht nur um ein Druckverfahren, sondern eher um eine Entwicklung der Schablonentechnik handelt. Beim Siebdruck wird auf einen rechteckigen Rahmen, der typischerweise aus Aluminium oder Holz gefertigt ist, ein Gewebe gespannt. Dieses Gewebe wiederum kann aus Gaze, Nylon oder auch Stahl bestehen. Beide zusammen – Rahmen und Gewebe – bilden das Sieb.

Dieses Sieb wird partiell dem jeweiligen Motiv entsprechend versiegelt. Durch diese geschlossenen Flächen des Siebes kann keine Farbe an das zu bedruckende Trägermedium (Papier, Stoff, Leinwand, Glas oder Metall) gelangen. So entsteht aus jedem Sieb eine Schablone (siehe Abb. 2⁵²). Durch diese wird die Farbe auf das Trägermedium gedrückt. (vgl. Hainke ³1984, S. 19) Für jeden Farbton braucht es ein eigenes partiell versiegeltes, schabloniertes Sieb. Im Druckprozess werden diese sukzessiv über das Trägermaterial gelegt und die jeweilige Farbe durch den unversiegelten Teil des Gewebes auf das Trägermaterial gedrückt. Dort fügt jedes Sieb dem Gesamtmotiv einen Farbton hinzu. Abbildung 3⁵³ zeigt schematisch, wie die Farbe durch das schablonierte Sieb auf den Druckträger gelangt. Das Gewebe wird durch kleine Kreise dargestellt, welches dort, wo die Maschen offen verblieben sind, für die Farbe durchlässig ist.

⁵¹ Die folgende Einführung in die Siebdrucktechnik kann keine vollständige Vorstellung des Verfahrens leisten, es können nur einige grundsätzliche Kenntnisse über dieses Verfahren vermittelt werden, die für die Zielsetzung der Arbeit notwendig sind. Zahlreiche Veröffentlichungen beschreiben die Technik des Siebdrucks ausführlich, dies kann also an anderer Stelle nachgelesen werden.

⁵² Faine 1991, S. 12.

⁵³ Rombold ²2002, S. 10.

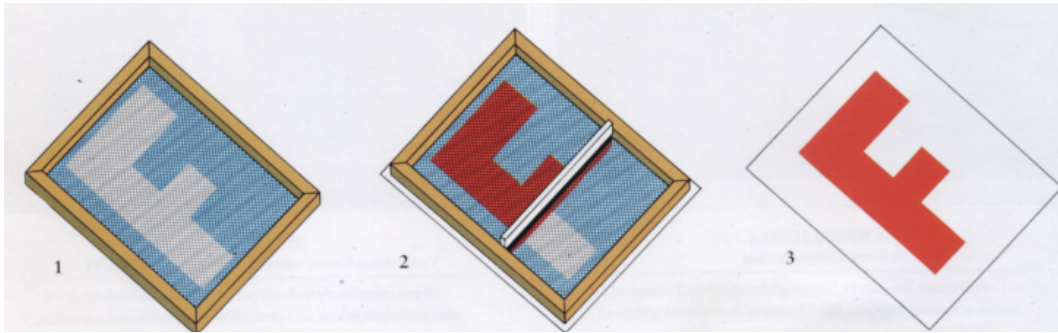


Abbildung 2 **Schablone und Druckmotiv (v. l. n. r.):** 1. Das Sieb trägt die Schablone (Buchstabe F), 2. Die Farbe wird durch die offene Stelle des Siebs mit der Rakel auf dem Papier gedruckt, 3. Das Druckmotiv auf dem Papier

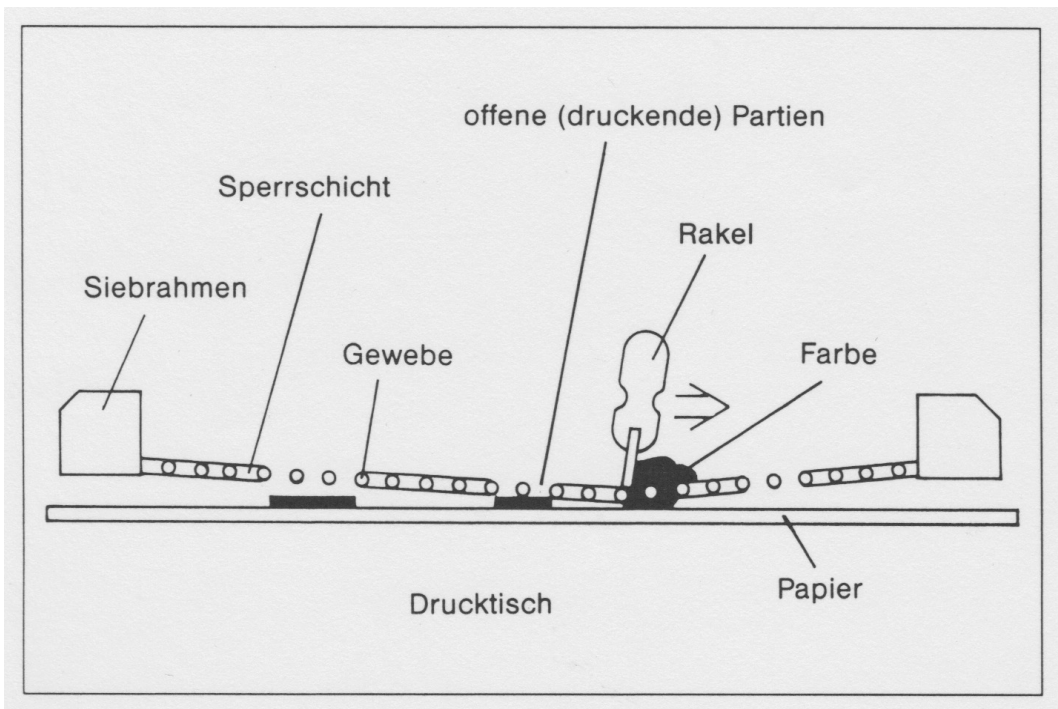


Abbildung 3 **Schematische Darstellung des Siebdrucks**

2.2.2 Materialien und Werkzeuge des Siebdrucks

Das Sieb, also Gewebe und Rahmen, Siebdruck-Rakel, Drucktisch und die Druckfarbe wirken sich in ihrer Beschaffenheit auf das Druckergebnis aus. Motiv und Stil des Künstlers spielen eine zentrale Rolle bei der Wahl der Materialien und Werkzeuge.

Für das Gewebe kommen verschiedene Materialien in Frage: Naturseide ebenso wie synthetische Gewebe, die aus Nylon oder Polyester-Fasern (Tergal) bestehen. Auch variieren die Gewebefeinheit (die Anzahl der Gewebefäden pro Zentimeter) und die Qualität (Fadenstärke) des Gewebes. Generell kann man zwischen dünnen (S), mittleren (T) und dicken (HD) Qualitätsgruppen unterscheiden. Materialität und Art des Gewebes lassen die Druckfarbe auf jeweils spezifische Weise an den nicht versiegelten Partien durch den Stoff dringen. Auch die weiter unten abgehandelte Beschaffenheit der Farbe, z.B. deren Viskosität, spielt hier eine Rolle. (vgl. Caza 1973, S. 17ff.) Bei den meisten Kunst- und Handdrucken wird Qualität T verwendet. (vgl. Faine 1991, S. 22) Oft richtet sich die Gewebefeinheit nach dem jeweiligen Kunststil. So verwendete der Drucker Hans-Peter Haas ein feines 120er Gewebe für malerische Arbeiten, das vermehrt farbige Raster und feine Linien aufweist und ein 80er Gewebe für den Druck konkreter Kunstwerke, weil so mehr Farbe durch das Sieb gelangt und der Farbauftrag kräftiger wird. (vgl. Anhang II *Interview Haas*⁵⁴, S. 377f.)

Die Rakel wird dazu benutzt, die Farbe durch die offenen Stellen des Siebs auf den Druckträger zu drücken. Sie besteht aus Gummi- oder Kunststoff-Leisten, die an einem Griff aus Hartholz oder Aluminium befestigt sind. Rakelblätter unterscheiden sich auch durch ihre Elastizität und ihr Profil. Die Wahl der geeigneten Rakel hängt mit der Konsistenz der verwendeten Farbe, der Beschaffenheit von Gewebe und Druckträger und der gewünschten Farbdicke zusammen. Auch auf das Motiv, die verwendete Schablone und die Form des Druckträgers sollte die Rakel abgestimmt sein. Die Erfahrung des Druckers ist hier von großer Wichtigkeit. (vgl. Hainke ³1984, S. 58ff.) Das Auftragen der Farbe geschieht zunächst ohne, später mit regelmäßigem Druck und Zug auf den Druckträger.

⁵⁴ Das Interview mit dem Siebdrucker Hans-Peter Haas wurde am 11.04.2012 in Echterdingen durchgeführt.

Die Möglichkeiten des Siebdrucks beruhen auch auf der Vielfalt der Farben, die zum Einsatz kommen. Siebdruckfarben sind stark pigmenthaltig und können nach verschiedenen Aspekten ausgewählt werden: Der Bedruckstoff, optische Eigenschaften, Einsatzbereich, Verwendungszweck und sonstige Eigenschaften wie Belastbarkeit und spezifische Wirksamkeit entscheiden, welche Siebdruckfarbe angemessen ist. In Bezug auf den Bedruckstoff gibt es bestimmte Siebdruckfarben für das Bedrucken von speziellen Materialien. Papier stellt andere Anforderungen an die Farbe als Karton, Holz, Metall, Glas, Kunststoffe, Textilien oder Keramik. Die optischen Eigenschaften der Farbe lassen sich etwa nach ihrem Deckvermögen (deckend, transparent, lasierend) und ihrem Glanzgrad (glänzend, hochglänzend, seidenglänzend, matt, samtmatt), charakterisieren. Die gewünschte Oberflächenstruktur der jeweiligen Farbe (beispielsweise Tempera- oder Hammerschlageffekt) und eine farbliche Charakterisierung (Pop-Farben, tages-, nacht- und selbstleuchtende Farben) entscheiden ebenfalls über den Einsatz einer speziellen Siebdruckfarbe. Es gibt lösungsmittel- und wasserbasierende Farben, ätzfähige, überdruckbare, reliefartige und flachliegende Farben. (vgl. a.a.O. S. 78ff.) Auch hier sind Erfahrungswerte von Künstler und Drucker von großer Wichtigkeit.

2.2.3 Die Schablonenarten und ihre Herstellung

Das Prinzip zum Herstellen von Schablonen ist relativ einfach. Um aus einem Sieb eine Schablone entstehen zu lassen, werden Partien des Siebes mit verschiedenen Methoden für die Druckfarbe undurchlässig gemacht. Es gibt diverse Arten der Schablonenherstellung, die im Folgenden umrissen werden sollen.

Es können Schnittschablonen aus Papier, Schneidfilm oder diversen anderen Materialien zum Einsatz kommen. Die Motive werden aus dem Schablonenmaterial ausgeschnitten und im Anschluss daran am Sieb befestigt. Hier wird die Schablone manuell⁵⁵, indirekt und unabhängig vom Siebgewebe hergestellt. Auch kann mit verschiedenen Flüssigkeiten direkt auf das Gewebe gezeichnet werden, sodass das Gewebe teilweise abgedeckt wird. Diese Zeichenschablonen (z. B. Auswasch-, Abdeck-

⁵⁵ Einige manuelle Schablonen-Herstellungsverfahren finden heutzutage im künstlerischen Siebdruck kaum mehr Anwendung und gar keine in den gewerblichen und industriellen Bereichen. (vgl. Siemel 2008, S. 31)

und Manufix-Schablonen) werden ebenso manuell hergestellt. (vgl. Hainke ³1984, S. 106ff.; vgl. Caza 1973, S. 27ff.)

Eine weitere Möglichkeit der Herstellung funktioniert fotomechanisch, wobei die Zeichnungen auf Kunststofffolien oder Filmen ausgeführt werden. Sicher eröffnete die Entwicklung der verschiedenen fotomechanischen Schablonentechniken dem Siebdruck großartige neue Möglichkeiten. (vgl. Hainke ³1984, S. 158) Das vorbereitete Sieb kann für viele Drucke verwendet werden und lässt Korrekturen zu. Außerdem eröffnet diese Technik dem Künstler eine Vielheit an ästhetischen Entscheidungen. (vgl. Grünwald 1995b, S. 25)

Es gibt verschiedene Arten von Fotoschablonen, die nach der Herstellungsmethode kategorisiert werden können: die direkte Fotoschablone, die indirekte Fotoschablone und die direkt-indirekte Fotoschablone. Sie teilen ein Prinzip, nämlich sie arbeiten mit der Belichtung lichtsensibler Stoffe wie z.B. Fotoemulsion, die auf das Gewebe aufgetragen werden. An belichteten Stellen härtet die Emulsion aus: Sie sind beim späteren Auftragen der Farbe farbundurchlässig. Die Emulsion verbleibt an unbelichteten Stellen wasserlöslich und kann ausgewaschen werden; hier gelangt die Farbe durch das Sieb auf den Druckträger. (vgl. Hainke ³1984, S. 106f.)

Bei der Herstellung der direkten Schablone arbeitet man mit der Fotoemulsionsschicht, die mit einer Rakel auf das Sieb aufgetragen und nach dem Trocknen belichtet und entwickelt wird. Die indirekte Methode verwendet einen präparierten Film (Pigmentpapier oder Film), der losgelöst vom Sieb belichtet und entwickelt wird und erst im Anschluss auf das Gewebe übertragen wird. Die direkt-indirekte Methode kombiniert Arbeitsschritte der beiden anderen Verfahren. Bei der Herstellung dieser Schablone werden eine Fotoemulsion auf die Oberseite (Rakelseite) und ein Fotokontaktfilm auf die Unterseite (Druckseite) des Gewebes aufgetragen, die sich beide mit dem Gewebe verbinden. (vgl. a.a.O. S. 160ff.)

Die direkte Fotoschablone ist die für den künstlerischen Handdruck am häufigsten gebrauchte, weil sie schnell und einfach herzustellen ist. Im Folgenden wird das Verfahren der Herstellung grob in einigen Arbeitsschritten vorgestellt, wie es die

vorliegende Arbeit erfordert. Zwischenschritte und die genaue Handhabung der Technik werden bei Grünewald⁵⁶ anschaulich dargelegt.

Zuerst wird die Beschichtung des gereinigten und getrockneten Siebgewebes mit lichtaktiver Substanz in einem abgedunkelten Raum vorgenommen. Im Anschluss wird das Sieb zum Trocknen in einen dunklen Raum oder in einen lichtsicheren Schrank mit Luftzirkulation gelegt. (vgl. Grünewald 1995b, S. 26) Auch bei diesen Zwischenschritten variiert die Vorgehensweise je nach Drucker: Hans-Peter Haas z.B. lagert seine Siebe in einem dunklen Raum ohne Warmluft zwecks gleichmäßiger Trocknung. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 377) Beim anschließenden Belichten wird das Motiv auf die lichtempfindliche Schicht übertragen. Das belichtete Sieb muss nun nur noch entwickelt und gewaschen werden. Anschließend kann die Schablone korrigiert werden. Die offenen Stellen der fotomechanischen Schablone werden als Dia bezeichnet. (vgl. Grünewald 1995b, S. 26; vgl. Hainke ³1984, S. 162ff.)

Für welche Schablone sich der Künstler entscheidet, hängt maßgeblich mit den Motiven zusammen: für einfache Formen eignen sich eher Zeichenschablonen, für feinere und kompliziertere Zeichnungen ist etwa eine Manufix-Schablone angemessen. Beide kommen wiederum für eine fotorealistische Darstellung nicht in Frage, für diese wird der Künstler am ehesten eine Fotoschablone auswählen. Ein konstruktivistischer Flächendruck wird eher mittels einer Schnittschablone oder über einen Maskierfilm mit einer Fotoschablone erstellt. (vgl. Hainke ³1984, S. 105)

2.2.4 Sondertechniken des Siebdrucks

Zuletzt sollen hier stark verkürzt verschiedene Drucktechniken beschrieben werden, da sie besondere Gestaltungsmöglichkeiten des Siebdruckverfahrens beinhalten und somit auch einen Einfluss auf das fertige Kunstwerk haben. Sie können miteinander kombiniert werden und entfalten erst dadurch ein ganz besonders breites Spektrum von Wirkungen und Kontrasten. Als Flächendruck bezeichnet man den vollflächigen Druck eines Farbtones ohne Halbtöne und ohne linienhafte, strukturierte Elemente. Bei

⁵⁶ Grünewald, Dietrich: Siebdruck. Kleine Einführung in seine Technik für die Schulpraxis. In: Kunst+Unterricht 197/1995b, S. 23-34.

mehrfarbigen Drucken können die Farbflächen nebeneinander oder übereinander gedruckt werden.

Der Stufendruck wird zur Wiedergabe von Halbtönen ohne Raster verwendet. Für jede Farbnuance wird ein eigenes Sieb erstellt und die Tonstufen werden je nach Wunsch entweder neben und/oder übereinander gedruckt. In farblichen Abstufungen entsteht die Wirkung von Halbtönen, bzw. auf Entfernung der Eindruck eines kontinuierlichen Farbverlaufes. (vgl. Hainke ³1984, S. 249ff.)

Diese Wirkung (Tonwertabstufungen) soll auch der Rasterdruck erzeugen, jedoch auf andere Weise: Die Halbtonvorlage wird in ein System feiner Punkte aufgerastert, wobei die Größe der Punkte den Tonwert bestimmt. Bei mehrfarbigen Vorlagen werden entsprechend mehrere farbseparierte Raster gewinkelt übereinandergelegt, um den Verschmutzungseffekt (Moiré) auszuschalten. (vgl. Kipphan 2000, S. 92ff.)

Beim Irisdruck lassen sich stufenlose Tonverläufe innerhalb einer Fläche in einem Druckvorgang herstellen. Hier werden gleichzeitig zwei oder mehr Farben in einer Schablone gedruckt. Die Farben laufen während der Druckvorgänge ineinander und weisen nach einigen Drucken gleichmäßige Tonverläufe auf. Die entstehenden Exemplare sind beim Irisdruck nicht identisch. (vgl. Hainke ³1984, S. 253)

Als Transparentdruck bezeichnet man den Druck mit lasierenden oder transparenten Farben übereinander, um subtile Abstufungen zu erhalten. (vgl. Faine 1991, S. 69) Nicht nur beim Stufendruck verwendet man transparente Farbe, auch ist ein Schwarz-Weiß-Druck ohne transparente Farbe nicht zu erreichen. Wolfgang Hainke schreibt hierzu: „Durch Brechung der Farbe von Hell nach Dunkel, durch Hinzunahme von Schwarz werden Nuancen erzeugt, die mit anderen Mitteln nicht zu erreichen sind.“ (Hainke ³1984, S. 254)

2.3 Vom Siebdruck zur Serigrafie

Die Entwicklung des Siebdrucks von einem industriellen Druckverfahren zu einer künstlerischen Ausdrucksform – der *Serigrafie* – nahm in den USA ihren Ausgang. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg hielt die Serigrafie auch Einzug in Europa und rückte dort in den Fokus künstlerischer Ausdrucksformen. (vgl. Bachler 1977, S. 57) Interessanterweise spielt für die Entwicklung der Serigrafie in den USA ein

Arbeitsbeschaffungsprogramm der Wirtschafts- und Sozialreformen mit dem Namen *New Deal* eine entscheidende Rolle. Das Programm sah u. a. die Beschäftigung notleidender Künstler vor. In diesem Kontext wurde 1938 der Grafiker Anthony Velonis in die Plakat-Abteilung des *Federal Art Projects* in New York aufgenommen, die von Richard Floethe geleitet wurde. Velonis nutzte seine bereits vorhandenen umfassenden Kenntnisse im Bereich des Siebdrucks, die er in einer kommerziellen Siebdruckfirma erworben hatte, in der er gearbeitet und die Arbeit mit dem Siebdruck reformiert hatte. Es gelang ihm, andere Künstler mit diesem Druckverfahren in Berührung zu bringen und mit einer Künstlergruppe im Bereich Siebdruck zu experimentieren. Velonis' Reformen der Arbeit im Siebdruck und sein Engagement, andere Künstler mit dieser neuen Technik vertraut zu machen, waren wichtige Schritte für den Wandel des amerikanischen und internationalen Siebdrucks. (vgl. Hainke ³1984, S. 314; vgl. Bachler 1977, S. 58f.) Zudem widmeten sich auch andere Künstler wie beispielsweise Guy Maccoy dieser Technik. Dieser präsentierte 1938 seine Original Siebdruckwerke in einer Ausstellung. Zwei Jahre später gründeten zwölf Künstler die *Silk Screen Group*, die im Jahr 1942 in *National Serigraph Society* umbenannt wurde. (vgl. Hainke ³1984, S. 314) Der amerikanische Kunsthistoriker Carl Zigrosser, der 1940 den Begriff „Serigraphie“⁵⁷ für die künstlerische Anwendung des Siebdrucks einführte, bezieht sich bei dieser Begriffsbildung auf Diskussionen mit Anthony Velonis. Dadurch wird nun der künstlerische Siebdruck begrifflich explizit vom industriellen Siebdruck abgegrenzt. Zigrosser beschreibt in seinem 1941 veröffentlichten Artikel die Serigrafie folgendermaßen: „Das Verfahren ist schöpferisch, vorausgesetzt, daß der Künstler eine unmittelbare Kontrolle über die Technik hat“. (Rombold ²2002, S. 16) Der Siebdruck wurde also Anfang der 40er Jahre in den USA von Kunstkritikern, Sammlern und dem Publikum als eigene künstlerische Technik anerkannt, die anderen Techniken wie Kupferstich und Lithografie durchaus ebenbürtig ist. (vgl. Caza 1973, S. 102)

Die *National Serigraph Society* gründete in New York eine eigene Galerie und organisierte Ausstellungen in den USA sowie ab 1950 auch Wanderausstellungen in anderen Ländern. Dies trug in erheblichem Maße zur Verbreitung der Serigrafie-Technik bei. Die technische Entwicklung und Verbesserung des Siebdrucks ermutigten jedoch

⁵⁷ Der Begriff *Serigraphie* (oder: *Serigrafie*) setzt sich aus den griechischen Wörtern *Seri*, was *Seide* bedeutet und *graphein*, das als *schreiben* übersetzt wird, zusammen. (vgl. Rombold ²2002, S. 10)

auch kommerzielle industrielle Unternehmen zu fragwürdigen Geschäften, die wiederum die Künstlerkreise entmutigten. So wurden Kunstwerke reproduziert und andere bildnerische (technische) Verfahren imitiert, wodurch die spezifische Ausdrucksweise der Serigrafie zurücktrat und nur die technische Reproduktion hervorgehoben wurde. Neue Inhalte wurden auf diese Weise nicht hervorgebracht. (vgl. Hainke ³1984, S. 315; vgl. Fuchs 1981, S. 8) Dennoch begannen in den folgenden Jahren weitere Künstler, sich intensiv mit der Siebdrucktechnik zu beschäftigen und mit ihr zu experimentieren. Sie arbeiteten teilweise mit begabten Siebdruckern wie W. Arcey zusammen, der 1954 in der Pariser Galerie *Denise René* Serigrafien von Victor Vasarely, Edgar Pillet und anderen Künstlern zeigte. Der „Originalsiebdruck“⁵⁸ wurde somit als Technik mit künstlerischer Bedeutung wahrgenommen. (vgl. Fuchs 1981, S. 8; vgl. Caza 1973, S. 104)

In den folgenden Jahren entwickelte und verbreitete sich das Serigrafie-Verfahren auch in West- und Osteuropa. Das besondere Augenmerk dieser Arbeit liegt auf der Entwicklung des Siebdrucks in Deutschland, welche im Folgenden näher betrachtet wird.

2.4 Serigrafie in Deutschland

2.4.1 Entstehung und Entwicklung der Serigrafie in Deutschland

Die Serigrafie als künstlerische Technik entwickelte sich in Deutschland erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Impulsgeber war u.a. eine Wanderausstellung der oben erwähnten amerikanischen *National Serigraph Society*, die 1948 auch in *Amerika-Häusern* der amerikanischen Besatzungszone in Deutschland gezeigt wurde. Die informative Ausstellung gab Einblicke in den aktuellen Stand des Siebdrucks in Amerika und weckte auch bei dem deutschen Drucker Luitpold Domberger großes Interesse. (vgl. Ehlers ³1980, S. 140; vgl. Bachler 1977, S. 43) Luitpold Domberger war von besonderer Bedeutung für die frühe Entwicklung des künstlerischen Siebdrucks in Deutschland. Er war der erste deutsche Siebdrucker, der sich intensiv mit dem

⁵⁸ Der Begriff „Originalsiebdruck“ bezeichnet „einen Siebdruck, dessen Druckformen oder Diapositive, die auf das Sieb übertragen werden, vom Künstler geschaffen wurden. Es muß immer auf einer Handpresse oder einer halbmanuellen Presse abgezogen und dabei vom Künstler überwacht werden. Die Auflage ist begrenzt, kontrolliert, von der Hand des Künstlers signiert und nummeriert. Nach Beendigung des Drucks werden die Formen gelöscht und die Diapositive zerstört.“ (Caza, 1973, S. 107)

Serigrafie-Verfahren auseinandersetzte.⁵⁹ Über den damaligen Stand der Technik in Deutschland erläutert Domberger:

„Nachdem die Technik des Siebdrucks in bescheidener Form schon einmal in den zwanziger Jahren in Deutschland Fuß zu fassen versuchte, kam sie erst nach dem Zweiten Weltkrieg aus den angelsächsischen Ländern nach Deutschland zurück. Der Krieg hatte die Kommunikation über die Grenzen hinweg unmöglich gemacht, und wir fingen mühsam im Jahre 1945 an, uns darum zu bemühen. Gerät und Zubehör waren denkbar primitiv, obwohl im Ausland bereits schnelllaufende Maschinen im Einsatz waren. Auch Farben wurden erst im Laufe der frühen fünfziger Jahre in guter Qualität angeboten. In Deutschland war es Willi Baumeister, der als einer der ersten Künstler in meiner Werkstatt Versuche machte und schon damals deshalb in der Presse angegriffen wurde.“ (Domberger 1973, S. 130)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, war Willi Baumeister der erste deutsche Künstler, der sich mit dem Serigrafie-Verfahren beschäftigte. Durch seine Bekanntschaft mit dem Drucker Luitpold Domberger machte er sich mit der Serigrafie-Technik vertraut, begann mit ihr zu experimentieren und veröffentlichte bereits 1950 seine ersten Serigrafie-Druckblätter.⁶⁰ (vgl. Bachler 1977 S. 24, 83f.) Die produktive Zusammenarbeit von Domberger und Baumeister brachte der Drucktechnik in Deutschland Anerkennung und das Interesse vieler Künstler ein. Einer dieser Künstler war Fritz Winter. Winter druckte insbesondere Schwarz-Weiß-Serigrafien, die 1951 als Mappe mit neun Serigrafien bei der Galerie *Der Spiegel* in Köln erschien. Da Winter Baumeister kurz zuvor besucht hatte, liegt die Vermutung nahe, dass die Anregung für dieses Werk von Baumeister stammt. (vgl. a.a.O. S. 44, 89)

Nachdem Baumeister und Winter ihre ersten Werke veröffentlicht hatten, erprobten und erweiterten zahlreiche weitere Künstler die technischen Möglichkeiten der Serigrafie. Zu ihnen gehören u. a. Rupprecht Geiger, Hans D. Voss, Günter Fruhtrunk, Karl Fred Dahmen, Almir Mavignier und Dieter Roth. Dies verhalf der Serigrafie zu einer derartigen Popularität, dass in der ersten Hälfte der 60er Jahre zahlreiche Künstler dieses Verfahren für ihre Veröffentlichungen verwendeten. 1965 wurde zum ersten Mal durch die Aldegrever-Gesellschaft in Münster eine Bestandsaufnahme der Serigrafie in Deutschland vorgenommen. Im Rahmen einer Ausstellung in Tecklenburg wurden die Werke verschiedener Künstler ausgestellt, unter ihnen Josef Albers, Rupprecht Geiger, Hans D. Voss und Fritz Winter. In den folgenden Jahren stieg die Anzahl der Serigrafie-

⁵⁹ Weiterführende Informationen über Domberger siehe Kapitel 3: Exkurs *Künstler und Siebdrucker*.

⁶⁰ Siehe auch Kapitel 2.4.2.

Editionen an, auch wurden die Serigrafie-Künstler durch Preise ausgezeichnet. Otto Piene etwa wurde 1967 für seine Drucke mit dem Großen Preis der Biennale in Tokio geehrt. Auch Gerd Winner erhielt mehrfach Preise auf der Biennale. (vgl. Hainke ³1984, S. 317f.)

Im geteilten Deutschland verlief die Entwicklung der Serigrafie in der ehemaligen DDR und der BRD nicht gleichgerichtet: Während sich im Westen viele Künstler auf die Serigrafie spezialisierten und begannen ausschließlich mit der Serigrafie zu arbeiten, machte die Serigrafie im Osten nur kleine Fortschritte: Die Ausstellung *Graphik der DDR*, die 1974 in Berlin stattfand, enthielt von 444 Blättern lediglich 7 Siebdrucke. (vgl. Hainke ³1984, S. 328; vgl. Lehrmann 1976, S. 154) Dass die Anzahl der Siebdrucker in der DDR derart gering blieb, lässt sich hauptsächlich auf die geringe Anzahl entsprechender Druckwerkstätten zurückführen. (vgl. Hainke ³1984, S. 328) Die erste Werkstatt in Westdeutschland war diejenige von Luitpold Domberger in Stuttgart, Hans-Peter Haas richtete die zweite ein. Darüber hinaus gab es im Raum Stuttgart nach Aussage von Haas vier Siebdrucker mit einem Hintergrund aus dem Malerhandwerk. Diese fertigten in der Nachkriegszeit viele Schilder und Plakate im Siebdruckverfahren an, sodass der Siebdruck Bestandteil der Meisterprüfung für Maler wurde. Sie fertigten insbesondere Werbedrucke und nur nebenbei künstlerische Drucke an. Hans-Peter Haas sagte in Bezug auf die zahlreichen Werkstätten, sie hätten Stuttgart, „was die Technik anbetrifft, sozusagen [zum] Weltzentrum“ (Anhang II *Interview Haas*, S. 384) gemacht.

Auch Meisterschulen und Fachhochschulen für Gestaltung verbreiteten sich hauptsächlich in Westdeutschland, so etwa in Stuttgart, Hamburg oder München. Die Schulen beeinflussten die Arbeiten der Schüler im Bereich des Siebdrucks und der Serigrafie und stellten diese auch aus. Die folgenden Fach- und Meisterschulen, deren Zielsetzung in erster Linie das Unterrichten in der praktischen Anwendung der Technik war, werden unter die ersten in Deutschland gezählt:

1. Fachschule Farbe-Gestaltung-Werbung, Stuttgart
2. Badische Malerfachschule Lahr
3. Fachschule Farbe der Freien und Hansestadt Hamburg
4. Fachschule für Farben- und Lacktechnik, Meisterschule für das Deutsche Malerhandwerk, München

5. Fachhochschule für Gestaltung Hamburg. (vgl. Ehlers ³1980, S. 142)

Die Entwicklung der künstlerischen und technischen Anwendung des Siebdrucks verlief keinesfalls unabhängig voneinander, beispielsweise gab die Serigrafie in Deutschland auch Impulse für die Weiterentwicklung des Verfahrens in industriellen Bereichen. Hans-Peter Haas erläutert, dass „Deutschland natürlich schon führend“ gewesen sei, insbesondere weil die kommerziellen Firmen von den Erkenntnissen hervorragender Siebdrucker profitierten, dies zeigte sich „gerade in der Entwicklung und [...] der Technik“. Über seinen eigenen Beitrag sagt Haas:

“Ich habe auch Firmen beraten, die Farben und Maschinen und Geräte hergestellt haben. In den 60er Jahren habe ich auch noch beratend mitgewirkt im industriellen Siebdruck, also im Bedrucken von Kunststoffen und bedruckten Schaltungen und solchen Dingen.“
(Anhang II *Interview Haas*, S. 386)

2.4.2 Willi Baumeister: die ersten Versuche

Da Friedrich Wilhelm (genannt Willi) Baumeister eine besondere Rolle in der Entwicklung des künstlerischen Siebdrucks in Deutschland spielte, wird sein Werdegang hier stellvertretend für die deutschen Serigrafie-Künstler vorgestellt. Baumeister wurde 1889 in Stuttgart geboren. Nach einer Lehre zum Dekorationsmaler begann er ein Kunststudium und war 1913 erstmals an einer Ausstellung beteiligt. Baumeister war Mitglied verschiedener Künstlervereinigungen, präsentierte seine Werke in verschiedenen Ausstellungen, unter anderem in Paris, entwarf aber auch Bühnenbilder und Kostüme für Stuttgarter Theater und widmete sich der Gebrauchsgrafik in Form von Anzeigen und Drucksachen. 1928 wurde er zum Professor für Typographie, Werbegrafik und Stoffdruck an die Städtische Kunstgewerbeschule (Städelschule) in Frankfurt am Main berufen. Bereits 1933 wurde Baumeister jedoch unter den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben und bis 1945 als *entarteter Künstler* diffamiert. 1941 wurde er mit einem Mal- und Ausstellungsverbot belegt. Allerdings nahm Baumeister seine Arbeit bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wieder auf. Er stellte bereits im Oktober 1945 wieder aus und beteiligte sich auch in den folgenden Jahren an einer Vielzahl von Ausstellungen. (vgl. Langner (Red.), Baumeister (Red.), Goetz-Sturm (Red.) 2006a)

1946 wurde Baumeister erneut zum Professor berufen, dieses Mal an die Stuttgarter Kunstakademie. Er entwickelte sich zum wichtigsten Vertreter der abstrakten Kunst in

Deutschland und förderte mit seinem Werk *Das Unbekannte in der Kunst* 1947 und seiner öffentlichen Präsenz eine Wiederanbindung Deutschlands an die internationale Kunstszene. (vgl. Rombold ²2002, S. 21) Baumeister starb 1955 während der Arbeit an einem Bild in seinem Atelier. (vgl. Grohmann, Will, 1963, S. 162)

Willi Baumeister war ein Pionier der Serigrafie in Deutschland. Bereits einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg begann er, die neu aufgekommene Technik für künstlerische Zwecke einzusetzen und mit ihr zu experimentieren. Dadurch entstanden während der letzten Jahre seines Lebens neben zahlreichen Lithografien und Radierungen auch über 60 Serigrafien. (vgl. Langner (Red.), Baumeister (Red.), Goetz-Sturm (Red.) 2006b) Sein Interesse am Siebdruck nahm mit der Begegnung mit dem Drucker Luitpold Domberger seinen Ausgang, der beim Besuch einer amerikanischen Ausstellung erstmals in Kontakt mit dem künstlerischen Siebdruck gekommen war und seither damit experimentierte. Dombergers Werkstatt befand sich in derselben Ruine wie Baumeisters Atelier, der Opperheimerschen Villa am Stuttgarter Bubenbad, wodurch es 1949/50 zur Zusammenarbeit kam. Baumeister hatte den Drucker durch ein Fenster der Werkstatt bei der Arbeit an einem Siebdruck beobachtet, was sein Interesse für die neue Technik und deren künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten weckte. (vgl. Rombold ²2002, S. 20f.) Der Siebdruck bot Baumeister darstellerische Möglichkeiten, die für seine Arbeit besonders geeignet waren. Die Technik faszinierte ihn wegen der vielen Variationsmöglichkeiten von Farben und Farbmodulationen und der Möglichkeit, intensive Farbflächen mit gleichmäßiger Struktur zu drucken. Auch der deckende Druck von Farben übereinander, selbst von Weiß- auf Schwarztönen, begeisterte den Künstler, ebenso der Druck ohne manuelle Spuren. (vgl. Spielmann 2005, S. 17) Charakteristisch für Baumeisters Umgang mit dem Siebdruck war zunächst die Verwendung von Abdeck- oder Auswaschschablonen, die sich oft an seine früheren gemalten Bilder anlehnten. Er benutzte für glatte Flächen gelegentlich auch Schellack-Bügelfilme, die er von Domberger bekam. Der Einsatz fotomechanischer Techniken erfolgte erst in Baumeisters letztem Lebensjahr, 1955. So brachte er beispielsweise mit einer Walze, die sonst zum Auftragen von Farbe auf Radierplatten benutzt wurde, wahllos Farbe auf Zeichenfilme auf, schnitt die dabei zufällig entstandenen Formen aus und verwendete sie als Motive in seinen Werken. (vgl. Rombold ²2002, S. 22)

Das Verfahren der Siebdrucktechnik beschrieb Willi Baumeister 1952 in einem Artikel der *Neuen Zeitung*:

„Das Grundsätzliche des Verfahrens ist: daß das gespannte Gewebe teilweise undurchlässig gemacht wird, während die durchlässigen Stellen die Farbe auf das Papier passieren lassen. Die partielle Abdeckung kann durch Leim oder aufgeklebtes Papier erfolgen. Mit Fettstift oder Lithotusche aufgezeichnete Linien und Flächen werden durch folgendes Umkehrungsverfahren zu durchlässigen Stellen: die dunklen Aufzeichnungen auf dem Gewebe werden auf der gleichen oberen Seite samt der ganzen Gewebefläche mit Leim überdeckt; dann wird von unten mit einem Lösungsmittel gewaschen, das die Aufzeichnung und die daran haftenden Leimteilchen wegnimmt; dadurch wird die ursprüngliche Aufzeichnung zur durchlässigen Schablone, wobei sie den Charakter des persönlichen Duktus behält. Beim Drucken wird die Farbe auf das Sieb geschüttet und mit einem einzigen Zug mit dem Rackel (Gummimesser) über die Gewebefläche geführt; das Gewebe ist dabei etwa einen Zentimeter vom Papier entfernt. Bei mehrfarbigen Drucken ist für jede Farbe ein Sieb mit der entsprechenden Abdeckung nötig.“ (Baumeister 1952, o.S.)

Obwohl Baumeister in obigem Zitat schreibt, bei mehrfarbigen Drucken müsste für „jede Farbe ein Sieb“ verwendet werden, er jedoch in einigen seiner Bildern zahlreiche Farben einsetzte, kann man davon ausgehen, dass er nicht für jede davon ein eigenes Sieb benutzte. Heinz Spielmann geht davon aus, dass Baumeister lange Zeit mit sehr einfachen Materialien arbeitete, teilweise mehrere Farben auf ein Sieb aufbrachte und gelegentlich sogar Farben mit der Hand aufmalte. Insbesondere bei voneinander getrennten kleinen Farbflächen druckte er mehrere Farben durch ein Sieb. (vgl. Spielmann 2005, S. 18)

Baumeister brachte dem handwerklichen Aspekt des Druckens große Wertschätzung entgegen und steuerte bei jedem Arbeitsprozess den Entwicklungsverlauf des Drucks:

„Die Siebdruck-Schablonen ließ er sich oft von seinen Schülerinnen schneiden. Auch andere Vorbereitungsarbeiten überließ er gerne den Technikern. Die letzte Feinheit, auch im Formalen, behielt er sich selbst vor und erst recht im Malerischen. Er konnte vor den verzweifelten Blicken Dombergers mit einer sonst bei ihm nicht gewohnten Grandezza in Farbmassen wühlen... Aber gerade bei diesen Farbmassen kam es ihm immer wieder auf feinste Nuancierung an, und wie bei allem, was er schuf, hatte er nie das Gefühl, endgültig fertig zu sein.“ (Arntz 1965, S. 6 zit. n. Reinhardt 1989, S. 12)

Baumeister stellte 1950 seine erste Serigrafie „die *Kosmische Geste*“ (Abb. 4⁶¹) fertig.

⁶¹ Spielmann, Heinz; Baumeister, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 150.



Abbildung 4

Kosmische Geste 1950

Für dieses Bild verwendete er einfache Materialien, er setzte Glasbatist als Schablonenträger ein. Einige Exemplare sind mit strukturierten Farbflächen gedruckt, bei anderen trug der Künstler die Farben von Hand auf. (vgl. Rombold 2002, S. 21) Das Bild im Format 54,6 x 64,7 cm ist auf ein Kartonpapier der Größe 63 x 71,7 cm gedruckt. Der Hintergrund besteht aus grauer Farbe mit dunkelgrauer Struktur, auf den verschiedenen Farbflächen von Weiß, Schwarz, Rot, Blau, Ocker, Violett sowie zweierlei Grüntöne gedruckt wurden. Dazu malte der Künstler auf einige Exemplare einige Farben wie Blau, Grün und Ocker auf. Auf diese Weise experimentierte Baumeister in seinem ersten Druckverfahren mit den verschiedenen Möglichkeiten der Siebdrucktechnik. Er fertigte einige Probedrucke und Auflagedrucke ohne die dunkelgraue Struktur an, malte einige Farben auf und reduzierte dadurch die Anzahl der angewendeten Siebe. Der Großteil der Auflagedrucke, wie auch das hier abgebildete Exemplar, weisen die dunkelgraue Farbstruktur auf, sind vollständig gedruckt und ohne

handgemalte Elemente. Wie häufig in Baumeisters Siebdruck-Ceuvre entstand dieses Bild nach dem Vorbild seines Gemäldes *Kosmische Geste*. (vgl. Spielmann 2005, S. 150) Schon bei diesem ersten Siebdruck zeigt sich Baumeisters Interesse am Experimentieren und an raffinierter Technik. So ist der Hintergrund des Bildes angeraut, um dem Bild den Effekt zu verleihen, der zuvor bei Baumeisters Ölgemälden durch die Beimischung von Sand erzielt wurde. Das durchscheinende Übereinanderdrucken von Farben findet sich auch in vielen seiner späteren Werke wieder. (vgl. Reinhardt 1989, S. 17)

Neben Baumeisters Begeisterung für die vielfältigen technischen Möglichkeiten des Siebdrucks stellen die relativ niedrigen Produktionskosten einen Grund dar, der zu Baumeisters Interesse an der Technik beitrug. Da besonders in der Nachkriegszeit bei vielen Menschen kein großes Budget für Kunst vorhanden war und dennoch in der Öffentlichkeit eine enorme Resonanz und ein Nachholbedarf an Kunst bestanden, war die Siebdrucktechnik für den großzügigen und sozial empfindenden Künstler Baumeister der ideale Weg, um möglichst viele Menschen mit seinen Bildern zu erreichen. (vgl. a.a.O. S. 16)

Zwischen 1950 und 1955 fertigte Baumeister 64 Serigrafien an, die alle in Zusammenarbeit mit Domberger entstanden. Sie führten letztlich zur Anerkennung des Siebdrucks als künstlerischem Verfahren in Deutschland und brachten Domberger den Ruf eines Spitzendruckers der Serigrafie in Europa ein. (vgl. Rombold 2002, S. 22) Während dieser fünf Jahre der Zusammenarbeit steigerte Baumeister seine Produktivität enorm: Von drei Motiven im Jahr 1950 stieg die Anzahl seiner Drucke bis auf 18 innerhalb von acht Monaten in Baumeisters Todesjahr 1955. Dadurch produzierte er fast doppelt so viele Siebdrucke wie Lithografien und Radierungen während dieser Zeit. Interessanterweise zog sich die Verwendung seiner Gemälde als Vorlagen für Druckgrafiken über Jahrzehnte durch Baumeisters Arbeit. Insbesondere ab 1950 begann der Künstler, sein Lebenswerk zu reflektieren und nutzte die Serigrafie dabei als Mittel, um einige seiner alten Kunstwerke mithilfe dieser neuen Technik zu perfektionieren. Dabei wählte er die Motive jedoch nach deren Eignung für die Serigrafie aus und ließ vielfarbige und farblich abgestufte Werke beiseite, die eine Vielzahl von Sieben erfordert hätten. (vgl. Spielmann 2005, S. 19f.)

Indem Baumeister seine früheren Bildideen mit der Siebdrucktechnik nicht lediglich kopierte, sondern veränderte und variierte, drückt sich sein Verständnis der Serigrafie als Originalgrafik und nicht als bloße Reproduktionstechnik aus. Die Wirkung der gedruckten Bilder ist eine andere und insbesondere der Einsatz der Farbigkeit zwischen zurückhaltenden, dezenten und kräftigen, leuchtenden Farben macht sie zu etwas Besonderem. (vgl. Assmann 2005, S. 485) Obwohl Baumeister intensiv mit einem professionellen Drucker – Domberger – zusammenarbeitete, bearbeitete er den Druckträger stets selbst, kontrollierte die limitierte Auflage und trug eigenhändig die Nummerierungen auf die für den Verkauf bestimmten Blätter ein. (vgl. Langner (Red.), Baumeister (Red.), Goetz-Sturm (Red.) 2006c) Im Aufsatz *Malerei durch das Sieb* erläutert Baumeister sein Verständnis des Siebdruckverfahrens als Originalgrafik mit künstlerischem Wert und fordert auch andere Künstler auf, die Serigrafie als Kunstform weiterzuentwickeln:

„Im künstlerischen Wert entsprechen Sieb-Drucke den originalgraphischen Verfahren (Litho und Radierung), bei denen der Künstler das Negativ herstellt. [...] Die Weiterentwicklung ist nicht abgeschlossen, und es wäre wichtig, daß Maler und Graphiker sich unseren Versuchen anschließen.“ (Baumeister 1952, o.S.)

Diese von Baumeister geforderte Weiterentwicklung und Etablierung der Serigrafie als Kunstform fand bald darauf statt. Es entwickelte sich ein regelrechter „Graphik-Boom“ (Reinhardt 1989, S. 21) sowohl bei Künstlern als auch bei Sammlern und Händlern. Auch die Fotografie und neuartige Maschinen fanden immer umfassenderen Einsatz. Die Bedeutung von Baumeisters Werken wurde dadurch jedoch nicht geschmälert, da sie aufgrund ihrer geringen Auflagenzahl, ihrer Kreativität, der immer noch sichtbaren Experimentierfreude ihres Erschaffers und ihrer Bedeutung für die deutsche Nachkriegskunst weiterhin lebendig wirken und nichts von ihrer Besonderheit verloren haben. (vgl. a.a.O. S. 22) Als das Werk des ersten deutschen Siebdruckkünstlers stellen Baumeisters Serigrafien die „bedeutendsten Inkunabeln dieses Druckverfahrens“ dar. (Spielmann 2005, S. 17)

2.4.3 Überblick über Serigrafie-Künstler in Deutschland

In Deutschland gab und gibt es zahlreiche Künstler, die die Serigrafie in verschiedenem Maße für sich entdeckten. Darunter sind solche, die sich in ihren Arbeiten auf die Serigrafie spezialisierten und andere, die nur gelegentlich mit dieser Technik arbeiteten.

In den verschiedenen Grafiksammlungen deutscher Galerien und Museen werden die Namen zahlreicher Künstler genannt. Die meisten Sammlungen weisen nur einige Serigrafien auf, oft sind die Bestände nicht nach Medien, sondern nach Künstlern sortiert, dies ist unter anderem bei der Berlinischen Galerie der Fall.

Insgesamt stammen wenige Werke aus den 1990er Jahren. Der Großteil wurde in den 1970er und 1980er Jahren geschaffen von Künstlern wie A. R. Penck, Dieter Asmus, Siegfried Neuenhausen, Hans Ticha, Elvira Bach, Frank Badur, Jens Barge, Horst Bartnig, Reiner Binsch, Gernot Bubenik, Erich Buchholz, Hans-Peter Feldmann, Rainer Fetting, Fongi, Achim Freyer, Jürgen Fuchs, Wolf Vostell, Dieter Glasmacher und Gerd Arntz, der eigene als Holzschnitte angefertigte Bilder mithilfe des Siebdrucks reproduzierte. Auch Dieter Goltzsche und Herta Heidenreich kombinierten in ihren Werken den Siebdruck mit einer oder mehreren anderen Techniken, wie der Lithografie, Acryl, Aquarell, Kreide, Gouache und Kohle, ebenso KP Brehmer und Klaus Zylla, die Siebdrucktechnik und Collage zusammenbrachten. Moritz Götze schuf ein Buch mit Siebdrucken und übermalten Fotos. Andere Künstler haben die Werke im Siebdruckverfahren auf außergewöhnliche Träger gedruckt, Katharina Karrenberg druckte auf Seide und Veronika Kellndorfer auf Glas. (vgl. Anhang V⁶²)

Toni Mau und Vera Kopetz können als erste Künstler bezeichnet werden, die sich in der DDR bereits Anfang der 1950er Jahre mit dem Siebdruck auseinandersetzten und mit seinen darstellerischen Möglichkeiten experimentierten. Beide Künstler verwendeten gezeichnete Schablonen und erzielten so eine malerische Wirkung. Der Leipziger Künstler Peter Sylvester und in jüngerer Zeit auch der Dresdener Klaus Dennhardt arbeiteten in ihren Siebdrucken mit Fotoschablonen. (vgl. Lehrmann 1976, S. 150ff.) Der Ost-Berliner Joachim Jansong verquickte in seinen Werken die Techniken des Siebdrucks und der Radierung. (vgl. Janeck 1994, S. 134) Weitere Künstler der DDR, die sich mit dem Siebdruck befassten, sind Dolinski, Glöckner, Egberth Herfurth, Rainer Herold, Wolk. Wolfgang Petrowsky, Wolfgang Smy und Walter Womacka. (vgl. Lehrmann 1976, S. 154; vgl. Janeck 1994, S. 140ff.) In Leipzig setzte Rainer Herold

⁶² Liste der Siebdrucke der Berlinischen Galerie, Grafische Sammlung; Email-Nachricht an die Autorin (Al Droubi).

seit den 1960er Jahren den Siebdruck zur Buchillustration ein⁶³ und etabliert eine sehr spezifische Anwendung des Siebdrucks, die seine Arbeiten charakterisieren. Zu Beginn der 1970er Jahre experimentierte Wolfgang Mattheuer mit dem farbigen Siebdruck. Im Vergleich zu Entwicklungen der Serigrafie in der BRD hinkten die Verbreitung und die Aufnahme der Serigrafie-Verfahren in der DDR jedoch noch hinterher. (vgl. Hütt 2004, S. 14)

Aus den vielfältigen Experimenten, die sowohl in West- als auch Ostdeutschland die Serigrafie-Verfahren innovierten, resultierten verschiedene Stile und Genres. Werner Nöfer gestaltet seine serigrafischen Landschaftsbilder beispielsweise detail- und farbreduziert. (vgl. Zerull 2009, S. 7ff.) Dieter Roth arbeitete in mehreren Stilen. (vgl. Field 1981, S. 204ff.) Klaus Heiders Serigrafien zeichnen sich durch eine ausgefallene „Verarbeitung von Pop-Eindrücken“ und eine „kühle Konturierung der Bildszene“ aus. Seine Arbeiten wirken in Bezug auf die Dimensionen Raum und Fläche ambivalent, dies zeigt beispielsweise sein Bild *Nachtbad* aus dem Jahr 1971. Thomas Bayrle, der ein Vertreter der Pop Art ist, und Gerd Winner waren die einzigen deutschen Künstler, die 1971/72 einige Werke auf der Philadelphia-Siebdruckschau präsentierten. (vgl. Bachler 1977, S. 140) Da die industrielle Fertigung von Kunstwerken Teil der Programmatik der Pop Art war, ist es schlüssig, dass sie sich in besonderer Weise des Siebdruckverfahrens bediente. In diesem Kontext müssen Künstler wie Werner Berges, Thomas Bayrle, KP Brehmer, Klaus Heider, Jorg Döring, Moritz Götze und Hans Ticha genannt werden.

Auch Künstler⁶⁴ der Konkreten Kunst oder der Geometrischen Konstruktion erkannten früh die Potenziale der Siebdrucktechnik für ihr Werk. Hierzu gehören Richard Paul Lohse, Max Bill, Karl Gerstner und Andreas Brandt. (vgl. Anhang V⁶⁵) Georg Karl Pfahler, Heijo Hangen, Fritz Ruoffs und Günter Fruhtrunk befassten sich systematisch mit Farbe und Form (Farbformsystematik) und profitierten hier von den spezifischen Eigenschaften des Siebdruckverfahrens. Auch Axel Dick, Lothar Quinte, Otto Piene, Rupprecht Geiger und Heinz Mack, die sich mit Farb-Licht-Problemen beschäftigten,

⁶³ Es ist auffällig, dass verschiedene bekannte DDR-Künstler die Serigrafie für die Buchillustration einsetzten, unter anderem Rainer Herold, Moritz Götze und Hans Ticha, diese Besonderheit fällt bei der Betrachtung der Arbeiten einiger Künstler auf.

⁶⁴ Wie Bachler schreibt, erweist sich eine Zuordnung von Künstlern zu bestimmter Kunstrichtung nicht selten als „kurzlebig [...] und strittig“, insbesondere dann, wenn die Individualität eines einzelnen Künstlers betrachtet wird, erscheint eine solche Zuordnung meist unangemessen. (Bachler, 1977, S. 137)

⁶⁵ Liste der Siebdrucke der Erlanger Sammlung, Email-Nachricht an die Autorin (Al Droubi).

fanden in der Serigrafie das Medium zur Umsetzung ihrer bildnerischen Ziele. (vgl. Bachler 1977, S. 141ff.)

Darüber hinaus kam die Serigrafie auch bei einigen Künstlern der Abstrakten Kunst zum Einsatz, wie etwa: Max Ackermann, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Gerhard Richter, Bernard Schultze, Fritz Winter und Winfred Gaul und Peter Foeller. Ebenso setzten Künstler des Kritischen, des Neuen und des Kapitalistischen Realismus die Serigrafie für ihre Bilder ein. Hier sind unter anderen zu nennen: Dieter Asmus, Peter Nagel, Dietmar Ullrich, Siegfried Neuenhausen, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg.

Dieser allgemeine Überblick zeigt die weite Verbreitung der Serigrafie in verschiedenen Genres und Stilen des Kunstschaffens. Das mag an der unbeschränkten Ausbaufähigkeit des Verfahrens liegen. Allerdings betrifft die Anwendung dieser Technik einige Kunstrichtungen mehr als andere. Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass sich Serigrafien eines Künstlers stets einem Stil oder Genre zuordnen lassen. Gerd Winner ist als einer der Künstler zu nennen, deren Arbeiten sich verschiedenen Stilrichtungen wie Pop Art, Realismus und der Abstrakten Kunst zuordnen lassen.⁶⁶

Diese Arbeit strebt kein Œuvre-Verzeichnis der gesamten Serigrafie an und sie soll und kann nicht einmal den Bestand aller deutschen mit der Serigrafie beschäftigten Künstler und ihrem gesamten Kunstschaffen auflisten. Sie soll vielmehr einen Einblick in die Entwicklung der Serigrafie in Deutschland anhand von Arbeiten verschiedener exemplarisch ausgewählter Künstler bieten. Die Auswahl der Künstler wird durch verschiedene Aspekte bestimmt. Als wichtiges Auswahlkriterium wurde ein enger Entwicklungszusammenhang zwischen der vom Künstler angewandten Technik und seinen Arbeiten zugrunde gelegt, sodass speziell solche Werke analysiert werden, anhand derer sich ein Wechselverhältnis von Technik und künstlerischem Ausdruck rekonstruieren lässt. Ein weiteres Kriterium bei der Auswahl der Künstler liegt in dessen Verhältnis zur Siebdrucktechnik: Häufigkeit und Intensität der experimentellen Auseinandersetzung zwischen Künstler und Technik zeigt sich z.B. in einer besonders innovativen Anwendung der Siebdrucktechnik oder der Übertragung derselben in neue Bereiche wie z.B. Architektur und Politik. In der Gesamtzusammensetzung der Werke

⁶⁶ Siehe Kapitel 5.

und Künstler wurde darauf geachtet, dass ein möglichst breites Spektrum an Stilen und Genres in die Analyse mit einbezogen wird. Eine Auswahl von fünfzehn deutschsprachigen Künstlern verschiedener Kunstrichtungen resultierte aus diesen Kennzeichen: Gerd Winner, Jörg Döring, Moritz Götze, Thomas Bayrle, Dieter Asmus, Wolf Vostell, A. R. Penck, Willi Baumeister, Josef Albers, Max Bill, Heinz Mack, Peter Foeller, Veronika Kelldorfer und Peter Kogler.

Die erwähnten Künstler werden in dieser Arbeit unterschiedlichen Kunstrichtungen und Tendenzen zugeordnet. Diese Einordnung geschieht teils anhand der ausgewählten Kunstwerke und ohne Betrachtung des Gesamt-Œvres jedes Künstlers⁶⁷, teils anhand der in der kunstgeschichtlichen Literatur vorgenommenen Zuordnung.

Durch Untersuchung und Analyse einiger Werke jedes Künstlers werden verschiedene Schwerpunkte beleuchtet: Den Experimenten der Künstler mit Verfahren der Serigrafie (1) wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, hierbei wird die Art und Weise der Anwendung der Technik (2) betrachtet und die sich ergebenden Vorteile der Anwendung der Serigrafie für die jeweiligen Werke (3) diskutiert. Besonderheiten in der Technik (4) werden hervorgehoben und die Entwicklung der Bilder in Korrelation zur Entwicklung der Technik (5), also die Wechselwirkung zwischen Technik einerseits und Form und Inhalt andererseits ist elementarer Bestandteil der Analyse. Mithilfe dieser Untersuchungskriterien soll der Prozess der Entwicklung der Serigrafie und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten erforscht werden.

⁶⁷ So beispielsweise bei Willi Baumeister.

3 EXKURS: KÜNSTLER UND SIEBDRUCKER

Da der mit dem Künstler zusammenarbeitende Siebdrucker eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des Kunstdrucks in dieser Technik spielt, muss auch ein Blick auf das Arbeitsverhältnis von Künstler und Drucker geworfen werden. Am Beispiel namhafter Drucker wie Luitpold Domberger und Hans-Peter Haas sollen Einflüsse und Einwirkungen der Drucker auf die Entstehung der Kunstwerke aufgezeigt werden.

3.1 Die Beziehung zwischen Künstler und Siebdrucker

Entscheidet sich ein Künstler dafür, die Siebdrucktechnik anzuwenden, kann er allein oder gemeinsam mit einem Drucker in einem Team arbeiten. Schließlich kann er sich auch gänzlich aus dem Druckvorgang zurückziehen und nach seinen Vorgaben drucken lassen. Diese Entscheidung hängt von verschiedenen Aspekten ab, dazu zählen: die Technik, Anwendungs- und Arbeitsweisen, die je nachdem recht kompliziert sein können und der Hilfe eines Fachmanns bedürfen. Ein weiterer bestimmender Faktor ist die Erfahrung des Künstlers mit dem Siebdruckverfahren in Bezug auf die Funktionen, Möglichkeiten und Grenzen der Technik, ebenso wie eine Vorstellung davon, mit welchen technischen Methoden welche Effekte und Ausdrucksmöglichkeiten erzielt werden können. Offensichtlich spielen neben der Technik und Erfahrung des Künstlers auch die Maße des Werkes, seine Komplexität und sein Charakter, beispielsweise Farbvielfalt und Detailreichtum betreffend, eine Rolle. In den meisten Fällen stellt der Drucker die stimmige Umsetzung der künstlerischen Vorstellung in die Druckgrafik sicher, deren Technik sich in steter Entwicklung befindet. Deshalb haben sich viele berühmte Künstler für die Zusammenarbeit mit einem Drucker entschlossen. Diese Kooperation bewegt sich sowohl in technischen als auch konzeptuellen Dimensionen. (vgl. Hainke ³1984, S. 294) Der Drucker berät den Künstler beispielsweise über die drucktechnischen Möglichkeiten und Grenzen, erörtert mit ihm Strategien der Umsetzung und der ästhetischen Wirkung. Diese Form der Arbeitsteilung erfordert vom Drucker ein hohes Maß an Einfühlung. Er muss die Intention des Künstlers erfassen und seine eigene Arbeit der Bildidee des Künstlers unterordnen. Wolfgang Hainke sieht dementsprechend die besondere Fertigkeit der Kunstdrucker darin,

“sich in die ästhetischen Absichten des Künstlers einzufühlen, Vorlagen für den Druck zu analysieren, in entsprechende Kopiervorlagen und Schablonen zu zerlegen und im Medium Siebdruck adäquat umgesetzt wiederzugeben.“ (a.a.O. S. 298)

Die besondere Rolle des Druckers in diesem kooperativen Prozess spiegelt sich in der Nennung von Drucker und Künstler wider, wie dies in Katalogen, Mappen und auf Werken oft geschieht. Die Arbeitsleistung des Druckers erscheint auf diese Weise gewissermaßen gleichgestellt.⁶⁸ (vgl. a.a.O. S. 294)

Vom Siebdrucker ist stets Anpassung an Stil und Neigung des Künstlers gefordert, für den er gerade arbeitet. Er erklärt dem Künstler die Grenzen der Technik und Neuerungen. Darüber hinaus druckt er für ihn die Probedrucke. Dadurch werden der gewünschte Farbton, die Überschneidung und Kombination der transparenten Farbfelder kontrolliert. (vgl. Caza 1973, S. 78f.) So ist der Drucker die Ergänzung des Künstlers – in der gemeinsamen Arbeit gelangen beide zu überzeugenden Ergebnissen. Fällt diese Interaktion zwischen Künstler und Drucker weg, gibt der Künstler also seine Vorlage in Druck, ohne weiterhin in den Vorgang einzugreifen, schmälert sich dementsprechend der Anteil des Künstlers am Druckerzeugnis. (vgl. Hainke ³1984, S. 293) In diesem Fall läuft er Gefahr, dass seine Druckgrafik in eine kommerzielle und industrielle Richtung abgeleitet und – statt als künstlerischer Druck – als bloßes Handwerk eingeordnet wird. Manchmal spielen nicht nur die bereits genannten Gründe eine Rolle bei der Entscheidung des Künstlers selbst zu drucken, sondern auch seine finanzielle Situation.

Jeder Drucker führt die Siebdrucktechnik mit eigener Handschrift, mit anderen technischen Mitteln und Möglichkeiten, also anders als andere Drucker, aus. So entstehen bei Domberger die Drucke vollautomatisch, dagegen verläuft der Druckvorgang bei Haas halbautomatisch. Wiederum ganz anders Chris Prater und Hajo Schulpius, die ausschließlich manuelle Drucke erstellen. Dabei hat jede Arbeitsweise ihre Berechtigung, solange sie dem Künstler die Umsetzung einer vielfältigen und ausdrucksstarken Formensprache ermöglicht. (vgl. a.a.O. S. 302)

Im Bereich der Siebdrucktechnik stechen einige Namen von Kunstdruckern heraus, die auf die technische Entwicklung des Siebdrucks maßgeblich eingewirkt haben. Zu diesen gehören Luitpold Domberger und Hans-Peter Haas.

⁶⁸ Ein Beispiel für eine derartige Kooperation zwischen Künstler und Drucker ist die Ausstellung von Hans-Peter Haas 1978, bei der 300 Serigrafien von 70 Künstlern präsentiert wurden, die allesamt in Haas' Werkstatt gedruckt worden sind. (vgl. Hainke ³1984, S. 296)

3.2 Wichtige Kunstdrucker

3.2.1 Luitpold Domberger

Luitpold Domberger (1912–2005), Sohn eines Porträtmalers, war Grafiker und Siebdrucker und der erste Lehrmeister des Siebdrucks. Vor dem Zweiten Weltkrieg studierte er in Karlsruhe Grafik. Er arbeitete als selbständiger Grafiker zunächst in Pforzheim, dann in Stuttgart. Domberger kam erstmals 1948 in Kontakt mit der Siebdrucktechnik, als er eine Wanderausstellung *der New York Serigraphie Society* in der Bibliothek im *Amerika-Haus* in Stuttgart besuchte. Fortan interessierte er sich für diese Technik und wagte erste Versuche. Anfangs in einem Dachraum in seiner Wohnung, im Jahr 1949 richtete er in Stuttgart in der Oppenheimerschen Villa die erste Siebdruckwerkstatt ein. Gemeinsam mit Willi Baumeister schuf er, wie bereits erwähnt, 1950 die ersten Serigrafien. Domberger gründete den *Verband deutscher Siebdrucker* und 1967 ein eigenes Unternehmen, in dem viele prominente amerikanische und deutsche Künstler ihre Bilder druckten. (vgl. Langner (Red.), Baumeister (Red.), Goetz-Sturm (Red.) 2006d); vgl. Rombold ²2002, S. 20)

Die ersten Experimente in der Siebdrucktechnik ging Domberger mit primitiven Arbeitsmitteln an. Nylonstrümpfe, Schellack-Schablonen, eigene Farbe und Literatur aus den USA, die er über das *Amerika Haus* bezog, stellten dafür die Basis dar. Hierzu schreibt Willi Baumeister in seinem Aufsatz „Malerei durch das Sieb, die neue Technik der Seiden-Sieb-Drucke“ in *Die Neue Zeitung*: „Die Technik der Sieden-Sieb-Drucke wurde in Deutschland zum erstenmal [sic] 1948 durch eine Ausstellung im Amerika-Haus bekannt, wo die Geräte und fertigen Drucke zu sehen waren. P. Domberger interessierte sich dafür, er machte mit einem aufgeschnittenen Nylon-Strumpf seine ersten Versuch, die jedoch erst aussichtsreich wurden, als er 'Müller-Gaze' verwandte und sich Farb-Fabriken um die Herstellung von geeigneten Farben bemühten.“ (Baumeister 1952, o.S.)

Domberger war ein Pionier und auch sein Sohn Michael folgte seinem Weg. Er entwickelte die Technik weiter und erstellte Siebdruck-Originale. Die Dombergers (Vater und Sohn) sammelten im Laufe ihrer Karriere Erfahrung mit vielen Künstlern wie Josef Albers, Max Bill, Gerd Winner, Heinz Macke, Sigmar Polke und weiteren. Sie arbeiteten in vielerlei Kunstrichtungen, darunter Konstruktivismus, Pop Art, Op Art, Fotorealismus und viele weitere mehr. (vgl. Froh 2002, S. 1)

Insbesondere weil Luitpold Domberger nicht nur Drucker, sondern auch Verleger war, verhalf die Kooperation mit ihm einigen Künstlern zu Bekanntheit. Beispielsweise stellte er in seiner Edition der Mappe *Figurationen* (1968) Siebdruckarbeiten von jungen

Künstlern vor, woraufhin einige dieser Werke in Museen und Galerien ausgestellt werden konnten und die Künstler öffentliche Aufmerksamkeit erhielten. Unter diesen Künstlern waren Adolf R. Fleischmann, Ida Kerkovius oder Fritz Ruoff. Ruoffs Kollektion von Serigrafien, die von Domberger hergestellt und verlegt worden waren, wurden vom Londoner Victoria-and-Albert-Museum erworben, wo ebenfalls Siebdrucke von Josef Albers und Robyn Denny in einer gemeinsamen Ausstellung gezeigt wurden. (vgl. a.a.O. S. 2)

Die Beziehung zwischen den Dombergers und den Künstlern nahm verschiedene Formen an. Für manche Künstler war auch eine persönliche Beziehung zum Drucker wichtig. Der amerikanische Künstler Richard Estes beispielsweise blieb bisweilen eine Woche bei Domberger in der Werkstatt, damit er die Arbeitsentwicklung selbst verfolgen konnte. Anderen Künstlern genügte es, das Muster mit der eindeutigen Vorstellung der Farben und Formen per Post an die Druckerei zu schicken. Robert Indiana pflegte seine Vorlagen im Originalformat zuzusenden, Max Bill bevorzugte ein Muster im Kleinformat. Am Ende der Arbeitsphase standen die Dombergers mit den Künstlern nochmals in engerem Kontakt zwecks Korrektur und Signatur der fertigen Werke. Durch diese enge Kooperation zwischen den Druckern und Künstlern entstanden wichtige Werke und wertvolle Freundschaften. (vgl. a.a.O. S. 1ff.)

Anders als die Beziehung zwischen Drucker und Künstler gestaltete sich die Beziehung zwischen Luitpold Domberger, seinem Mitarbeiter Hans-Peter Haas und dem Künstler Willi Baumeister. Es kommt zu einer täglichen und effektiven Zusammenarbeit. Diese Zusammenarbeit forderte vom Drucker und seinen Mitarbeitern ein erhebliches Maß an Empathie für das Werk des Künstlers. (vgl. Rombold ²2002, S. 20)

Luitpold und Michael Domberger haben maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der Siebdrucktechnik in Deutschland und darüber hinaus; dies nicht nur in der Arbeit mit Künstlern, sondern auch durch die Herstellung und Verbesserung von Druckmaschinen. Sie erreichten auf ihrem Gebiet herausragende Resultate. (vgl. Froh 2002, S. 1ff.)

3.2.2 Hans-Peter Haas

Hans-Peter Haas wurde 1935 in Stuttgart geboren. Bereits als Schüler fiel er durch sein zeichnerisches Talent auf, sodass der Drucker Luitpold Domberger bei einem Besuch in der Waldorfschule auf ihn aufmerksam wurde und ihm die Möglichkeit einer

Ausbildung in seiner Siebdruckwerkstatt eröffnete. (vgl. Petzhold 1984, S. 60f.) Während Haas' Ausbildung von 1953 bis 1956 begegnete er in Dombergers Werkstatt vielen bekannten Künstlern, darunter auch Willi Baumeister. Die Zusammenarbeit von Domberger, Haas und Baumeister, dem „damaligen Hauptexponenten der abstrakten Kunst in Deutschland“ (Rombold 1994, o. S.), leistete einen großen Beitrag zum Aufstieg des künstlerischen Siebdrucks. Nachdem Haas seine Ausbildung bei Domberger abgeschlossen hatte, begann für ihn eine Zeit des Reisens, unter anderem nach Skandinavien und in die Schweiz. Dort arbeitete er in anderen Werkstätten, um sich neuen Herausforderungen zu stellen und sich von neuen Ideen inspirieren zu lassen.⁶⁹ Auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland blieb Haas seine Freude an Innovationen erhalten, er war während seiner Zeit als Leiter einer Schwetzingen Siebdruckerei einer der ersten, der verformte Kunststoffplatten bedruckte. Gegen Ende der 50er Jahre machte er sich selbständig und richtete sich in seinem Elternhaus ein eigenes kleines Druckatelier ein. Schon bald darauf begann er, mit verschiedenen Stuttgarter Künstlern zusammenzuarbeiten, die ihn vor allem für seine Präzision und Gewissenhaftigkeit schätzten. Bereits während der Arbeit in der Dachkammer seines Elternhauses erweckte Haas internationales Interesse und bekam Besuch von amerikanischen Fachleuten und Druckaufträge von Verlegern und Galerien aus aller Welt. (vgl. Rombold 1994, o. S.; vgl. Bachler 1977, S. 24) 1993 verlegte Haas seine Werkstatt nach Leinfelden-Echterdingen, wo er auch heute noch arbeitet und sich intensiv mit Serigrafie beschäftigt. Im Mai 2008 wurde Haas von Bundespräsident Horst Köhler das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen, um sein Engagement für die Kunstszene und Gesellschaft zu würdigen. (vgl. Bundesverdienstkreuz für Hans-Peter Haas, 2008, S. 16)

3.2.2.1 Die Beziehung zwischen Haas und seinen Künstlern

Haas' Drucke sind nicht auf eine bestimmte Kunstrichtung beschränkt, sondern erstrecken sich über ein breites Spektrum der modernen Kunst: Konkrete und Abstrakte Kunst finden sich dort ebenso wie beispielsweise Pop Art, Zero, Op Art und

⁶⁹ So berichtet Haas beispielsweise von einer Episode in Skandinavien, bei der ein Künstler großformatige Poster in Aquarell-Optik haben wollte. Haas experimentierte und fand schließlich eine Lösung für die Anforderung: Mit weicher Masse wurde auf großen Platten ein unebener Untergrund modelliert und Papier darauf gelegt, sodass die anschließend darauf gedruckten Farbflächen aussahen, als seien sie mit Aquarellfarbe gemalt. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 380f.)

Surrealismus. Auch ist die Liste der Künstler, mit denen Haas zusammengearbeitet hat, lang und enthält unter anderem Max Ernst, Salvador Dalí, Heinz Mack, Peter Foeller, A.R. Penck, Josef Albers und viele weitere Künstler.

Haas erzählt selbst, dass die Zusammenarbeit mit den Künstlern sich sehr unterschiedlich gestaltete und nicht immer auf der gleichen Ebene stattfinden konnte. Er passte sich deswegen den Wünschen der Künstler an:

„Bei sorgsamer Betrachtung von Haas-Serigraphien ist nicht zu übersehen, daß Haas bei jedem Künstler gleichsam von vorne anfängt. Mit Botero mußte er auf ganz andere Weise zurechtkommen als etwa mit Vasarely, mit Dörflinger völlig anders als mit Segal.“ (Petzhold 1984, S. 61)

Diese Unterschiede liegen sicherlich sowohl in der Erfahrung des Künstlers, allerdings auch in der Beschaffenheit der Werke bzw. dem Grad der Kooperation, den die Künstler dem Drucker anbieten. Einige Künstler wünschen ausschließlich eine Reproduktion ihres Originals, teilweise wird Haas als Drucker stärker in den Entstehungsprozess eines Werks einbezogen.

Als Beispiel für eine Kooperation wird hier Haas' Zusammenarbeit mit dem Künstler Rüdiger Tamschick umrissen. Haas entwickelte mit Tamschick die Idee, anhand einer gemalten Vorlage eine Reihe von Serigrafie-Unikaten anstatt mehrerer gleicher Reproduktionen zu schaffen. In enger Zusammenarbeit zwischen Künstler und Drucker wurde die Realisierung dieser Idee möglich: Tamschick zeichnete mit Pinsel und Graphitstift die Vorlagen auf Folie, aus denen Haas Schablonen anfertigte. Der Druckprozess wurde ebenfalls gemeinsam gestaltet. Für jedes Unikat entschied Tamschick, welche der Schablonen mit welcher Farbe gedruckt wird, sodass am Ende zwar 80 Bilder mit demselben Muster, jedoch völlig unterschiedlicher Farbzusammensetzung entstanden. Auf diese Weise schufen Haas und Tamschick 80 Unikate, in Haas' Worten „80 Ungleiche.“ (Anhang II *Interview Haas*, S. 376) Die Rolle des Druckers wird bei diesem Werk besonders deutlich, er schafft die technischen Möglichkeiten und Voraussetzungen, um die Ideen des Künstlers optimal umzusetzen. Das Beispiel zeigt aber auch, dass Haas wesentlich mehr ist als nur ein gewöhnlicher Siebdrucker, der künstlerische Arbeiten reproduziert. Haas ist selbst ein Künstler, der sich in die Ideen seiner Kunden hineinversetzt und im Sinne des Gesamtwerks Änderungen oder Verbesserungen vorschlägt. Dahingehend sieht Haas den präzisen

Umgang mit Farben und die exakte Übertragung von Farben des Originals auf den Druck zwar als eine wichtige Fähigkeit eines Druckers, dennoch hält er sich nicht immer an diese Vorgaben:

„Ich habe mich nicht unbedingt immer ans Original gehalten, sondern wenn ich den Eindruck hatte, die und die Farbe ist so noch brillanter oder besser, habe ich es dann so gedruckt und mich nicht unbedingt ans Original gehalten.“ (a.a.O. S. 370)

Dies erfordert seitens des Druckers ein besonderes Einfühlungsvermögen in das Werk und die Ideen des Künstlers: „Er rührt nicht an Idee und Geist des Künstlers; er macht beides druckend deutlich.“ (Petzhold 1984, S. 60f.) „Werktreue“ nennt Haas dies und sagt dazu selbst:

„[...] ich habe immer das im Auge, was der Künstler selber will. Wenn ich eine Veränderung mache, dann mache ich die nur im Bewusstsein, dass sie im Sinne des Künstlers ist. [...] Und da sagen dann oft die Künstler selber: »Der Druck ist noch besser als das Original.«“ (Anhang II *Interview Haas*, S. 370)

Es kommt gelegentlich vor, dass die Künstler vor dem Druck noch Veränderungen vornehmen wollen, die von ihrem Original abweichen. Haas selbst führt als Beispiel hierfür einige Drucke von Heinz Mack an, die nach einer Pastell-Vorlage gemacht wurden. Mack war mit seinen Pastellen oft zunächst selbst nicht zufrieden. Besonders bei Pastellen sind die Korrekturmöglichkeiten im Gegensatz zur Ölmalerei sehr eingeschränkt, sodass Verbesserungen und Veränderungen am Bild kaum möglich sind. Hier ist es Aufgabe des Druckers, den Künstler zu beraten und aus dem, was der Künstler sonst aussortieren würde, ein Kunstwerk zu schaffen. (vgl. a.a.O. S. 372)

Die Beratung der Künstler ist ein wichtiger Bestandteil von Haas' Arbeit. So kann es beispielsweise vorkommen, dass ein Künstler mit einem Original zu ihm in die Werkstatt kommt und eigentlich eine Reproduktion mit einer gewissen Auflage plant. Nach Gesprächen mit Haas findet der Künstler aber solchen Gefallen an den Möglichkeiten des Siebdrucks, dass das Original außer Acht gelassen wird und eine völlig eigenständige Arbeit entsteht.⁷⁰

Für Haas sind Arbeiten besonders interessant, wenn sie nicht auf einem zu reproduzierenden Original basieren, sondern zu Beginn nur eine Idee im Raum steht. So

⁷⁰ vgl. <http://www.hph-gallery.com/wp-content/uploads/Reims-Murr-Rundschau-Siebdruckbericht.pdf>; Zugriff: 27.07.2016.

schuf Haas gemeinsam mit Dieter Roth, der für seine Fettgrafiken und Schimmelobjekte bekannt ist, sechs Motive des Londoner Picadilly Circus. Dabei wurde die Siebdrucktechnik auf sehr ungewöhnliche Weise eingesetzt: Ein so dicker Farbauftrag, dass die Farbe Wochen zum Trocknen brauchte, das Auftragen von Lack und das Bestreuen mit Sandkörnern ebenso wie das Auftragen einer quarkähnlichen Masse, die sich beim Trocknen pulverisierte, charakterisierten die Technik dieser Motive. (vgl. Szuttor 2009)

Die Zusammenarbeit mit den Künstlern gestaltete sich jedoch nicht bei jedem Druck so eng wie bei den oben beschriebenen Bildern, so etwa bei der Arbeit an dem Projekt *Kohle mit Dalí*, einem Projekt des Gesamtverbandes des Steinkohlebergbaus Essen, für das Salvador Dalí drei Motive zum Kohlebergbau gestaltete. Unter anderem sollten für das Projekt fünfzig Sonderdrucke auf Spezialbütten für führende Persönlichkeiten aus dem In- und Ausland gefertigt werden. Während des Druckvorgangs dieser Sonderdrucke war Haas völlig auf sich allein gestellt, da der Künstler Dalí nicht anwesend war. Dennoch meisterte Haas die Aufgabe, Dalí lobte Haas' Arbeit, sobald die Blätter ihm zum Signieren nach Spanien geschickt worden waren. (vgl. Haug 1977)

Auch bei der Fertigstellung der Werke gibt es Unterschiede in der Zusammenarbeit mit den Künstlern. Sobald Haas mit dem Drucken fertig ist, nimmt er Kontakt zum Künstler auf, damit dieser das gedruckte Werk begutachten kann. Einige Künstler kommen in seine Werkstatt, um das Werk mit ihm gemeinsam zu betrachten und letzte Änderungswünsche zu äußern. Andere Künstler lassen sich das Werk schicken, malen Korrekturen auf das Bild oder rufen an, um sich mit Haas am Telefon zu besprechen. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 372)

In den meisten Fällen aber sind die Künstler mit Haas' Arbeit zufrieden; er selbst schätzt den Anteil auf 90%. Dies ist besonders bemerkenswert, wenn man in Betracht zieht, dass Haas – anders als in der Branche üblich – keinen Andruck des Werks vorab macht. Haas begründet dies damit, dass ein Andruck ähnlich aufwändig wie der finale Druck ist und dieser Aufwand aufgrund seiner umfassenden Erfahrungen im Siebdruck nicht nötig sei. Da er als sehr kritisch gilt und sich seit Jahrzehnten mit der Serigrafie beschäftigt, sind Korrekturen kaum nötig. Außerdem haben die Künstler stets die Möglichkeit, eine Auflage nicht abzunehmen und nicht zu signieren, wenn ihnen das

Ergebnis nicht gefällt. Dies ist dem Drucker allerdings noch nicht passiert. (vgl. a.a.O. S. 374)

3.2.2.2 Eigenschaften und Fähigkeiten des Druckers

Ein guter Siebdrucker muss sich nicht nur hervorragend mit der Drucktechnik auskennen, sondern benötigt auch darüber hinaus zahlreiche Kenntnisse und Fähigkeiten. Er muss – in Haas' Worten – „Künstler sein“, muss also zeichnen und malen können und den Umgang mit Farben beherrschen, um den Entstehungsprozess eines Werks nachvollziehen zu können. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 378f.) Dafür ist ein geschultes Auge notwendig, ebenso wie ein gutes Vorstellungsvermögen dafür, wie ein Werk gedruckt werden kann und welche Ergebnisse sich dabei auf welche Art und Weise erzielen lassen. Dies ermöglicht dem Drucker, feine Details zu ergänzen, die beim fotografischen Übertragungsprozess verloren gehen. Diese werden von Haas per Hand auf Folie gezeichnet und hinzugefügt. Auch für die Farbauswahl sind ein scharfes Auge und viel Erfahrung notwendig. Oft sind nur kleine Veränderungen notwendig, um eine optimale Gesamtwirkung zu erzielen. (vgl. a.a.O. S. 373) Diese Veränderungen machen den Druckprozess jedoch erst zu einer Herausforderung: „Die letzten acht bis zehn Prozent der Arbeit sind die interessantesten Momente. Dann entscheidet sich: was muss ich noch machen, um zum Ideal zu kommen.“ (Szuttor 2009)

Dieses Ideal zu erreichen, ist Haas besonders wichtig. Auch wenn andere Betrachter oder auch der Künstler selbst das Ergebnis bereits gut finden, arbeitet Haas weiter und verändert beispielsweise Farbtöne und überdruckt bestimmte Stellen, um am Ende ein möglichst ideales Werk zu schaffen.⁷¹ Er selbst ist sich seines Perfektionsstrebens durchaus bewusst: „Es gibt viele, die haben gesagt: Wo für andere Drucker Ende ist, da fängt der Haas erst so richtig an.“ (Anhang II *Interview Haas*, S. 374) Diese Neigung zur Präzision und zum Perfektionismus führt jedoch nicht zwangsläufig dazu, dass Haas sich Monate oder Jahre mit jedem Werk beschäftigt. Auch zügiges Arbeiten ist ihm wichtig:

„Im Grunde genommen ist bei jeder Arbeit, die ich mache, die Überlegung dabei, wie ich am schnellsten ans Ziel komme. Man kann auch an eine Arbeit herangehen und

⁷¹ vgl. <http://www.hph-gallery.com/wp-content/uploads/Reims-Murr-Rundschau-Siebdruckbericht.pdf>; Zugriff: 27.07.2016.

sagen »Irgendwann kriege ich das schon hin« und macht dies und jenes daran.“ (a.a.O. S. 378)

Dennoch legt Haas ebenso großen Wert darauf, dass seine Arbeit gut durchdacht ist, da sich dadurch unnötige Arbeitsschritte vermeiden lassen. So gelingt es Haas manchmal, Werke in kürzester Zeit zu drucken, für die viele seiner Kollegen wesentlich länger gebraucht hätten. So erzählt er zum Druck eines Werks von Eduardo Paolozzi: „Da gab es Kollegen, die haben gespottet: »Da hat der ein halbes Jahr daran gearbeitet!« Dabei habe ich an dem ganzen Druck fünf Tage gearbeitet.“ (ebd.)

3.2.2.3 Haas' Innovationen

Haas trug auch zur Weiterentwicklung der Serigrafie bei. Im Gegensatz zu anderen Grobsiebdruckern und Siebdruckereien führt er selbst sein Handwerk aus und druckte selbst. Dadurch stand Haas ständig im Dialog mit Farbherstellern, Maschinenherstellern, Gewebeherstellern und konnte Vorschläge machen, welche Farben verbessert werden sollten. Er brachte seine Erfahrung ein, die sowohl die eines Handwerkers als auch die eines Künstlers war. Davon profitierte nicht nur seine eigene Arbeit, sondern die Siebdrucktechnik insgesamt. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 381) Haas setzte sich beispielsweise dafür ein, dass die Materialien wie Farben oder Gewebe in einer höheren Qualität hergestellt werden. Seine Kollegen – insbesondere die Großverbraucher – drängten häufig darauf, möglichst billiges Material zu bekommen, was jedoch eine für den künstlerischen Siebdruck nicht akzeptable Qualitätsverringering bedeutete. Besonders bei den Farben wurde oft darauf gedrängt, dass diese billiger sein sollten. Dies jedoch stellt für die Serigrafie ein Problem dar: „[M]an kann Farben schon billiger machen, aber wenn ich eine gute Farbe brauche: Aus einer billigen, schlechten kann ich keine gute Farbe machen, aber eine gute kann ich strecken.“ (a.a.O. S. 384) Daher motivierte Haas die Hersteller stets dazu, ihre Produkte zu verbessern und in einer möglichst hohen Qualität herzustellen, was inzwischen allen Siebdruckern zugutekommt. (vgl. Schweizer 1984, S. 42)

Auch im Bereich der Drucktechnik gehörte Haas zu den Innovatoren. So sagte Dietrich Birk, der baden-württembergische Landesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst in einer Ansprache über Haas, er sei „»einer der ersten Siebdrucker, der neben dem typischen schablonenhaften, deckenden, pastosen Farbauftrag auch die Möglichkeit zum Halbtondruck mit und ohne Raster erkannte[]«“. (hpf 2008) Mit dem Halbtondruck

ohne Raster beschäftigte sich Haas bereits in den 1960er Jahren. Um Farbfotos im Siebdruck abbilden zu können, machte Haas Halbtonfilme von diesen Fotos. Anfänglich hatte er diese Filme selbst hergestellt und in der Dunkelkammer entwickelt, ging jedoch später dazu über, diese in Repro-Anstalten fertigen zu lassen, um sich auf den Druckprozess konzentrieren zu können. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 382)

Um optimale Ergebnisse zu erzielen, nutzte Haas die Effekte der Stufenbelichtung. Insbesondere bei Bildern mit vielen verschiedenen Farbtönen waren oft mehrere Stufen notwendig, wofür er ein eigenes System entwickelte. Für Blau benötigte er beispielsweise sechs Stufen, für Rot vier, für Gelb drei Stufen, die passend genau aufeinander gedruckt wurden. Dabei begann er mit einer hellen Lasurfarbe, die er immer dunkler machte, alles aufeinander druckte und so das Gesamtbild fertigte. Gerade für künstlerische Drucke wandte Haas die Technik *Halbtonfilm ohne Raster* jahrelang an. In den 1970er und 1980er Jahren jedoch verschwand der Halbtonfilm, der auch heute nicht mehr hergestellt wird. Auch die Anlagen, mit denen dieser entwickelt wurde, gibt es nicht mehr. Daher musste Haas sich umorientieren und Wege finden, auch Filme mit Raster optimal für den künstlerischen Siebdruck zu nutzen. Im Wesentlichen nutzte er auch weiterhin dieselbe Methode wie zuvor auch beim Halbtonfilm, nämlich die Stufenbelichtung. Dadurch gelang es ihm, das Raster nahezu zu eliminieren und beinahe unsichtbar zu machen. (vgl. a.a.O. S. 382f.)

Es gehört weiterhin zu Haas' besonderen Fähigkeiten, die neu entwickelten Siebdrucktechniken bekannt zu machen bzw. zu bewerben. So wurde er besonders dadurch schnell bekannt, dass er Werbedrucke in Briefbogensgröße anfertigte und diese verschickte. Hierfür wählte er besonders schwierige Werke aus: „[E]s sollten solche Drucke sein, die sich die Kollegen ansehen und denken »Was, das kann man im Siebdruck machen?«“. (Anhang II *Interview Haas*, S. 384) Diese Drucke wurden auch bei Messen und Kongressen ausgelegt, wodurch der „kleinste Ein-Mann-Betrieb“ Hans-Peter Haas schnell weltbekannt wurde. (ebd.)

Bei der hohen Qualität von Haas' Drucken und seinem hohen Bekanntheitsgrad ist es überraschend, dass in seiner Werkstatt heute ein alter Kopiertisch und eine alte, halbautomatische Druckmaschine stehen. Seine Werkstatt ist relativ klein und besteht aus nur zwei Räumen. Dies zeigt, dass „die ganze Kunst des Siebdrucks im

Handwerklichen liegt“ (Petzhold 1984, S. 61) Haas selbst erzählt, dass er in den ersten zehn Jahren seiner Selbständigkeit alles von Hand gedruckt hat. Aufgrund seiner präzisen Arbeitsweise gelangen ihm auch ohne hochtechnologische Geräte optimale Ergebnisse. Bereits im Jahr 1984 schrieb Thomas Schweizer über ihn: „Die vor 25 oder 15 Jahren im Atelier Haas hergestellten Siebdrucke zeugen von einer Perfektion, welche auch heute mit den verbesserten Maschinen, Geräten und Verbrauchsmaterialien nicht besser gefertigt werden können.“ (Schweizer 1984, S. 42) Daher genügen ihm weiterhin die oben erwähnten Geräte, mit denen er aufgrund seiner handwerklichen Präzision noch immer optimale Ergebnisse erzielt.

3.2.2.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hans-Peter Haas mit seiner Arbeit Maßstäbe gesetzt hat, die die Entwicklung der Serigrafie entscheidend beeinflusst haben. Durch seine Innovationen und seine hohen Standards in Bezug auf Präzision und Ästhetik trug er dazu bei, dass der Siebdruck sich von einem reinen Reproduktionsverfahren zu einer eigenen, international anerkannten Kunsttechnik entwickelte. (vgl. Vollmer 2008; vgl. Rombold 1994, o.S.) Durch seine jahrzehntelange Erfahrung ist Haas' Anwendung der Siebdrucktechnik sehr variantenreich und flexibel. Er druckte für zahlreiche Künstler aus den verschiedensten Kunstrichtungen: Vergleicht man Haas' Bilder, so steht „blendende Leuchtkraft neben dumpfsatten Flächen, feinste Ziselierung neben groben kreidigen Strukturen“. Haas ist dazu fähig, „scharfkantige Geometrie, atemberaubende Farbverläufe, homogene Flächen von haptischer Präsenz, hingehauchte Grautöne“ ebenso präzise zu drucken wie „schimmernde Lasuren [und] spiegelnde Oberflächen.“⁷² Diese Flexibilität und Variabilität schätzen auch heute noch viele internationale Künstler, die ihre Werke von Hans-Peter Haas drucken lassen, der auch heute noch ein Siebdrucker von Weltrang ist.

⁷² <http://www.hph-gallery.com/wp-content/uploads/Reims-Murr-Rundschau-Siebdruckbericht.pdf>; Zugriff: 27.07.2016.

4 EINSATZ DER SERIGRAFIE BEI KÜNSTLERN VERSCHIEDENER KUNSTRICHTUNGEN – ANALYSE, EINORDNUNG, VERGLEICH

Im nachfolgenden Kapitel wird der Einsatz der Serigrafie-Technik in Werken der oben genannten, in Gruppen eingeordneten Künstler, untersucht.

4.1 Pop Art

Die Pop Art ist eine Kunstrichtung, die in den 1950er Jahren in Großbritannien und dann in den USA, – besonders in den Großstädten London und New York – entstand. Zu ihren Themen zählen Design, neue Technologien, die Konsumwelt, die Waren- und Verpackungsindustrie sowie die Medien wie etwa Zeitung, Radio oder Fernsehen. Auch Plakate, Kino, Comics, Triviales und Alltägliches oder Symbole wie Automarken werden aufgegriffen. (vgl. Osterwald 1989, S. 11ff.; vgl. Siemel 2008, S. 111ff.) So werden Pop Art-Bilder sowohl inhaltlich als auch formal zu einer Spiegelung des alltäglichen Lebens und der Veränderung der Zivilisation und des Lebensstils. Somit kann die Pop Art mit ihrem Realismus als eine Reaktion auf den abstrakten Expressionismus gesehen werden. Durch ihre Darstellung von Sujets aus der Konsumwelt, von alltäglichen und trivialen Gegenständen versuchen Pop Art-Künstler, eine große Zahl von Menschen zu erreichen und Spontaneität, Kreativität und Emotionalität in ihrer Kunst Raum zu geben. (vgl. Osterwold 1989, S. 7ff.) Darüber hinaus ist die Pop Art durch die Anwendung von vielfältigen künstlerischen und technischen Verfahren charakterisiert. So wird ein Kunstwerk nicht nur durch traditionelle Technikverfahren umgesetzt, auch jüngere Verfahren werden herangezogen, etwa die Fotografie, der Offset- und Siebdruck, Collage und De-Collage.

Ein Verfahren, das durch die Pop Art einen großen Aufschwung erlebte, war der Siebdruck. Seine Eigenschaften machten ihn zum idealen Ausdrucksmittel für die Künstler der Pop Art. Das Verfahren ermöglicht nicht nur eine Serienproduktion mit brillanteren Farbergebnissen als beispielsweise die Lithografie – auch die Kosten sind niedriger, sodass die Werke einem großen Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Die Serigrafie ermöglichte zudem eine Kombination mit anderen Verfahren wie vor allem der Fotografie: So konnte die Pop Art die sie charakterisierende Eigenschaft des bildhaften Zitierens von Motiven aus der Alltags- und Konsumwelt entwickeln. Darüber hinaus lassen sich verschiedenste Materialien im Siebdruck

einsetzen, was die Pop Art Künstler reichlich nutzten, indem sie Collagematerial einbrachten und unterschiedlichste Druckuntergründe und sogar Plastiken und Gebrauchsobjekte bedruckten. (vgl. Siemel 2008, S. 111ff.; vgl. Fuchs 1981, S. 8) In diesem Sinne bot die Serigrafie ideale Bedingungen für die Ideen der Pop Art-Künstler. Siegfried Fuchs stellt in diesem Zusammenhang pointiert fest: „Hätte man die Serigraphie nicht schon gekannt, so müsste sie für die Künstler der Pop Art erfunden worden sein.“ (Fuchs 1981, S. 8)

Die Konzepte der Pop Art waren jedoch nicht nur in England und den Vereinigten Staaten stark verbreitet, sondern breiteten sich in der ganzen Welt aus. Künstler verschiedenster Länder experimentierten in der Pop Art, insbesondere in Deutschland gab es eine Reihe von Künstlern, deren Kunstwerke thematisch und technisch zur Richtung der Pop Art gezählt werden können.

4.1.1 Jörg Döring

Einige Künstler nähern sich in ihren Kunstwerken amerikanischen Künstlern an, wie etwa Jörg Döring⁷³, dessen Werk Ähnlichkeiten mit dem US-amerikanischen Künstler Andy Warhol aufweist. Diese Ähnlichkeit zeigt sich besonders im Bild mit dem Titel „Space age honey XS“ 2008 mit den Maßen 40 x 40 cm, in dem der Künstler eine elffarbige Serigrafie mit Malerei kombinierte. (Abb. 5a)



Abbildung 5 a) „Space age honey XS“ 2008

b) „Marilyn Monroe“

Döring benutzt für diese Bilder eine Porträtfotografie der Schauspielerin Brigitte Bardot, die er stets mit Überlagerungen anderer Farbschichten abdruckt. Mal wird das

⁷³ Jörg Döring wurde Mitte der 60er im Ruhrgebiet geboren. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf Meerbusch.

Gesicht mit warmen Farben abgebildet, mal mit kalten Farben, in dunklen Farbschichten oder hellen Farbtönen, oder aber mit einer Kombination von hell, dunkel, warm und kalt. Diese Arbeit erscheint wie ein Farbtest zur Ermittlung unterschiedlicher Wirkungen desselben Gesichts in verschiedenen Farbtönen. Sehr ähnlich präsentierte der Künstler Andy Warhol damals in seinem Serigrafie-Bild die Schauspielerin Marilyn Monroe. (Abb. 5b)

Ein Foto derselben Schauspielerin erscheint in einem anderen Werk von Döring mit dem Titel „JD all stars“ 2007 mit den Maßen 130 x 130 cm, welches ebenfalls eine Kombination von Malerei und Serigrafie ist. (vgl. Döring 2007) (Abb. 6)



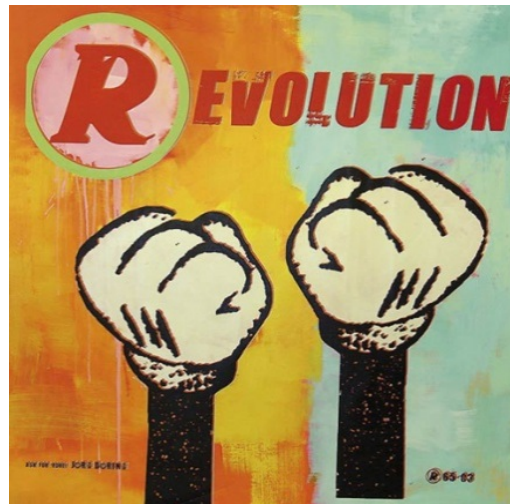
Abbildung 6 „JD all stars“ 2007

Das Bild erscheint wie ein Feldversuch, in dem der Künstler mehrere Elemente verknüpft: die bereits zuvor abgedruckten Aufnahmen (z. B. Fotos von Marylin Monroe und dem Chrysler Building in New York), Werbeobjekte, einen Zeitungsausschnitt, Handzeichnungen, verschiedene Arten von Handschrift und Graffiti, die an den Wänden

in Straßen und Bahnen zu sehen sind. Dabei werden einige Elemente mit der Serigrafie-Technik, andere durch Malerei abgebildet. Auffällig ist dabei, dass Döring einige der Motive bereits einzeln abgebildet hatte, so z. B. das Chrysler Building in „Famous“ 2002 (Abb. 7a) oder die Faust in „R-evolution“ 2003 (Abb. 7b)



Abbildung 7 a) „Famous“ 2002



b) „R-evolution“ 2003

Für dieses Werk erstellte Döring zunächst eine Fotocollage als Basis für die Vorlage, die auf ein Sieb übertragen und auf Leinwand gedruckt wird. Diese gedruckte Siebdruckcollage ist der Ausgangspunkt für den nächsten Schritt, die Übermalung, in der der Künstler dem Bild weitere Elemente und Zeichnungen hinzufügt. Dies wird bei dem Vergleich mit dem Bild „JD All stars No. 1 XS“ (Abb. 8) deutlich, das der Künstler ein Jahr später schuf.



Abbildung 8 „JD All stars No. 1 XS“ 2008

Er verwendete hier (Abb. 8) dieselbe Vorlage wie beim ersten Bild (Abb. 6), allerdings ist das Format des Bildes mit 40 x 40 cm kleiner als das Original. Auch die Farbwahl unterscheidet sich deutlich vom Ursprungsbild. Während das erste Bild eine bunte Mischung aus Farben ist, dominieren im zweiten Bild Orange-, Gelb- und Grüntöne. Hierdurch werden einige Elemente stärker betont als zuvor, andere treten in den Hintergrund. Auch die eingefügten Zeichnungen sind bei den Bildern nicht identisch, beispielsweise die Form der Blumen. Obwohl für beide Bilder dieselbe Vorlage als Basis verwendet wurde, hinterlassen sie beim Betrachter unterschiedliche Eindrücke. „JD All stars No. 1 XS“ hat aufgrund der Gelb- und Orangetöne eine wärmere emotionale Wirkung, während „JD all stars“ kühler und distanzierter gehalten ist. Beide Bilder wirken jedoch aufgrund des Drucks auf verschiedenen Ebenen und der Überlagerung verschiedener Motive sehr plastisch und lebendig. Deutlich zeigen die Werke, wie die Siebdrucktechnik dem Künstler einen großen Spielraum bietet.

Ähnlich ist das Bild mit dem Titel „JD All stars No. 2“ 2008 mit der Größe 130 x 130 cm, das in 31 Farben mithilfe der Serigrafie gedruckt ist. (vgl. Döring 2015d) (Abb. 9a) Auch dieses Bild ist angefüllt mit fotografischen Ausschnitten von Schauspielern, Werbung, unterschiedlichen Schriften und Comics. Döring verwendete in diesem Bild das gleiche Prinzip und erstellte 2009 ein ähnliches Bild in kleinerem Format: „JD All stars No.2 XS“ (Abb. 9b)



Abbildung 9 a) „JD All stars No. 2“ 2008 b) „JD All stars No. 2 XS“ 2009

Dieses ist in einem ähnlichen Stil gehalten wie das erste „All stars“-Werk und ist auch inhaltlich mit diesem verbunden: es bildet andere 'Stars' ab, beispielsweise Donald Duck, James Bond und Audrey Hepburn. Auch hier geben die Übermalungen dem Bild wieder den Charakter eines Unikates. In beiden Bildern spielt die technische Dimension der Serigrafie eine große Rolle, da sie die Ergebnisse deutlich prägt und mit Hilfe von anderen Drucktechniken nur schwer zu erzielen wäre. Es ist offensichtlich, dass das technische Experimentieren die Grundlage der Arbeit Dörings ist, denn das endgültige Bild ist bei ihm nicht geplant. Es ist eine Zusammenstellung von Symbolen, Worten, Typografie, Ausdrucken und Fotos etc., die der Künstler einer spontanen Idee folgend im Laufe des Arbeitsprozesses sehr sorgfältig und mit großem Bewusstsein von Harmonie und Disharmonie zusammenstellt. (vgl. Döring 2001/2002)

Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Werken sind im Bild „Ali No. 1“, 2008 in quadratischem Flächenmaß 150 x 150 cm, Farben und Bildelemente wesentlich reduziert (Abb. 10). Es ist ebenfalls eine Mischung aus Serigrafie und Malerei. Döring präsentiert in diesem Bild die Figur des berühmten Boxers Muhammad Ali, in einem

neuartigen Einsatz der Fotografie. Mit Schichten von Farbe, die sich wie Sandkörner über das Bild verteilen, gehen die einzelnen Bildteile nebelartig ineinander über und sind nur verschwommen zu sehen; lediglich die Figur des Boxers ist scharf und deutlich zu erkennen. Die Farbskala ist weniger vielfältig als bei den zuvor besprochenen Werken und das Bild wirkt ruhiger, harmonischer und ausgewogener. Dagegen sind die beiden „All stars“-Bilder mit ihrem Farbenspiel und den vielen Varianten dynamischer. In ihnen setzte der Künstler die Möglichkeiten der Serigrafie-Technik verstärkt ein und erzielte dadurch einen sehr lebendigen, beinahe karnevalesken Charakter.

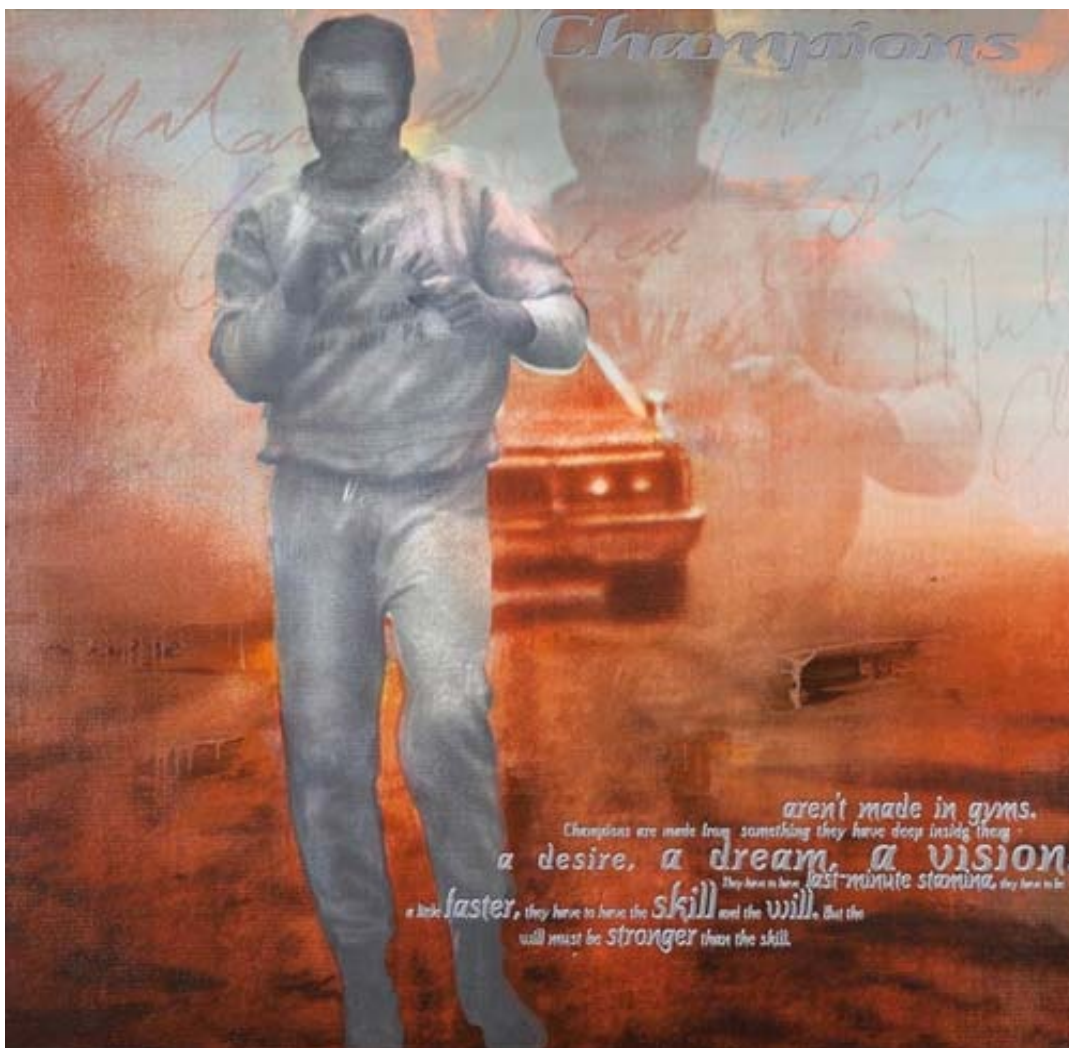


Abbildung 10

„Ali No. 1“ 2008

Der Künstler spielt hier erneut mit den unterschiedlichen Wirkungen der Farben. In einem Exemplar druckte und malte er den Hintergrund in warmen Orangerottönen, in einem anderen Bild mit einem eher kühlen Grauton. Im ersten Bild ist die Hauptfigur in

Kontrast zu den Farben des Hintergrundes, im zweiten Bild im Einklang mit der Farbskala des Hintergrundes gedruckt. Dennoch sticht der Boxer in beiden Bildern deutlich hervor, da bei dem Bild in Grautönen der Hintergrund und die unscharfe Reflexion des Boxers stärker verschwommen sind.

Döring zeigt in seinen Bildern nicht nur Fotos von Schauspielern oder Prominenten, sondern auch Profile aus der Welt der Tiere. In seinem Bild mit dem Titel „*Poor kind of business*“ 2007/2008 mit den Maßen 130 x 130 cm (Abb. 11), einer Kombination aus Serigrafie und Malerei, präsentiert er ein Foto der Profilansicht eines Krokodils mit vielen Details und der Textur der Haut in kleinen, sehr detaillierten und klar erkennbaren Kreisen.



Abbildung 11 „*Poor kind of business*“ 2007/2008

In dieser Darstellungsweise setzte Döring das Gestaltungselement des Krokodils in Kontrast zum Hintergrund, den der Künstler mit zufälligen breiten Pinselstrichen

gestaltete. Damit verknüpft diese Komposition sehr unterschiedliche Elemente und Strukturen: das Krokodil in seiner detailreichen, dekorativen Darstellung und den Hintergrund mit malerisch emotional expressiver Gestaltung. Durch diese Kontraste erhält das Bild eine exotische, außergewöhnliche Wirkung. Auch dieses Bild druckte Döring im kleineren Format „XS“ auf 40 x 40 cm und in anderen Farben.

Außer Prominenten und Tieren sind auch Comic-Figuren in den Werken des Künstlers präsent. Döring stellt dabei in einer ungewöhnlichen Darstellungsweise Comic-Figuren und Filmstars zusammen, die nicht ohne Humor oder Ironie sind, die unterhaltsam, ernsthaft und spielerisch zugleich wirken. Eine Reihe dieser Art von Bildern entstand insbesondere 2005 und 2006. In ihnen beschäftigte sich der Künstler hauptsächlich mit Ölmalerei / Mixed Media auf Leinwand, wie beispielsweise das Bild „*Me machine*“ 2005 im Format von 125 x 165 cm zeigt. (Abb. 12)



Abbildung 12

„Me machine“ 2005

Dörings Bilder sind eine bunte Mischung aus Comic-Figuren (z. B. Olivia), Fotos von bekannten amerikanischen Schauspielern (z. B. Steve McQueen), Schriftstücken wie Zeitungsartikeln, Typografie, Texten und Zeichen in oft kräftigen, grellen, frischen

Farben. Er kombiniert Elemente aus verschiedenen Bereichen auf ungewöhnliche Weise miteinander und schafft dadurch neue Inhalte, Gedanken und Eindrücke. In dieser Vorgehensweise, aber nicht in der surrealen und traumhaften Stimmung in den Bildern, ähnelt er Magritte und de Chirico mit dessen 'pittura metafisica'. Jörg Döring spricht in diesem Zusammenhang von „scheinbar Zusammenhanglosem“ (Döring 2007, S. 4), das – wird es in einen Zusammenhang gebracht – „ein[en] ungewöhnliche[n] Gedanke[n] provoziert“ (ebd.)

Bei näherer Betrachtung dieser Bilder wird offensichtlich, dass es sich nicht um reine Serigrafie-Bilder handelt. Döring kombiniert das Serigrafie-Verfahren häufig mit anderen künstlerischen Techniken, insbesondere der Malerei. Wie Rauschenberg mit den von ihm selbst gemachten Fotos nutzt Döring die Serigrafie, bzw. konkret Siebdrucke von Fotografien als Ausgangsbasis für seine Malerei. Teilweise ist dieser Arbeitsprozess in mehrere Phasen aufgeteilt, sodass zunächst gemalt, dann gerakelt, dann wieder gemalt wird und dies so lange, „bis es [=das Bild] fertig ist“ (Döring 2001/2002) Durch die individuelle Überarbeitung wird jedes der Bilder zu einem Original.

Die Serigrafie bietet Döring die Möglichkeit, sein künstlerisches Repertoire zu erweitern. Während er zuvor hauptsächlich in Öl gemalt hatte, bot ihm die Serigrafie die Möglichkeit, Serien zu produzieren und somit seine Handschrift zurück zu nehmen und das Werk zu anonymisieren. Die anschließende malerische Überarbeitung diene hingegen wieder der 'Re-Individualisierung' des Werkes. Er selbst sieht dies nicht als Bruch mit seinen früheren Werken, sondern als „Ergänzung, Erweiterung, dem Zweck dienend zu zeigen, dass ich mehr kann und mehr will als das, was bisher zu sehen war.“ (ebd.) Die Arbeit mit der neuen Technik hatte außerdem laut Aussage des Künstlers auch Einfluss auf seine Ölmalerei: Er male damit „anders, neuer, höher, weiter, frischer und vielleicht besser.“ (ebd.)

Für Döring unterscheiden sich die Möglichkeiten der Motiventwicklung oder -findung zwischen Ölbild und überarbeiteter Serigrafie nicht wesentlich. Seiner Ansicht nach ist bei beiden Techniken zunächst eine Grundidee vorhanden, die bei der Entstehung des Bildes kontinuierlich weiterentwickelt und thematisch, farblich oder kompositorisch angepasst wird (vgl. ebd.) Die Serigrafie ermöglicht ihm jedoch einen größeren

Spielraum an Darstellungsmöglichkeiten. Sie erleichtert ihm Farbvariationen und -kompositionen oder Überlagerungen verschiedener Farbschichten und ermöglicht es, Motive zunächst einzeln und dann in Kombination mit anderen Motiven darzustellen. Auch die Herstellung von Serien, teilweise in verschiedenen Größen ist mit der Mischung aus Siebdrucktechnik und Malerei möglich. Gleichzeitig erhält jedes Werk durch die individuelle Überarbeitung den Charakter eines Unikats.

Die Serigrafie erleichterte es Döring außerdem, seine Motive und Bildelemente auf vielfältige Weise darzustellen. Einige seiner Bilder zeigen nur ein einzelnes, isoliertes Motiv, wie etwa „*Poor kind of business*“ und „*Space age honey XS*“. Einerseits werden diese isolierten Motive innerhalb des gleichen Bilds (mehrfach) wiederholt, wie z. B. bei der verschwommenen Spiegelung des Boxers in „*Ali No. 1*“ oder das Porträt von Brigitte Bardot in „*Space age honey XS*“. Andererseits greift Döring Einzelmotive in anderen Bildern erneut auf, wie dies etwa bei „*JD all stars*“ geschieht, wodurch etwas Neues entsteht.

In Dörings Werken ist in Bezug auf die Bildgestaltung und die Bildwirkung eine Entwicklung feststellbar: In seinen frühen Kombinationen von Siebdruck und Malerei⁷⁴ ist häufig ein einzelnes Hauptmotiv abgebildet, z. B. ein Bauwerk, eine Comicfigur oder eine Berühmtheit – dieses Motiv wird mit Schriftzügen oder Texten kombiniert. Dadurch wirken diese Bilder vergleichsweise ruhig. In seinen späteren Werken werden meist mehrere Elemente kombiniert dargestellt, die sich teilweise überdecken oder unter anderen Bildelementen hervorschimern. Dadurch wirken diese Bilder wesentlich chaotischer, lebendiger und dynamischer. Durch die Kombination der verschiedenen Motive ergibt sich außerdem eine erweiterte Aussage des Bildes. Dieselben Bildelemente, die zuvor für sich alleinstanden, ergeben in Kombination eine neue Bedeutung. Döring sagt dazu selbst, dass bei seinen Serigrafien im Gegensatz zu seinen Ölbildern die Geschichten „offener, nicht immer eindeutig [sind], mehrere mögliche Positionen sind von mir gewollt.“ (Döring 2002)

Auffällig ist, dass Döring viele seiner Bilder neben großen Größen wie 130 x 130 cm auch in einem kleineren Format anbietet: in der „XS“-Variante mit 40 x 40 cm. Dies

⁷⁴ Besonders in seinen Katalogen „Mixed Media 2001-2002“ und „Mixed Media 2002-2003“, vgl. Döring, Jörg (2015): Kataloge. <http://www.joerg-doering.de/jd/doering/catalogs/>; Zugriff: 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015g).

entspricht den Grundsätzen der Pop Art, die sich u.a. zum Ziel gesetzt hat, mit der Kunst ein möglichst breites Publikum zu erreichen und sich auch inhaltlich mit Populärkultur und Kommerzialisierung beschäftigt. Kleinere Formate sind sowohl einfacher in Räume zu integrieren als auch erschwinglicher und damit für ein weniger wohlhabendes Publikum zugänglich. Dennoch sind die kleinen Formate keine reine Reproduktion der großen, sondern Originale, da zwar dieselbe Vorlage verwendet wird, aber die Farben oder Bildelemente dennoch variieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Serigrafie in Dörings Bildern zu einem ebenso zentralen Bildbestandteil wird wie die Malerei. Döring erweiterte seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten durch das Einbetten von Fotografien, Dokumenten u.ä. und kombiniert damit Elemente aus der Realität, so auch z. B. Bilder von Schauspielern oder Bauwerken mit fiktiven Elementen wie Zeichnungen oder Comic-Figuren. Dennoch nutzt er die Serigrafie nicht als reine Reproduktionstechnik, sondern um eine spezifische künstlerische Ausdrucksqualität zu erreichen und neue Ideen und Inhalte zu schaffen.

4.1.2 Moritz Götze

Neben Döring gibt es weitere Künstler im Bereich der Pop Art, die ihre Kunstwerke ebenso mit der Serigrafie-Technik realisieren. Auch das von Moritz Götze⁷⁵ verwendete Verfahren ist hier erwähnenswert.

Götzes Werke sind im Stil von Comics oder Buchillustrationen gehalten, oft schrill und von starker Farbigkeit und damit sehr Aufsehen erregend. Trotz ihres „märchenhaft erzählerischen Zeichenstil[s] mit leichtem Comic-Einschlag“ (Tannert 2002, S. 4) sind die Bilder in keine übergreifende Geschichte eingebunden, sondern autonom und unabhängig voneinander. Götze nutzt als Basis seiner Arbeit nicht die Fotografie, sondern vereinfachende expressive Handzeichnungen, die in jedem Bild eine Art von Erzählung präsentieren. Um seine Arbeit umzusetzen, verwendet er neben der Malerei die Serigrafie-Technik. Seine Bilder schließen viele Elemente und Symbole ein, die mit leuchtenden plakativen Farben dargestellt werden. Jedes Bild spiegelt ein Ereignis wider oder erzählt auf besondere Art eine Geschichte, in der „Alltag, Leben und Kunst

⁷⁵ Moritz Götze wurde 1964 in Halle geboren, wo er auch lebt und arbeitet.

ineinanderfließen.“ (Lindhorst 2002, S. 32) Trotz ihrer leuchtenden Farben wirken die Bilder meist nicht fröhlich, sondern strahlen ein Gefühl der Melancholie, des Geheimnisvollen aus. (vgl. a.a.O., S. 33) Götze kombiniert in seinen Bildern viele Elemente: menschliche Figuren, Tiere, Gegenstände etc. Diese Elemente sind auf den Bildern oft intensiv zusammengedrängt, sodass es kaum Freiräume gibt. Die Atmosphäre wirkt dadurch verwirrend unordentlich, durch die Vielzahl an Elementen und Symbolen wird beim Betrachter eine Fülle an Assoziationen geweckt. Dabei steht häufig keine einzelne Figur im Vordergrund, so dass „nichts einzelnes wichtiger ist als das andere.“ (Freitag 2011, S. 15) Dies ist unter anderem in seiner Arbeit mit dem Titel „Nachts am Tisch“ 2004 in der Größe 100 x 70 cm zu sehen. (Abb. 13)



Abbildung 13 „Nachts am Tisch“ 2004

Dieses Bild ist typisch für Götze: Es wird von Farbflächen und Linien dominiert. Licht und Schatten werden nur sehr reduziert verwendet und lassen das Bild entsprechend flach wirken. (vgl. ebd.) Auf dem Bild sind mehrere Personen zu sehen, von denen jedoch keine das Bild dominiert. Außerdem füllt eine Vielzahl an Gegenständen das Bild, die aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden. In diesem 'horror vacui' ist kaum eine Farbfläche nicht strukturiert oder eine Bildstelle nicht mit Objekten vollgestellt, sodass das Bild insgesamt sehr chaotisch wirkt. Die Platzierung der Gegenstände scheint zwar willkürlich, dennoch trägt jeder Teilaspekt zur Gesamtbedeutung des Bildes bei. (vgl. ebd.) Außerdem enthält das Bild zahlreiche Farben und neben homogenen Flächen auch verschiedene Flächenstrukturen, die den dargestellten Objekten einen gewissen Eindruck von Plastizität und Materialität verleihen. Götze druckte seine Farben häufig nebeneinander, jedoch auch übereinander, um so an vielen Stellen den homogenen Farbflächen eine Struktur mit andersfarbigen, feinen Pinselzeichnungen zu verleihen. Zudem ist jedes Motiv in seinem Bild mit einer deutlich sichtbaren schwarzen Kontur umrahmt, die als Götzes Markenzeichen bezeichnet werden kann. Trotz des chaotischen Charakters sind die Farben sehr präzise und sorgfältig gedruckt, sodass auch Details und feine Linien scharf zu erkennen sind. Zudem erzielte Götze im Hintergrund Effekte, die eher für andere Grafiktechniken spezifisch sind. Die Zeichnung im Hintergrund des Bildes wirkt wie ein Holz- oder Linolschnitt im Weißlinienschnitt. So sind verschiedene Objekte, beispielsweise ein Engel, eine Faust und ein Hammer mit feinen weißen Linien auf eine homogene schwarze Farbfläche gedruckt.

Neben Themen aus dem Alltag sind Götzes Bilder unter anderem inspiriert durch Mythologie und Historienbilder oder aber sie greifen die Werke früherer Künstler auf, die auf diese Weise in einem neuen Licht erscheinen. Ein Beispiel hierfür ist das Serigrafie-Bild „*Pan tröstet Psyche*“ 2008 mit den Maßen 70 x 50 cm. (Abb. 14a), welches sich auf die Skulptur des berühmten Berliner Neubarock-Künstlers Reinhold Begas „*Pan tröstet Psyche*“ 1858 bezieht. (Abb. 14b) Nach Götzes Verständnis sind Bilder oder andere Kunstwerke keine reinen Überbleibsel aus der Vergangenheit, sondern Kunst und Teil eines kollektiven Gedächtnisses, das immer wieder aufgegriffen und neu dargestellt werden kann. (vgl. Freitag 2011, S. 18) Es ist offensichtlich, dass der Künstler in diesem Bild Gestaltungselemente aus verschiedenen Epochen

miteinander verknüpft. Zum einen symbolisieren der Bleistift, die Skizze und das Handy die heutige Zivilisation und Zukunftsvision, zum anderen bezieht sich die Zeichnung von Begas' Skulptur auf die Geschichte der griechischen Mythologie, die das Schicksal von Amor und Psyche erzählt. Dabei beinhaltet das Werk viele Symbole, die verschiedene Assoziationen wecken. Die Blume etwa ist Sinnbild für die Liebe, die Zigarettenschachtel repräsentiert die moderne Konsumwelt und die Lust, das ausgebrannte Streichholz steht für Hoffnungslosigkeit und Enttäuschung. Götze bringt auch das Thema Kunst und den künstlerischen Schaffensprozess auf der Metaebene in das Bild ein. Diese Metaebene ist in den Skizzen, zwei Bleistiften und im Bleistiftspitzer präsent.



Abbildung 14 a) „Pan tröstet Psyche“ 2008



b) Skulptur „Pan tröstet Psyche“ 1858

Dabei ist hier die Verwendung von Farben und Formen im Vergleich zu anderen Bildern reduziert. Die von den genannten Gegenständen umgebene Statue ist deutlich als Hauptmotiv des Bildes erkennbar. Ausgeglichen und wenig lebhaft wirkt das Bild durch eine Beschränkung der Farbtöne auf Blau, Violett, Rot und Schwarz. Besonders die weißen, nicht bedruckten Flächen bringen Ruhe in das Bild. Dagegen sind viele andere Bilder von Götze, wie etwa das bereits erwähnte „*Nachts am Tisch*“, voll von lebendigen Farben und Formen, wodurch es eine dynamische Wirkung voller Bewegung entfaltet und eine Szene des alltäglichen Lebens widerspiegelt. Im Gegensatz zu „*Nachts am Tisch*“ dominieren in „*Pan tröstet Psyche*“ gleichmäßige, nicht strukturierte Farbflächen. Während in „*Nachts am Tisch*“ viele Farbflächen eine ornamentale, dekorative Struktur haben, sind in „*Pan tröstet Psyche*“ viele Flächen homogen und schlicht. Doch auch hier sind alle Bildelemente mit der für Götze typischen schwarzen Kontur akzentuiert.



Abbildung 15 „Für Öl mach' ich alles“ 2009

Dichte und Streuung der Elemente werden auch in anderen Werken variiert, ebenso die Darstellungsweise der Bildelemente. In dieser Hinsicht lässt sich das Werk „Für Öl mach' ich alles“ 2009 mit den Maßen 70 x 50 cm in etwa zwischen den beiden zuvor aufgeführten Bildern einsortieren. (Abb. 15)

Dieses Werk besteht aus drei Elementen. Im unteren Teil des Bildes befindet sich der zu mehreren Schichten gestapelte Zivilisationsmüll. Dort sind zerstörte Autos, Fernseher, Werbeschilder, Stahlbalken und Ölfässer, aber auch – als ein Relikt der klassischen Kultur Europas – eine klassische Säule übereinander getürmt. Im Mittelpunkt des Bildes, über allem Chaos, reitet ein junger Mann mit einem Ölfass unter dem Arm auf einem Leopard vor einem leuchtend blauen, zerkratzten Hintergrund. Das Bild kann als Metapher für die Zerstörungsbereitschaft unserer Kultur gelesen werden, die auf der Jagd nach Geld und Öl weitreichende Zerstörung hinterlässt. Der Mann auf dem Bild hat keinerlei Berührungspunkte mit der zerstörten Zivilisation unter ihm und blickt auch nicht hinab, sondern fliegt mit seiner Beute unter dem Arm davon. Trotz der Distanz zwischen dem Mann und der Zerstörung ist ein Zusammenhang doch ersichtlich: Inmitten des aufgehäuften Schrotts ragt ein ebensolches Fass heraus, das er unter dem Arm trägt. Es ist offensichtlich, dass der Mann passend zum Titel des Bildes tatsächlich bereit ist, für Öl alles zu tun und sich nicht dafür interessiert, welche Zerstörung er damit anrichtet.

Wie bei den zuvor besprochenen Bildern betont Götze seine Bildelemente mit schwarzen Konturen. Hinzu kommt, dass der auf dem Leopard reitende Mann und der Schrott eine weiße Umrahmung haben, die so wirkt, als seien diese von einem weißen Blatt ausgeschnitten und auf die blaue Fläche aufgeklebt worden. Durch den scharfkantigen weißen Rand heben sich diese Bildelemente stark vom blauen Hintergrund ab. Die blaue Fläche im Hintergrund lässt sich als Himmel interpretieren, der normalerweise mit Reinheit und Unberührtheit assoziiert wird. Er wirkt durch die Kratzer unrein und beschädigt. Die Kratzer gehen wie Schallwellen vom zentral angeordneten Reiter aus und kennzeichnen ihn als Ursache der Zerstörung. Obwohl mit der Serigrafie-Technik geschaffen fühlt sich der Betrachter an einen Effekt aus der Tiefdrucktechnik erinnert, der einen starken Einfluss auf den Inhalt des Bildes hat.

Maßgeblich für den Eindruck von Götzes Serigrafie-Bildern ist die Verteilung und Dichte der Elemente. Ihre Anzahl und Streuung auf der Bildfläche unterscheiden sich stark innerhalb seines Gesamtwerks. Während Bilder wie „*Nachts am Tisch*“ auf der gesamten Fläche mit kleinen Details wie Grasbüscheln, Blütenblättern oder Scherben versehen sind, sind andere Bilder von einem Hauptmotiv dominiert und mit nur wenigen zusätzlichen Elementen versehen, sodass sich dort hauptsächlich homogene Farbflächen finden wie etwa in „*Pan tröstet Psyche*“. Andere Bilder, so etwa „*Für Öl mach' ich alles*“, sind eine Mischung aus diesen beiden Stilen.

Auch die Darstellungsweisen der Bildelemente sind sehr unterschiedlich. Einige der Hintergründe sind sehr grafisch mit einfachen Linienzeichnungen dargestellt, zumeist mit gleichmäßigem Duktus. Mal sind die Linien im Hintergrund der Bilder teilweise gegenständlich wie in „*Nachts am Tisch*“, in anderen sind sie abstrakte Kratzer wie in „*Für Öl mach' ich alles*“. Viele der Bildelemente sind sehr flach und bewusst zweidimensional dargestellt, nur wenige haben eine gewisse Plastizität wie etwa die von der Frau auf dem Kopf balancierten Kugeln in „*Nachts am Tisch*“. Typisch für Götze ist, dass er alle Elemente seiner Bilder mit einer scharfen, deutlich sichtbaren Konturlinie versieht, durch die die Präsenz dieser Formen verstärkt wird. Innerhalb der Linien verwendet er häufig homogene Farbflächen, die durch die Konturlinien voneinander getrennt werden. Doch auch bei den Farbflächen nutzt Götze verschiedene Darstellungsmöglichkeiten. Neben den erwähnten homogenen Farbflächen zeigen seine Bilder auch Farbflächen mit bewusst brechendem Farbauftrag. Dadurch verleiht der Künstler seinen Bildern an manchen Stellen die Spontaneität der Wasserfarben-Technik, wie etwa auf einigen Flächen der zerstörten Gegenstände in „*Für Öl mach' ich alles*“. Häufig stehen in seinen Bildern unmodellerte Flächen neben stark ornamentierten und strukturierten Flächen. Letztere fallen besonders bei „*Nachts am Tisch*“ auf, wo strukturierte Flächen wie ein kariertes Hemd, ein mit weißen Linien gemustertes Kleid, ein Fußboden in Holzoptik oder eine wellige Wasserfläche das Bild dominieren und nur sehr wenige homogene Flächen zu sehen sind.

Götzes Arbeit ist sehr akkurat, präzise und sauber. Zwar gibt es in seinen Bildern kleine Störungen wie weiße Ränder, Kratzer und fehlende Farbe an einigen Stellen, jedoch ist schnell ersichtlich, dass diese vom Künstler geplant und bewusst so gedruckt sind. Hier zeigt sich, dass Götze den Umgang mit der Technik beherrscht und dass die zunächst

wie Fehler oder Mängel aussehenden Elemente nicht durch Unvermögen entstanden, sondern vom Künstler absichtlich eingefügt wurden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Götze in seinen Werken verschiedene Stile adaptiert und diese in Stilcollagen zusammenführt. Zum einen orientiert er sich bei der flächigen Gestaltung ohne Binnenmodellierung und den deutlich sichtbaren schwarzen Konturlinien an der Pop Art. Zum anderen wirkt seine Arbeit an manchen Stellen abstrakt, wie etwa der Hintergrund in „Für Öl mach' ich alles“. Inhaltlich haben seine Werke einen starken Realitätsbezug, der sich in der Behandlung von historischen Themen oder dem Alltagsleben niederschlägt. Neben der meist flachen Darstellung erscheint auch gelegentlich ein gewisser Eindruck von Plastizität. In vielen seiner Bilder setzt Götze Effekte aus anderen Techniken ein: So wirken Teile seiner Bilder, als seien sie Holz- oder Linolschnitte, Tiefdrucke, Kreidezeichnungen oder mit Stift, Pinsel oder Wasserfarben eingebracht. Diese Adaption von verschiedenen Stilen und Imitationen von anderen Techniken konnte Götze mit Hilfe des Serigrafie-Verfahrens umsetzen.

Zwar gibt es Autoren, nach deren Ansicht sich Götzes Grafiken nicht von seinen Malereien unterscheiden (vgl. Freitag 2011, S. 16), dennoch verdeutlicht insbesondere die Gestaltung der Hintergründe seiner Bilder wie „Nachts am Tisch“ oder „Für Öl mach' ich alles“, dass die Serigrafie Götze einen Zugewinn an Ausdrucksmöglichkeiten bietet.

4.1.3 Thomas Bayrle

Zu den Künstlern der Pop Art, die sehr spezielle und besondere Ergebnisse unter Anwendung der Serigrafie-Technik erzielen, gehört Thomas Bayrle⁷⁶.

Bayrle geht in seiner Arbeit von den Erlebnissen der Massenproduktion aus. Produktion und Konsum werden in seinen Werken als „Endlosschleife motorisiert“. (Babias 148/1999, S. 241) Sowohl die Menschenmasse als auch Massenware stehen im Mittelpunkt von Bayrles Arbeit. Bayrle verdeutlicht dies, indem er sagt: „In der Zeit von 1964–66 habe ich motorisierte Massenbewegungen in der Form von Maschinen gebaut. 'Bier trinken', 'Eis essen', 'Zähne putzen', 'Ajax schrubben' wurden mit Mao, Hitler, Ludwig Erhard konfrontiert. Ich habe versucht, mir ein naives Bild von der Mechanik

⁷⁶ Thomas Bayrle wurde 1937 in Berlin geboren und lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

hinter den Massen zu machen.“ (a.a.O., S. 237) Jedoch war Bayrles Auseinandersetzung mit den politischen Persönlichkeiten eher emotional geprägt als durch politische Hintergründe motiviert, da er äußere totalitäre Ähnlichkeiten zwischen der östlichen und der westlichen Kultur sah, die ihn interessierten. (vgl. Babias 148/1999, S. 237) Sein Interesse an China und die dort von ihm empfundene gesellschaftliche Radikalität wirkte sich auf seine Werke aus. In Bezug auf das Verhältnis von Kollektivität und Individuum sah er in China und Amerika zwei Extreme gesellschaftlicher Muster, die er in „stoffliche(r) Materialität“ abbildete und auf diese Weise ein darunter liegendes Muster suchte, „[w]elches man auch in unserer Gesellschaft gebrauchen konnte“. (Obrist; Koolhaas 186–187/ 2008, S. 149)

Ebenfalls nahm Bayrles Ausbildung als Maschinenweber großen Einfluss auf seine Werke: Von dort übernahm er Binnenstruktur, Rapport und flächige Vermehrung des gleichen Motivs in einem bestimmten Rhythmus. In Bayrles Vorstellung entsprechen die beim Weben von Textilien angewandten Techniken und deren Ergebnisse den heutigen Stadtlandschaften bzw. verschiedenen Gesellschaftsmodellen, wobei der Stoff den Makrokosmos bzw. das Kollektiv und der einzelne Faden das Individuum repräsentiert. (vgl. a.a.O., S. 148f.) Seit den 1960er Jahren beschäftigte sich Bayrle neben den rasterartigen Serigrafien mit dem Wechselspiel von Mikro- und Makrokosmos, in diesem Zusammenhang prägte er die Begriffe 'Superzeichen' und später 'Superform'.⁷⁷ Bayrles Gestaltungsprinzip ist es, massenhaft kleine Figuren, Logos oder Piktogramme von Gegenständen wie Ochsen, Tulpen, Schubkarren, Stühlen, Schuhen oder Tassen in einer Rasterfläche, in Gittern oder Bildmustern rapportartig aneinander zu montieren und serienmäßig sozusagen in einer Allover-Struktur zu drucken. Vor dieser aus Einzelementen entstehenden Fläche als Hintergrund wird wiederum ein Motiv im Großen – das 'Superzeichen' – herausgearbeitet, welches inhaltlich und teilweise auch formal mal mehr, mal weniger in Bezug zum Raster steht. (vgl. Babias 155/2001, S. 199) Diese Art von Darstellung ist genau geplant, sie verlangt akkurates, präzises Arbeiten und lässt nur bedingt Raum für Spontaneität.

⁷⁷ <http://www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///thomas-bayrle.html>;
Zugriff: 12.09.2015.

Den effektvollen Möglichkeiten grafischer Prozesse wandte sich Bayrle 1967 zu, nachdem er der Malerei den Rücken gekehrt hatte. Mit dem Mittel der Montage und der Technik der Serigrafie rückte auch eine maschinell anmutende Kühle und Klarheit im Bildaufbau in den Mittelpunkt seines Arbeitens. (vgl. Schreer 1994, o.S.) Mit den technischen Möglichkeiten der Serigrafie schuf Bayrle sehr eigenständige Werke mit seriellem Charakter:

„Bayrle entwickelte hierfür einen normierten Prozeß, der die repro-, montage- und drucktechnisch aktuellen Methoden der Zeit so effizient nutzt, daß sich ein fast anonymer Herstellungseindruck ergibt. Man muß sich jedoch bewußt halten, daß Bayrles frühe Grafik vor der Entwicklung des Computers entstanden ist und somit der absoluten Normiertheit und Exaktheit eines Computerprogramms durch kleine Abweichungen und Unregelmäßigkeiten entgeht, die zum Charakter seiner Arbeit, in all ihrer Anonymität, gehören.“ (Kölle 1995, S. 98)

Bayrle setzte sich später auch mit der Computertechnologie auseinander, behielt aber trotz der Anwendung des neuen Mediums „die alte Einzelbild-Superform-Relation“ bei. (Babias 148/1999, S. 246)

Auch in weiterer Hinsicht zeigte sich Bayrle sehr experimentierfreudig, indem er verschiedene Druckträger nutzte. Er übertrug seine seriellen Motive auf unterschiedliche Materialien und Stoffe wie etwa Papier, Baumwolle und Plastik. Seine grafischen Werke sind nicht nur auf traditionelle Bildträger meist unbeweglicher Natur beschränkt. Bayrle überschreitet mit dem Bedrucken von Tapeten, Vorhängen und durchsichtigen Plastikmänteln die Grenzen zur Gebrauchsgrafik. (Abb. vgl. Schulze 2002, S. 74)

Bei „*Gewitter im April*“ 1969 (Abb. 16) entwickelt der Künstler das 'Supermotiv' eines Regenschirms durch einen vielfach kopierten und sorgsam angeordneten kleinen Regenschirm, der von einem Mann getragen wird. Der große Regenschirm wird durch die Farbwechsel der kleinen Regenschirme dargestellt und den durch sie geschaffenen Umriss. Bayrles Farbpalette beschränkt sich in dieser Darstellung auf wenige Farben. Er präsentierte sein Mikro-/Makromotiv in Schwarz/Weiß vor einem flächigen Farbverlauf, der stufenlos mit grün und blau durch Irisdruck gedruckt wird.

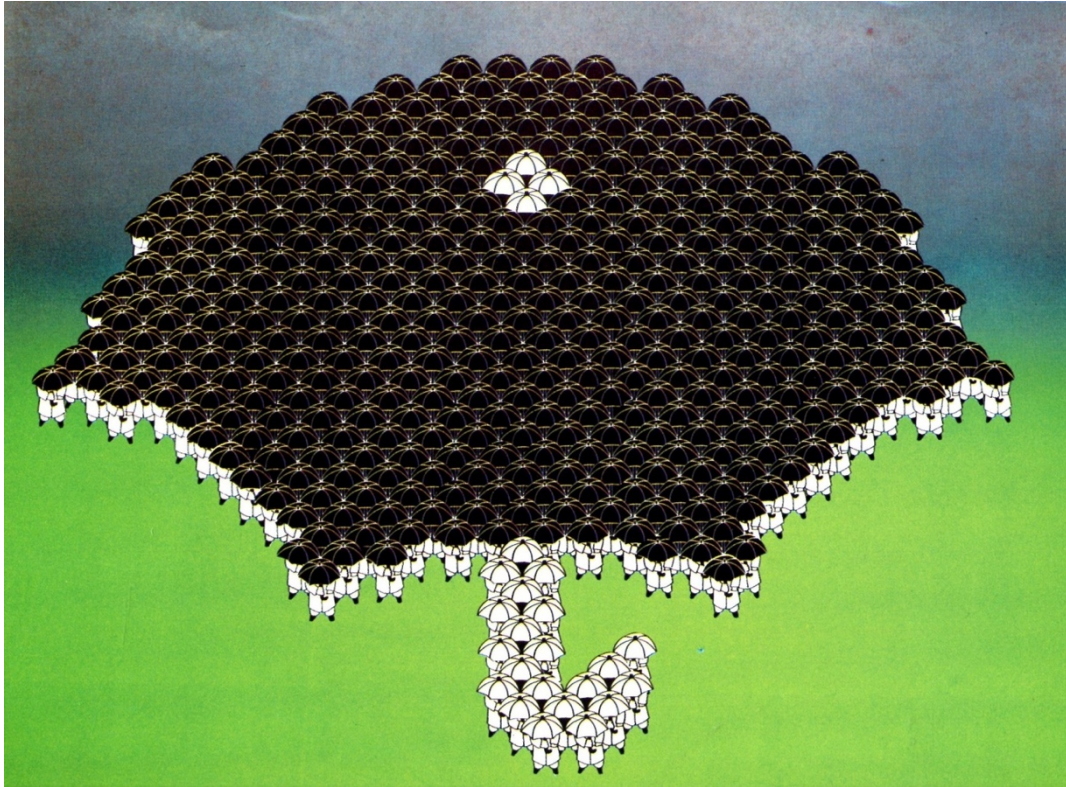


Abbildung 16

„Gewitter im April“ 1969

In „*Orson Welles rot*“ 1971 (Abb. 17) setzt Bayrle ein Porträt von Orson Welles mit Hut aus vielen aneinandergereihten Schubkarren zusammen. Die Kontur des Dargestellten wird erst durch Verzerrungen der Schubkarren deutlich: als ob ein mit Schubkarren bedrucktes rotes Tuch um den Kopf Orson Welles geschlungen würde. Der Hintergrund besteht aus der gleichen Schubkarre, die auch den Kopf zieren: Hier sind sie gerade aufgereiht und ohne Verzerrung vor blauem Grund zu sehen. Dieses Bild wirkt im Vergleich zu „*Gewitter im April*“ dynamischer. Bayrles Bilder haben ein doppeltes visuelles Ziel: Der Betrachter kann zwischen den 'Motivebenen' im Vorder- oder im Hintergrund springen, wie durch einen Trick ermöglicht der Künstler eine vielschichtige Ansicht. Zum einen sieht man eine Reihe von identischen Schubkarren, zum anderen sieht man im Großen das Porträt einer Person:

„Ein solches Bild-im-Bild-Verfahren provoziert ebenso neue Aufmerksamkeit auf Altbekanntes [...]. Sie [=die Porträts] verweisen auf die Auflösung von Identität, auf die Diskrepanz von Darstellung und Dargestelltem und setzen doch facettenhaft neue Identitäten zusammen.“ (Stadt Frankfurt am Main (u.a.) 1991, S. 44)

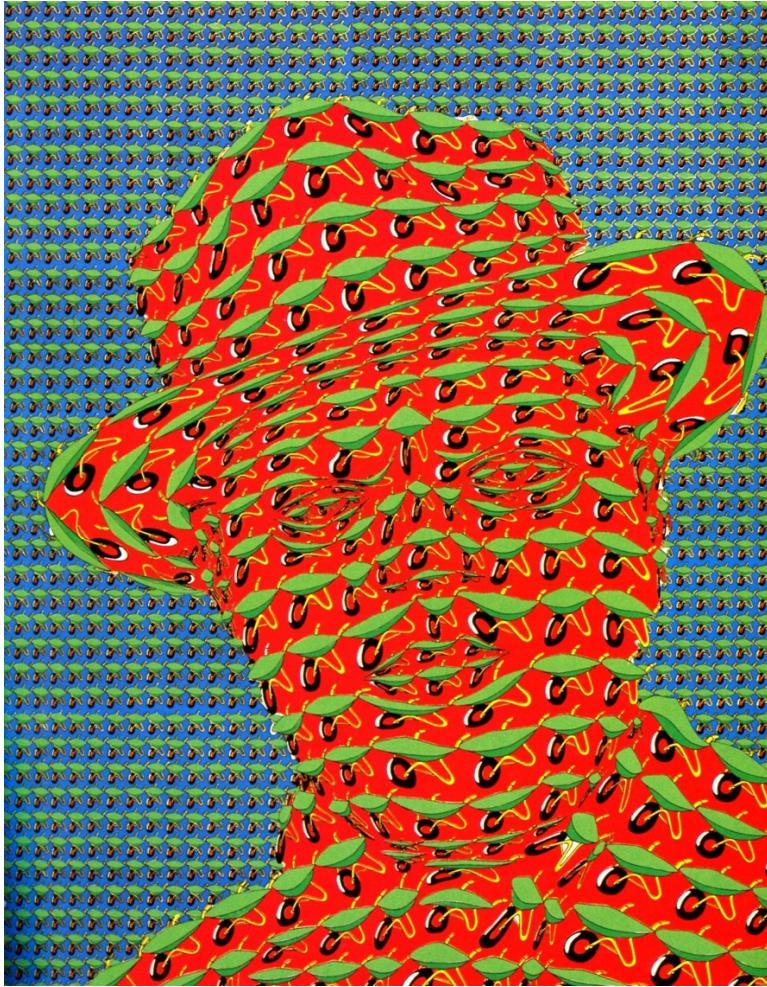


Abbildung 17

„Orson Welles rot“ 1971

Die gleiche Art von zweiseichtiger Ansicht bietet das Serigrafie-Bild „*Tassenfrau*“ 1967 (Abb. 18). Durch die Aneinanderreihung des Piktogramms einer Tasse wurde eine geschlossene Rasterfläche von der Größe DIN A1 (81 x 62 cm) geschaffen. Um dieses Bild mit der Serigrafie-Technik auf Plastikfolie zu drucken, kopierte Bayrle diesen Rapport auf ein Sieb, welches an seiner Unterseite zwecks farblicher Modifizierung mit Papierschablonen beklebt war. (vgl. Schreer 1994, o.S.)

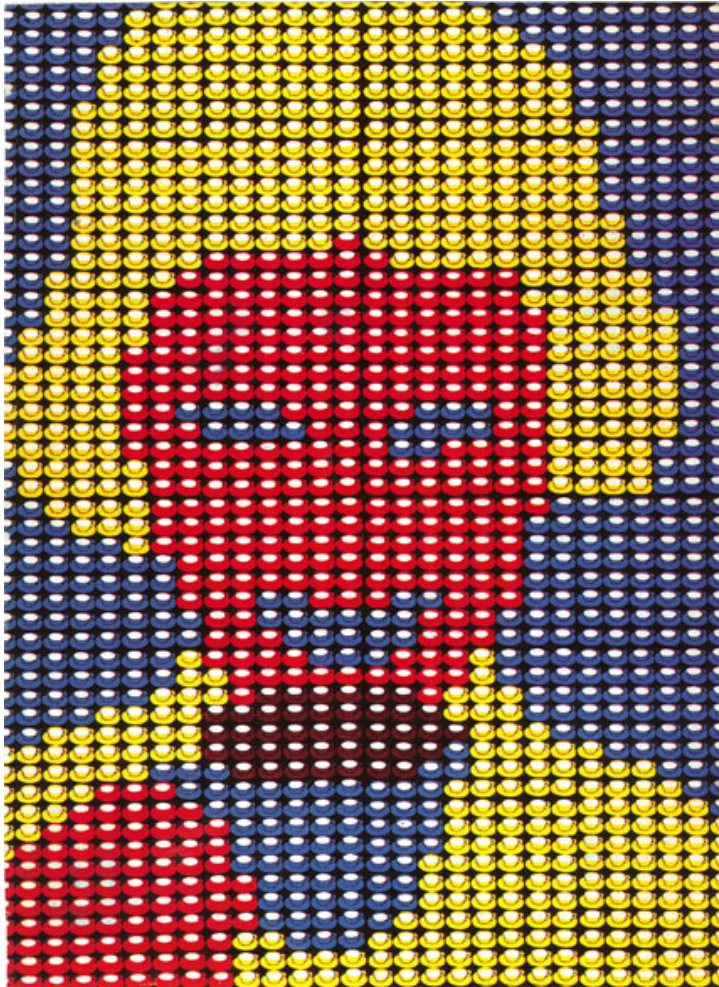


Abbildung 18

„Tassenfrau“ 1967

Bayrles Darstellungsweise wandelt sich ab 1969/70. Zwar zeichnen sich seine Arbeiten weiterhin durch ihr Verhältnis von 'Zeichen' zu 'Superzeichen' aus, jedoch greift Bayerle – wie im Bild „Orson Welles rot“ von 1971 zu sehen – optisch in den Raum hinein: Das dargestellte Motiv scheint aus dem Bildrahmen heraus zu treten. Bayerle arbeitete hier mit einem Netz, das er über die Superform legte und deren Maschen er mit perspektivisch verzerrten Zeichen füllte. (vgl. Lehmann 22/2008, S. 2ff.) Die Schaffung einer intensiven Raumillusion in seinen Arbeiten ging mit der schlüssig erscheinenden Umprägung des Begriffes 'Superzeichen' zu dem der 'Superform' einher.

In einer anderen Darstellung mit dem Namen „Beethoven“ von 1971 (Abb. 19) verbindet Bayrle ein Porträt Beethovens mit seiner Musik auf ein- und ausdrucksvolle Weise. Bayrles Bild basiert auf dem bekannten Beethoven-Porträt von August von Kloeber von 1818, stellt den Künstler jedoch durch die Abbildung und Verformung von

Noten aus dem ersten Satz der Mondschein-Sonate dar. Die Verzerrung der Musiknoten und Notenlinien umreißen den Kopf Beethovens, der zur zusätzlichen Betonung der Gesichtszüge durch unterschiedliche Farbzonen konkretisiert wird. Beethoven und seine Musik werden als untrennbare Einheit dargestellt. (vgl. Bettermann o.J.)

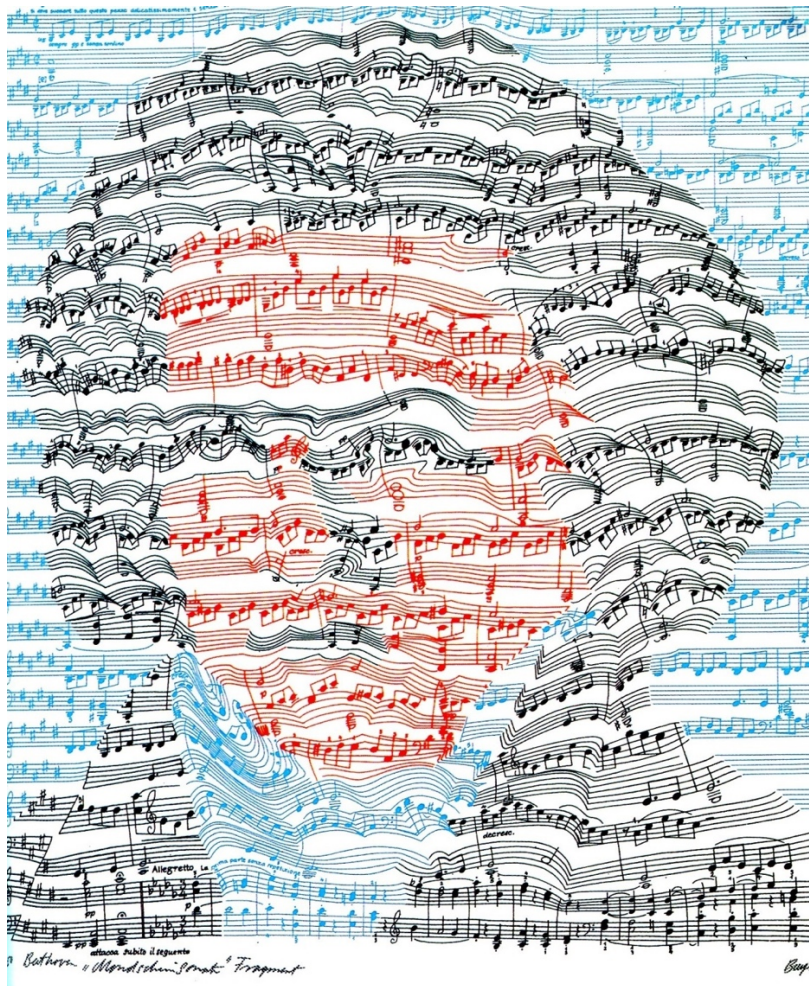


Abbildung 19

„Beethoven“ 1971

Insgesamt fällt auf, dass die 'Zeichen' in unterschiedlichem Maße in Beziehung zum 'Superzeichen' stehen. Im Falle des Bildes „Gewitter im April“ sind die kleinen Motive mit dem großen Motiv deckungsgleich, während bei Beethoven die Musiknoten als Sinnbild für das Schaffen und Werk Beethovens stehen. Ein ähnlicher Sinnbezug ist bei der *Tassenfrau* zu sehen, die zum einen aus Tassen besteht und zum anderen eben eine solche in der Hand hält. Bei dem aus Schubkarren zusammengesetzten Porträt von

Orson Welles ist hingegen kein offensichtlicher Bezug zwischen 'Zeichen' und 'Superform' auszumachen.

Bayle erstellte die meisten seiner Bilder mit der Serigrafie-Technik. Der Künstler verwendet für seine Werke oft zwei, drei oder vier Siebe. Die Farbschichten werden mal nebeneinander und mal übereinander gedruckt, dies aber zumeist ohne Vermischung der Farben. Auch die Darstellungsweise des Motivs unterscheidet sich von einem Bild zum anderem. In manchen Bildern wirkt die Darstellung flächig, bei andern reliefartig; darüber hinaus gibt es auch Kombinationen. Bayle zeigt nur selten homogene Farbflächen, meistens strukturiert er die Flächen durch dichte Vervielfachung eines identischen Motivs.

Der Überblick über Bayles Arbeit demonstriert, dass die Serigrafie eine wichtige Rolle in Ausdruck und Transport seiner Ideen spielt und auf den Inhalt seiner Werke einwirkte. Das serielle Prinzip der Serigrafie spiegelt sich einerseits in der 'maschinellen' Ordnung seiner Bilder wider, andererseits in der Wiederholung eines immer gleichen Motivs. Die im Siebdruck schnell wechselbare Farbgebung verleiht den Darstellungen einen unterschiedlichen Charakter, so etwa am Porträt von Orson Welles festzustellen, das in blau, grün und rot gedruckt wurde. (Abb. 20a, 20b) Darüber hinaus spielt die Serigrafie noch auf einer anderen Ebene in die inhaltliche Dimension von Bayles Arbeit hinein: Seine Kritik an der modernen Konsumwelt erhält eine Dopplung, indem er nicht nur Konsumgegenstände zum Bildgegenstand und konstitutivem Bildelement erhebt, sondern auch selbst Konsumgegenstände herstellte, indem er z. B. Regenmäntel bedruckte. Diese neue Nuance ist nicht zuletzt der Serigrafie zu verdanken, die die Übertragung auf verschiedenste Druckträger erlaubt. In diesem Zusammenhang hat die Technik unmittelbar Auswirkung auf den Inhalt.

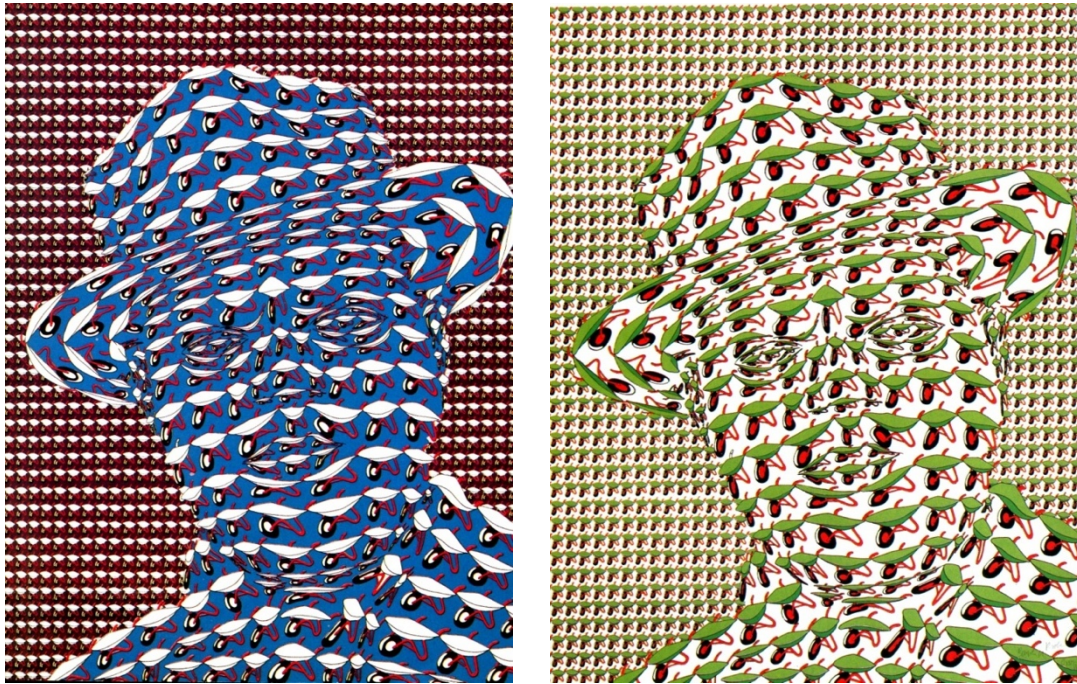


Abbildung 20 a) „Orson Welles blau“ 1971 b) „Orson Welles grün“ 1971

4.1.4 Zusammenfassung

Das Serigrafie-Verfahren wird von den Pop Art Künstlern Döring, Götze und Bayrle, die unterschiedlichen Konzepte verfolgen, auf verschiedene Art und Weise eingesetzt. Döring verwendete in seinen Bildern vorgefertigte Fotos von Prominenten, Comics, Schriftzüge und Zeichnungen, die mittels Serigrafie und Malerei zusammengefügt werden. Götzes Arbeiten beziehen sich auf historische Themen und das Alltagsleben, die im Comic-Stil gehalten und mithilfe des Serigrafie-Verfahrens realisiert werden. Zum bildlichen Gestaltungsprinzip von Bayrle wird die Übertragung des Konzepts der Massenproduktion und des Konsums durch die Massenhaftdarstellung des gleichen Motivs mittels Montage und Serigrafie.

Die Serigrafie ermöglicht es den angeführten Künstlern, zahlreiche intensive und leuchtende Farben einzusetzen, die übereinander sowie nebeneinander gedruckt sind. Döring setzt die Farben zugleich plakativ und malerisch ein, bei Götze und Bayrle werden die Farben eher nur plakativ zur Anwendung gebracht. Alle untersuchten Künstler profitieren von der Wiederverwendbarkeit der Schablonen, welche die mannigfaltigen Variationen von Farben ermöglicht, ebenso profitieren sie von der

seriellen Herstellungsmethode, die mit der Serigrafie einhergeht. Döring ordnete seine Bilder in Serien, viele Bilder werden von ihm in verschiedenen Formaten herausgegeben. Jedoch erhalten seine Arbeiten trotzdem Unikatcharakter, indem der Künstler ihnen eine individuelle malerische Überarbeitung angedeihen lässt. Sowohl Bayrle als auch Döring produzieren seriell. Während Bayrle das gleiche Motiv bei gleicher Farbigkeit belässt, variiert Döring die Farbigkeit bei gleichem Motiv. Döring nutzt die Serigrafie für einen komplexen Bildaufbau, indem er sie z. B. mit der Fotografie kombiniert, auf Leinwand druckt oder ähnliche Vorlagen für unterschiedlich große Bildformate benutzt. Götze stellt verschiedenartige Strukturen und Texturen in einem Bild zusammen und erzielt mit der Serigrafie auch Effekte, die primär anderen Techniken zugerechnet werden. Auch für Bayrle ist die Verbindung der Serigrafie mit anderen Techniken konstituierend, außerdem variiert er Druckträger und Darstellungsweise.

Bei allen Gemeinsamkeiten können zwischen den untersuchten Künstlern beim Einsatz der Siebdrucktechnik auch Unterschiede festgestellt werden: Döring etwa kombiniert die Serigrafie mit Malerei, er nutzt mittels des Siebdruckverfahrens übertragene Fotos als Ausgangsbasis für die spätere Übermalung. Hierbei erhält jedes Bild eine Individualisierung und damit einen Unikat-Charakter. Der Realismus seiner Bilder geht auf die im Siebdruck unkomplizierte Übertragung von Fotos auf Druckträger zurück, neue und überhöhte Realitäten werden dadurch spürbar. Darüber hinaus erlangt Döring mit Hilfe des Siebdruckverfahrens im Lauf eines Entstehungsprozesses ohne endgültige Bildvorlage einen hohen Grad an Spontaneität. Götze dagegen nimmt die Handzeichnung als Ausgangspunkt und Basis für das Bild, das in der Serigrafie vollendet wird. Die fertigen Bilder von Götze sind geplant und ihr Entwurf festgelegt. Trotzdem herrscht Unordnung in seinen Bildern, die oft mit intensiv gedrängten Elementen hervorgerufen wird. Bei Bayrle ist dagegen die Montage der Ausgangspunkt des Arbeitsprozesses, die in der Folge im Serigrafie-Verfahren gedruckt wird. Der Rhythmus der Maschine und auch des maschinellen Druckens spiegelt sich in Rapport und endloser Wiederholung des Motives in seinen Bildern wider, die auf diese Art hoch verdichtet wirken aber systematisch und ordentlich gestellt sind. Das Medium Serigrafie spielt auch in den Inhalt der Bilder hinein. Bei Götze liegt der Inhalt nicht nur in den

von ihm gewählten Themen und Symbolen, sondern auch in den ureigenen Strukturen der Siebdrucktechnik und den mit ihr erzielbaren spezifischen technischen Effekten.

Durch den Einsatz des Serigrafie-Verfahrens erweiterten Döring und Götze ihre Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Ölmalerei nicht erzielt werden konnten. Bei Bayrle ersetzt das Druckverfahren die malerische Arbeitsweise schließlich völlig. Alle Künstler verdanken dem Siebdruck die Möglichkeit zum großen Format. Auch die Entscheidungsmöglichkeit für unkonventionelle Druckträger trug Früchte und bot eine Verbindung zum Inhalt: Während Döring und Götze ihre Bilder auf klassische Druckträger wie Leinwand und Papier drucken, bedruckte Bayrle unter anderem Plastikregenmäntel und rührte damit Fragen zur Stellung des Menschen in einer Konsumgesellschaft an. Bayrle, Döring und Götze stehen als Beispiele für ein Arbeiten, in dem die angewandte Serigrafie-Technik organisch mit Inhalt und Darstellung verschmilzt. Insgesamt kann bei der Serigrafie und der Pop Art von einer fruchtbaren Symbiose gesprochen werden. Uta Siemel beschreibt diese Symbiose folgendermaßen: „Die Serigrafie hätte ohne die Pop Art vermutlich nie ihren Status erreicht und die Pop Art nicht den ihren ohne den Siebdruck.“ (Siemel 2008, S. 116)

Tabelle 4.1: *Bildmerkmale „Pop Art“*

	Döring	Götze	Bayrle
Vielfältige Farben	●	●	○
Intensive Farben	●	●	●
Pastellfarben	○		
Transparente Farben	○		
Farbkombination	●		
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben		○	●
Nuancierte Farben	○		

Kontrast mit Farben	○	●	●
Kontrast mit Formen	○	●	
Überlappende Farbflächen	●	○	○
Scharfkantige Formen			
Häufige Verwendung desselben Motivs/gleicher Bildelemente	○	○	●
Variation der Struktur von Farbflächen		●	
Homogene Farbfläche		●	○
Malerische Wirkung	●	○	
Keine Spontaneität, alles geplant		●	●
Collage auf der Vorlage	○		
Serigrafie mit Materialcollage kombiniert			
Verschiedene Bildträger			●
Serien	○	○	●
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden	●		●

Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich

Tabelle 4.2:

Vergleich der untersuchten Künstler (Pop Art) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie

	Döring	Götze	Bayrle
Schwerpunkte der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Kombination von vielen Stilelementen und Stars der 50er/60er Jahre • Erschaffen einer neuen Bedeutung, neuer Ideen aus scheinbar zusammenhanglosen Einzelementen • Verbindung von Serigrafie und Malerei für mehr Ausdrucksmöglichkeiten • Seriendruck mit Individualisierung der einzelnen Werke durch manuelle Überarbeitung 	<ul style="list-style-type: none"> • Stil von Comics oder Buchillustrationen • Adaption verschiedener Stile in einem Werk: Pop Art, Abstrakt • Kombination von vielen Stilelementen • Variation der Darstellungsweise der Elemente • Variation der Dichte und Verteilung der Elemente 	<ul style="list-style-type: none"> • Erlebnisse der Massenproduktion sind Ausgangspunkte der Arbeit • Vermehrung des gleichen Motivs in einem bestimmten Rhythmus • Verhältnis der Einzelemente zum Ganzen • Massenhafte Montierung von kleinen Motiven in einer Rasterfläche, Gittern oder Bildmustern • Optische Täuschung bzw. doppeldeutiges optisches Ziel
Vorteile der Serigrafie	<ul style="list-style-type: none"> • Möglichkeit, auf Leinwand zu drucken • Erweiterte Darstellungsmöglichkeiten im Vergleich zur Ölmalerei • Möglichkeit zum Übereinanderdrucken verschiedener Farbschichten • Kombination von mechanischer (Serigrafie) und manueller Darstellungsweise (Malerei) • Komplexer Bildaufbau aus verschiedensten Elementen • Zahlreiche Farben • kräftige, grelle Farben • Einsatz der Fotografie (Siebdruck auf Leinwand als Ausgangsbasis für 	<ul style="list-style-type: none"> • Großformatige Bilder • Zahlreiche Farben • Grelle, leuchtende, intensive Farben • Gedruckte Farben übereinander und nebeneinander • Imitation von Effekten anderer Techniken • Homogene Farbflächen neben strukturierten Flächen • Erweiterte Darstellungsmöglichkeiten im Vergleich zur Ölmalerei 	<ul style="list-style-type: none"> • Seriendruck • Ersetzung der malerischen Arbeitsweise durch Serigrafie-Verfahren • Drucken auf verschiedenen Materialien (Druckträgern) • Kunstwerke sind nicht auf Bilder beschränkt, es wird auch auf Vorhänge und Kleidungsstücke gedruckt (Gebrauchsgrafik) • Gedruckte Farben übereinander und nebeneinander • Darstellung und Farbeinsatz präzise und akkurat • Farbvariationen

	<ul style="list-style-type: none"> Übermalung) Wiederholbarkeit des gleichen Motivs Großformatige Bilder Gleiches Bild in verschiedenen Formaten Seriendruck 		
Experimente	<ul style="list-style-type: none"> Kombination von Serigrafie und Malerei Gleiches Motiv mit anderen Farben ⇒ unterschiedliche Wirkungen Kombination verschiedener Elemente auf Leinwand (wie Symbole, Worte, Typografie, Dokumente und Fotos etc.) Endgültiges Bild ist nicht geplant ⇒ Bild wird spontan im Laufe des Arbeitsprozesses entwickelt. Übertragen von Fotografien auf Leinwand mittels Siebdrucktechnik als Grundlage für den Arbeitsprozess und spätere Übermalung Verwendung einer ähnlichen Vorlage für unterschiedlich große Bildflächen Überarbeitung einzelner Exemplare zur Erstellung von Unikaten 	<ul style="list-style-type: none"> Kombination verschiedener Elemente und Symbole Basis der Serigrafien sind Bilder in Handzeichnung Endgültiges Bild ist geplant Verschiedene Darstellungsmöglichkeiten der Farbflächen Einsatz von Effekten anderer Techniken 	<ul style="list-style-type: none"> Verbinden von Serigrafie mit anderen Techniken (z.B. Montage) Übertragung der Motive auf Papier, Baumwolle und Plastik Serielle Ordnung eines Motivs in einer Bildauffassung Serielle Darstellung des gleichen Bilds in vielfältigen Bildern Gleiches Motiv mit anderen Farben ⇒ unterschiedliche Wirkungen Endgültiges Bild ist geplant
Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> Unikate trotz Seriendruck 	<ul style="list-style-type: none"> Umsetzung expressiver Handzeichnungen durch Serigrafie-Technik 	<ul style="list-style-type: none"> Grafische Prozesse bestehend aus Serigrafie und Montage
Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> Fotoschablone 	<ul style="list-style-type: none"> Fotoschablone 	<ul style="list-style-type: none"> Papierschablone Fotoschablone

Entwicklung der Bilder und Technik	<u>Frühe Serigrafie-Bilder</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Bilder intensiv mit vielen Elementen, Details und Symbolen • Bilder mit wenigen Elementen und reduzierten Farben 	<ul style="list-style-type: none"> • Keine sichtbare Entwicklung durch Anwendung der Serigrafie • Entwicklung zeigte sich in seinen Bildern durch die Anwendung des Computers
	<u>Spätere Serigrafie-Bilder</u>		
Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Einbeziehung der Fotografie via Siebdruck ⇒ Einfügen von Elementen aus der Realität in das Bild • Verfremdung der Fotografie ⇒ neue Realität • Verschiedene Betrachtungs- und Interpretationsmöglichkeiten durch Kombination vieler Elemente • Gleiche Motive mit anderen Farben ⇒ andere Wirkung • Überlagerung verschiedener Motive ⇒ plastische Wirkung 	<ul style="list-style-type: none"> • Einschließen vieler Elemente in ein Bild ⇒ Erzählen einer Geschichte • Verknüpfung vieler Elemente und Symbole ⇒ weckt eine Fülle an Assoziationen • Effekte der Technik ⇒ starker Einfluss auf den Inhalt des Bilds 	<ul style="list-style-type: none"> • Massenhaftdarstellung des Motivs ⇒ Metapher für die Konsum • Druck auf verschiedene Materialien (z. B. Kleidungsstücke) Tragbare Grafik ⇒ Realisierung der Idee über Konsum

4.2 Kritischer und neuer Realismus

Für viele Künstler scheint es aus verschiedenen Gründen wichtig zu sein, Wirklichkeit in ihre Werke einzubringen. Das Spektrum der Gründe reicht von rein ästhetischen Überlegungen bis zur Ansicht, die der Kunst eine große soziale, kritische, engagierte und beeinflussende Rolle einräumt. Alltägliche Dinge, die Gesellschaft im Ganzen, Krisen, Konflikte, Kriege, Armut und Unwissenheit bieten Künstlern eine breite Auswahl an Themen, deren künstlerische Umsetzung eine Reaktion auf diese Probleme

darstellt. Ein starker Bezug zur Realität lässt sich z. B. für Strömungen wie den Neuen Realismus und den Kritischen (Sozialistischen) Realismus feststellen.

Um Wirklichkeit konstituierend in ein Kunstwerk einzubringen, werden oft Fotografien als Abbildungen der Wirklichkeit herangezogen. Mehr noch: Sie erlangten den Status eines 'authentischen Teils der Wirklichkeit' und erhielten in der Kunst so eine eigene Wertigkeit. Howard Kanovitz äußerte sich diesbezüglich folgendermaßen:

„Die Fotografie wurde ein Kunstprodukt, weil wir durch die Medien über die Wirklichkeit informiert wurden und die Medien eine Bedeutung als eigene Tatsache annahmen.“ (Sager 44/1971, S. 2519)

Durch das Serigrafie-Verfahren können Fotos auf den Druckträger übertragen werden, daher lässt es sich hervorragend für den oben beschriebenen Einbezug der Realität ins Werk nutzen. In diesem Sinne erscheint diese Technik als direktes Bindeglied zwischen Leben und Kunst. Hier sind auch ihr maschineller Charakter und ihre Verwandtschaft als Druckgrafik zum Zeitungsdruck zu nennen, die eine besondere Wirklichkeitsnähe suggerieren. Gleichzeitig gibt eben diese Realitätsnähe und die technische Perfektion des Siebdrucks dem Künstler die Möglichkeit, sich und seine Handschrift zurückzunehmen und den 'künstlerischen Charakter' des Bildes zu verringern, womit ein dem Foto eigener, dokumentarischer Wahrheitsanspruch einhergeht. (vgl. Sienel 2008, S. 171) In der Folge werden zwei Künstler – Dieter Asmus und Wolf Vostell – dargestellt, welche ihre Motive aus dem täglichen Leben nehmen. Beide lösen diese Motive aus ihren üblichen Zusammenhängen und führen sie in neuen Kontexten zusammen, jedoch jeweils zu eigenen Zielen und mit eigenem Stil und Ausdruck. Die Arbeiten von Dieter Asmus ergehen sich vor allem in formalen Aspekten, sie sind geordneter und beinhalten weniger experimentelle Impulse als das Werk Wolf Vostells, welches auch wesentlich politischer und gesellschaftskritischer ausfällt.

4.2.1 Dieter Asmus

Das Markenzeichen der Bilder von Dieter Asmus⁷⁸ ist die ausgesprochen plastische Darstellung seiner Motive, oft menschlicher Figuren. Diese sind auf den Bildern häufig allein umgeben von einem leeren Raum dargestellt. Durch die Plastizität und die Isolation wird die Konzentration auf die zentrale Gestalt gelenkt, die von einer dunklen,

⁷⁸ Dieter Asmus wurde 1939 in Hamburg geboren. Er lebt in Hamburg.

schattigen Kontur umrahmt wird. Dabei verzichtet Asmus weitestgehend auf Details und schafft beim Farbauftrag meist glatte Flächen ohne sichtbare Pinselstriche oder ähnliche Spuren von Duktus oder Künstlerhand. Dieses Darstellungsprinzip ist sowohl seinen Ölgemälden als auch seiner Serigrafie inhärent. (vgl. Schreiber 1972, o.S.)

Als Ausgangspunkt seiner Arbeiten zieht Asmus häufig Fotos aus Eigenproduktion oder Zeitungen hinzu. Diese gibt er jedoch nicht direkt wieder: Er erkennt die Fotografie als wichtigen Einfluss auf die Kunst an und schätzt sie für bestimmte Eigenschaften wie ihre – vermeintliche – Objektivität oder die Fixierung von Bewegungen. Dennoch sieht er sie vornehmlich als Vorlage und betrachtet sie nicht als ausreichend, um unverändert auf die Leinwand gebracht zu werden. Er konzentriert seine Aufmerksamkeit in hohem Maße auf die stilisierten Figuren in seinen Bildern und gelangt so zu einer „Neuformulierung des Gegenstandes mit Hilfe des Fotos.“ (Asmus 1972, o.S.; vgl. Asmus 1972, o.S.) Eingangs wählt der Künstler Fotografien aus dem eigens zu diesem Zweck eingerichteten, nach Themen sortierten Archiv. Motivische Schwerpunkte stellen z. B. Figuren, Menschen, Tiere oder Umgebungen dar. Ein besonderer Fokus liegt auf Fotos, die eine Figur in schneller Bewegung fixieren. (vgl. Asmus 1972, o.S.) In der Folge isoliert Asmus das Hauptmotiv, vereinfacht und stilisiert es.⁷⁹ Ein einmal ausgemachtes und ausgearbeitetes Motiv wird meist nicht nur für ein einzelnes Bild genutzt. Oft sind gleiche Motive in verschiedenen Bildern abgebildet, jedoch in jeweils andere Kontexte gesetzt. Teils erscheinen sie in Kombination mit anderen Elementen, teils variieren Hintergrund und Atmosphäre. Dadurch ändern sich sowohl die Bildaussage als auch die visuelle Wirkung von Bild zu Bild. Ein Beispiel hierfür ist das Bild „*Liegende II (vor Tapete)*“ 1970, 5-farbig in der Größe 57 x 70 auf 65 x 86 cm. (Abb. 21)

⁷⁹ Asmus selbst zieht als Ausdruck für das Weglassen von Unwichtigkeiten das Wort „Stilisieren“ dem „Abstrahieren“ vor: „Abstraktion zielt auf Deformation, welcher Art auch immer, zugunsten der Ausdruckssteigerung.“ (Asmus 1972, o.S.).

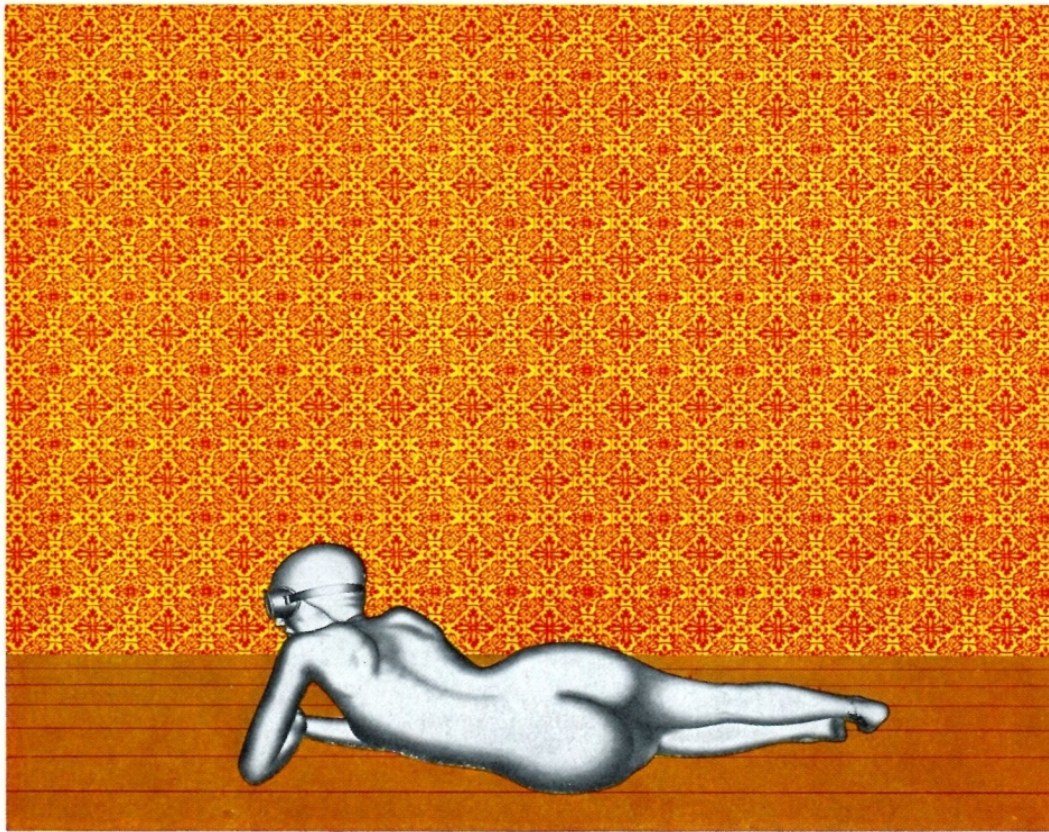


Abbildung 21 *„Liegende II (vor Tapete)“ 1970*

Das zentrale Motiv ist eine auf der Seite liegende nackte Frau in Rückenansicht. Auf dem Kopf trägt sie eine Taucherbrille und eine Badekappe. Das Foto, das diesem Werk zugrunde liegt, hat Asmus selbst aufgenommen. (vgl. Asmus 1972, o.S.) Diese Frauenfigur taucht in verschiedenen Bildern auf. Hier liegt sie farblich in Grautönen gehalten in einem leeren Raum auf einem Holzboden vor einer leuchtend gelb-rot ornamentierten Wandfläche. Sowohl optisch als auch inhaltlich ergibt sich durch die Farbigekeit und die Darstellungsweise ein scharfer Kontrast: Im Gegensatz zur Figur, die plastisch und in kalten Grautönen dargestellt wird, sind der Hintergrund bzw. die Tapete und der Boden in warmen Farben gehalten und flach dargestellt. Auch die Körperhaltung der Frau entspricht nicht der Szenerie: Die leicht auf den linken Ellenbogen aufgestützte, entspannte Haltung wirkt eher, als würde die Frau am Strand liegen. Diese Asymmetrie wird in einem weiteren Bild nur scheinbar aufgelöst. In „Liegende I (am Meer)“ 1970, 5-farbig mit den Maßen von 63 x 61 cm auf 65 x 86 cm ergibt sich durch den Titel ein anderer Kontext, denn Taucherbrille, Badekappe und die Pose der Liegenden passen zu einer Strandsituation. (Abb. 22)

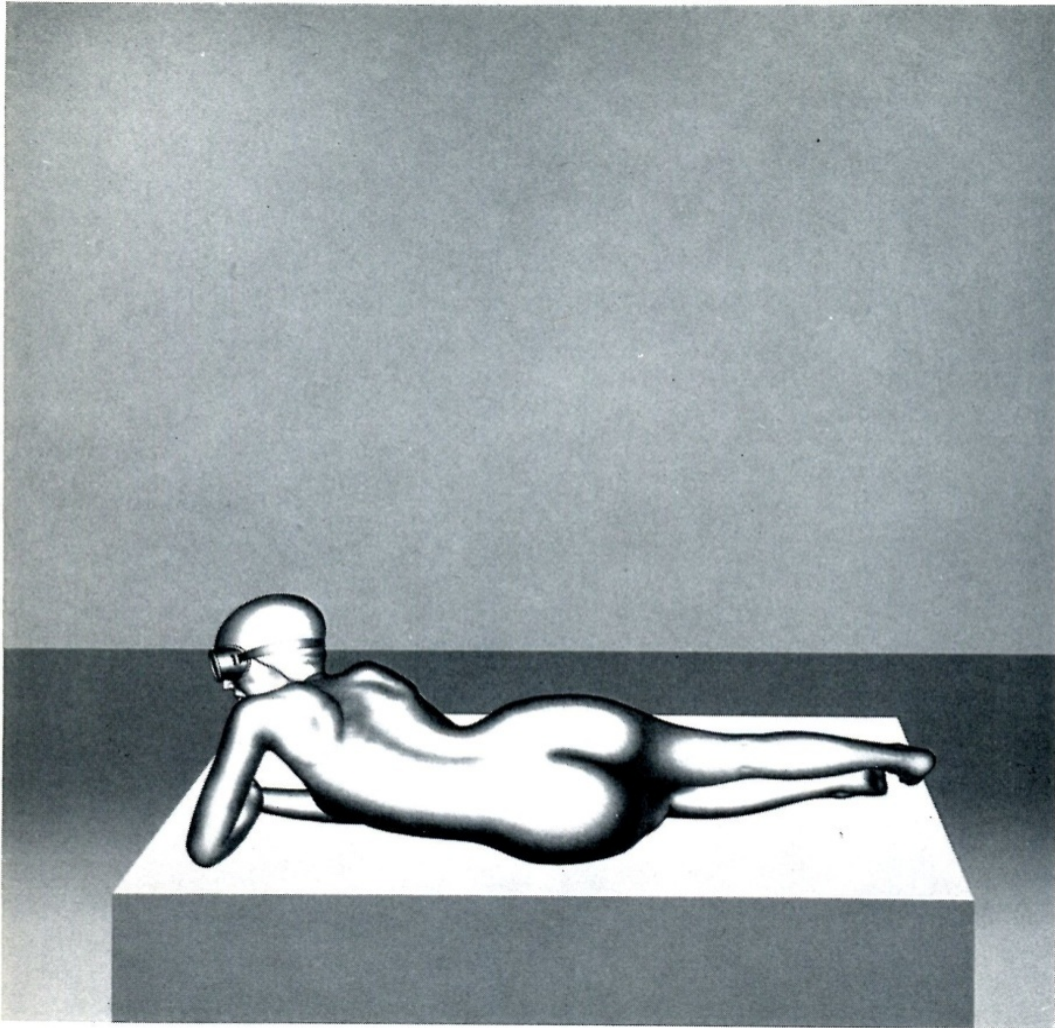


Abbildung 22

„Liegende I (am Meer)“ 1970

Die durch den Titel geweckte Erwartung erfüllt Asmus rein optisch jedoch nur bedingt: Das im Titel genannten Meer ist auf diesem Bild nicht auszumachen. Die wieder in Grau- und Schwarztönen dargestellte Frau unterscheidet sich in ihrer Pose nicht von der oben beschriebenen, sie befindet sich auf einem grauen Quader in der unteren Bildhälfte, hinter dem ein Farbverlauf das Meer markiert. Hieraus bezieht das Bild eine einfache und wirkungsvolle Rauntiefe, die durch den schnurgeraden Horizont, der durch den Kopf der liegenden Frau verläuft, noch verstärkt wird. Die vermeintliche Himmelsfläche im oberen Teil des Bildes ist durch eine schlichte, fast homogene Farbfläche dargestellt. Der graue Quader mit der Frau wirkt in diesem Kontext wie ein Fremdkörper und es ist nicht ersichtlich, ob er auf dem Meer treibt oder ob er ein Podest/Badehandtuch auf dem Strand darstellt, der übergangslos in das Meer führt. Bei aller Ruhe trägt das Bild durch die Verhältnisse von Fläche zu Raum und die durch den

Titel erzeugte Erwartung Spannung in sich. Eine kühle unrealistische und perfektionistische Erotik ist dem Bild zu eigen, die sich fern von Pornografie und FKK bewegt. (vgl. Asmus 1972, o.S.)

In Asmus' Werk sind die Grenzen zwischen seinem Druckwerk und der Malerei fließend. Er hatte das gleiche Frauenmotiv bereits zwei Jahre zuvor in dem Ölgemälde „Unter der Höhensonne“ verwendet. (Abb. 23)

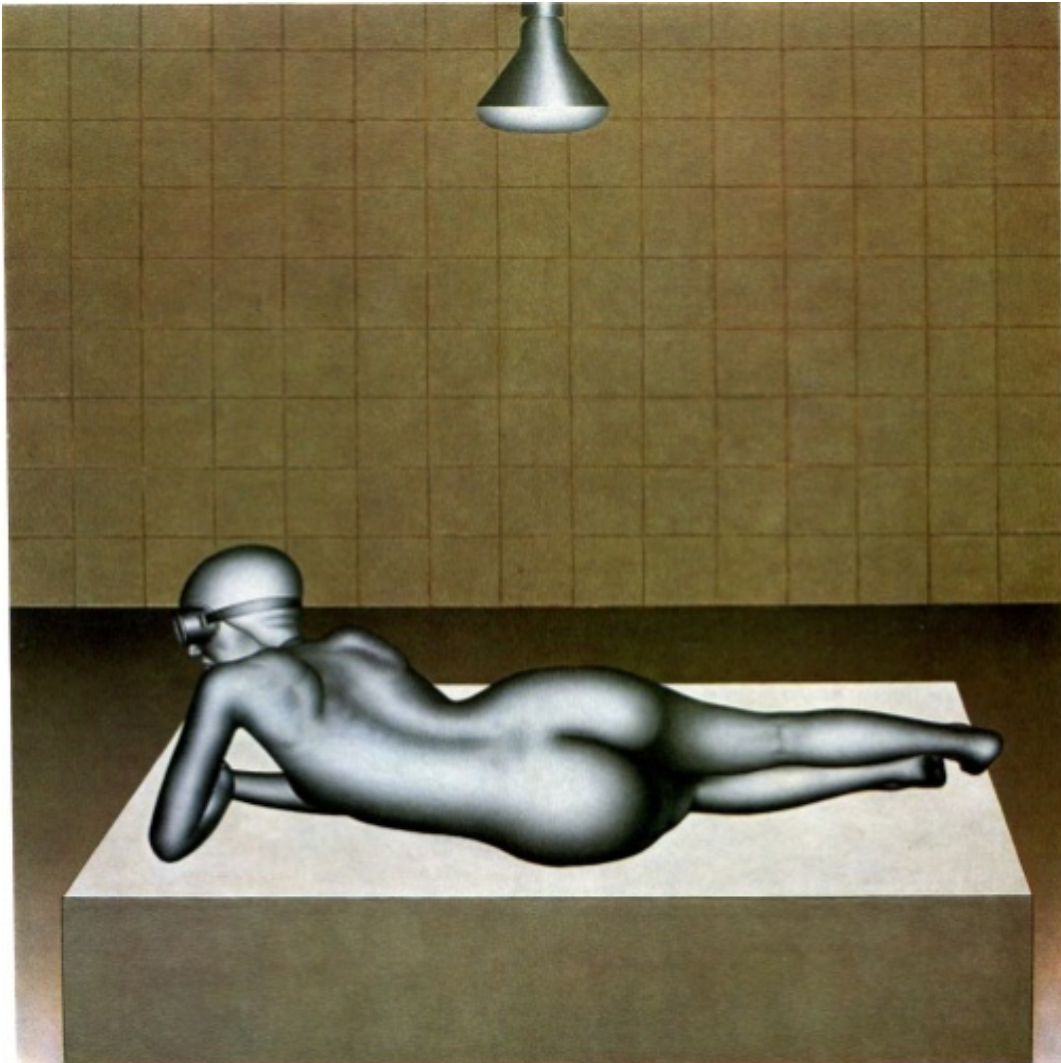


Abbildung 23

„Unter der Höhensonne“ 1968

Der Kontext ist hier zwar ein anderer, jedoch steht hier die erneut in kühlem Grau gehaltene Frau im Kontrast zur farbigen Restfläche des Bildes. Eine Lampe am oberen Rand der Bildfläche und die Kacheln auf der Wand verleihen dem Bildraum eine nachvollziehbarere Beschaffenheit als sie der Druckversion „*Liegende I (am Meer)*“ zu eigen ist. Sowohl der Druck als auch das gemalte Bild arbeiten mit gleichmäßig

dargestellten, teilweise kontinuierlichen stufenlosen Farbverläufen, die in der Serigrafie mit dem Irisdruck realisiert werden.

In weiteren Bildbeispielen aus der Folge „*Fliegende Taube I (mit Wiese)*“ 1968 (5-farbig in der Größe 63 x 51 cm auf 86 x 61 cm) (Abb. 24a), „*Fliegende Taube II (vor Kachelwand)*“ 1968 (4-farbig in der Größe 63 x 51 cm auf 86 x 65 cm) (Abb. 24b), „*Fliegende Taube III (mit Meer)*“ 1968 (6-farbig in der Größe 66,5 x 51 cm auf 86 x 61 cm) (Abb. 24c) verwendete der Künstler wieder dasselbe Motiv in verschiedenen Bildern, indem er dieselbe Schablone jedes Mal mit weiteren Schablonen kombinierte.

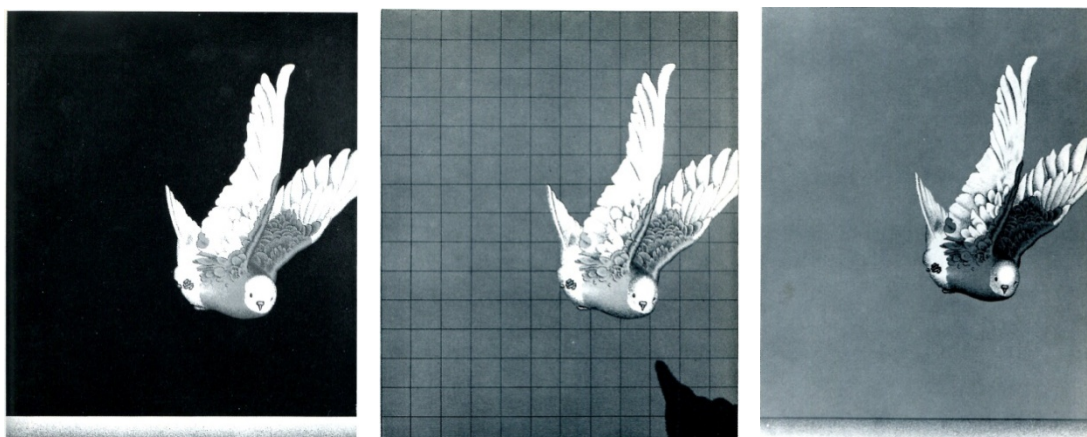


Abbildung 24 a) „*Fliegende Taube I (mit Wiese)*“ 1968, b) „*Fliegende Taube II (vor Kachelwand)*“ 1968, c) „*Fliegende Taube III (mit Meer)*“ 1968

Die Serigrafie bietet Asmus die Möglichkeit des Spiels mit den Sieben. Durch kleine Änderungen am Hintergrund oder an anderen Details kann so aus einem Foto eine größere Anzahl eigenständiger Werkstücke erstellt werden. Die Serigrafie ermöglicht es dem Künstler darüber hinaus, von einem Stück mehrere Farbvariationen⁸⁰ zu erstellen und seine Bilder in Serien zu produzieren.

Asmus realisiert seine Werke mit verschiedenen Techniken, beispielsweise Ölmalerei, Radierung oder Collage. Dabei bietet ihm die Serigrafie zusätzlich eine erweiterte Ausdruckspalette und vereinfacht die Umsetzung seiner kontrastierenden Darstellungsweise. Vergleichsweise einfach ist es mit der Siebdrucktechnik, ornamentale und schlichte Flächen sowie plastische und flache Objekte zugleich darzustellen. Dies ist zwar auch auf andere Art und Weise möglich, erfordert aber die

⁸⁰ Im Original ist die Folge farbig dargestellt.

Verbindung mehrerer Techniken. Einen ähnlichen Effekt erzielt Asmus im Bild „*Frau mit Badekappe*“ aus dem Jahr 1967 mit den Maßen von 30 x 25 cm, allerdings ist hier eine Kombination aus Radierung und Collage erforderlich, um die plastisch wirkende graue Frau auf dem ornamentierten Hintergrund abzubilden. (Abb. 25)



Abbildung 25

„Frau mit Badekappe“ 1967

Einen weiteren Vorteil verschafft das Serigrafie-Verfahren dem Künstler in Bezug auf seine glatten ebenmäßigen Farbflächen, die nur ohne Malspuren seinem hohen Anspruch an Plastizität gerecht werden. Sie tragen einen Anteil an der sterilen und etwas skurril wirkenden Aura der Werke. Diese Perfektion ist zwar auch mit Öltechnik zu erlangen, erforderte jedoch wesentlich mehr Mühe und eine lange Behandlung der

Oberfläche. Für den Künstler bietet die Serigrafie in diesem Zusammenhang deutliche Zeitersparnis und eine erhebliche Erleichterung der Arbeitsprozesse. Die dadurch entstehende Leichtigkeit des Arbeitens erwähnt Asmus auch in einer Erklärung, in der er die Drucktechnik mit der Malerei vergleicht:

„[...] [U]m mit trockenem Pinsel alla prima über die Gewebespitzen fahren zu können und so einen quasi natürlichen optischen Verlauf zu erzeugen, benötige ich z. B. eine absolut glatte Oberfläche, auf der keine Malspur zu sehen ist (bei einem penetrant glatten Autokotflügel unerlässlich). In diesem Fall muss man die feinste Leinwand noch ein paarmal mit Großspachtel und „Gesso“ (Primer) grundieren und dann, als wäre das nicht schon Arbeit genug, nochmals mit Rasierklingen (hochkant!) abziehen: das gibt Muckis! Wie überhaupt der rechte Arm von Malern vom ewigen Pinselschwingen – ähnlich wie bei der Winkerkrabbe – überdimensional kräftig ist. Kommt also drauf an, was man künstlerisch erreichen will.“ (Asmus o.J.)

Asmus erreichte mittels des Serigrafie-Verfahrens also eine spielerische und mühelosere Herangehensweise, die sich auch in seinen Bildern widerspiegelt. Die teils minimalen Veränderungen lassen sich mit Hilfe der Technik leicht und perfekt in eine eigenständige Form bringen. Asmus konnte mittels des Serigrafie-Verfahrens vielfältige und verschiedene Darstellungsweisen und Stile in seine Bilder aufnehmen: Sowohl plastische Figuren oder Gegenstände als auch flächige Hintergründe, homogene Farbflächen sowie ornamental gemusterte Flächen, finden sich in seinen Drucken. Für Asmus ist die Serigrafie das optimale Verfahren, um Fotoaufnahmen in sein Werk zu integrieren. Neben den Variationsmöglichkeiten der Farben, die in vielen seiner Bilder auf wenige Farben (5–6) begrenzt sind, erlaubt ihm diese Technik durch die Mehrfachanwendung desselben Motivs, des gleichen Hintergrunds bzw. der gleichen Schablone einen weiten Spielraum bei der Bildgestaltung und Kombinationen mit neuen Elementen. Diese serielle Darstellung einzelner Blätter wird auf diese Weise zu einer grafischen Folge. Außerdem entspricht das Serigrafie-Verfahren Asmus' Bemühung, glatte, gleichmäßige Farboberflächen ohne Pinselführung zu erzielen, die er in seiner Malerei nur mit großem Aufwand herstellen konnte.

Im Folgenden wird mit Wolf Vostell ein weiterer Künstler in den Fokus genommen, der durch wesentlich experimentelles Arbeiten mit der Serigrafie zu weit erstaunlicheren Ausdrucksformen fand, in denen er seine politische/gesellschaftliche Kritik zum Ausdruck brachte.

4.2.2 Wolf Vostell

„Ich bin ein Realist, der aber seine Realismen selbst schafft durch eine neue realistische Technik. Die Technik ist immer das Prinzipielle, während das Motiv, die Idee oder die Kombination von sich widersprechenden Dingen wie Liebe und Krieg das Universelle ist.“ (Vostell Zit. n. Schilling 1980, S. 22)

Unter den von ihm genannten Gesichtspunkten bezeichnet sich Vostell⁸¹ als Realisten und geht in seinen größtenteils bis 1980 entstandenen Serigrafie-Bildern von Ereignissen unseres gesellschaftlichen und politischen Mit- und Gegeneinanders aus. Immer wieder tauchen in seinem Werk die Themen 'Krieg und Unterdrückung' sowie die 'Überflutung des Menschen mit Werbung, Sexualität und Erotik durch die Massenmedien' auf. (vgl. Bergmann 50/1992, S. 153; vgl. Vomm 2005, S. 11)

Im Mittelpunkt der hier bearbeiteten Bilder steht das Thema Krieg, welches er kritisch bearbeitet. Seine persönliche Sichtweise ist von dramatischen und tragischen Kindheitserfahrungen im Zweiten Weltkrieg geprägt. (vgl. Di Maggio 1–2/2013, S. 29) Zwar zeigen seine Bilder die Tragödie des Vietnam-Kriegs, doch seine Arbeiten repräsentieren das Leid aller Kriege an allen Orten. Vostell *erfindet* seine Bildthemen und Motive nicht, er *findet* sie. So verwendet er für seine Bilder Elemente, die bereits in den Medien abgedruckt wurden, wie beispielsweise Pressefotos oder Zeitungsausschnitte, welche die grausame Realität des Kriegs darstellen. Unter Zuhilfenahme von ikonischen Bildern, Fotocollagen, Zeichnungen, Texten und Objekten beschäftigte sich Vostell mit vielerlei Techniken, darunter insbesondere mit der Druckgrafik. Über die Bedeutung der Druckgrafik für Vostell schreibt Wolfgang Vomm: „Die Druckgrafik war ihm ein wichtiges Medium der Multiplikation und zugleich auch der Agitation, ein Medium, dessen Möglichkeiten ihm ein weites Feld des schöpferischen Experiments und der Innovation eröffnete.“ (Vomm; Herzogenrath; Agúndez; José 2005, S. 5)

Die Serigrafie war wohl auch wegen der durch die Technik ermöglichte Reaktionsgeschwindigkeit Vostells bevorzugtes Verfahren, mit dem er sich in seinen Arbeiten spontan auf gesellschaftliche, politische Ereignisse beziehen konnte. Weiterhin konnte Vostell durch den Einsatz des Serigrafie-Verfahrens seine großformatigen Werke verwirklichen. Indem er in der Druckgrafik Bild mit Schrift und sogar mit Objekten

⁸¹ Wolf Vostell wurde 1932 in Leverkusen geboren und starb 1998 in Berlin.

kombinierte, gelangte er zu einer sehr eigenwilligen Ausdrucksweise. (vgl. ebd.) Teils stellt Vostell Bildmotive kontraststark einander gegenüber (Abb. 26), teils bringt er sie subtil – z. B. über ihre Form – miteinander in Harmonie (Abb. 29).

Vostell verlieh seinen Arbeiten stets einen Unikat-Charakter, indem er jedes Blatt einer Auflage durch individuelle Bearbeitung während der Druckvorgänge manuell gestaltete. (vgl. Vomm 2005, S. 11) Dabei stehen teilweise ein Sieb, teilweise mehrere Siebe auf unterschiedliche Weise im Mittelpunkt seiner Arbeit, indem der Künstler andere Elemente wie Objekte und auch andere künstlerische Techniken hinzuzieht. (vgl. a.a.O., S. 12) Die Integration serigrafischer Materialien in eine Objektgrafik gehört ebenso zu den Charakteristika seiner Arbeiten wie die Mehrfachverwendung eines Siebes für mehrere Bilder. Dies lässt sich am Beispiel des weltbekannten Fotos der Hinrichtung eines gefesselten Vietcong-Anhänger durch den Polizeikommandanten Saigons ausmachen, das nicht nur als Motiv der Grafik „*Nur die 1*“ 1968 (mit der Größe von 121,5 x 88,5 cm) dient. (Abb. 26)



Abbildung 26

„Nur die 1“ 1968

In dieser Objektgrafik wurde das serigrafisch dargestellte, collagierte und bearbeitete Pressefoto in Verbindung mit aufgeklebten Nylonstrümpfen samt Packung gebracht. Der Künstler stellte dieses erotische Accessoire einer Konsumwelt der Darstellung des fürchterlichen Geschehens in Saigon 1968 gegenüber und bringt so eine dem Betrachter

schier unerträgliche Ambivalenz ins Bild. Dasselbe Sieb wurde noch im gleichen Jahr von Vostell in dem Bild „Pasadena US 66“ (Abb. 27) wiederverwendet.

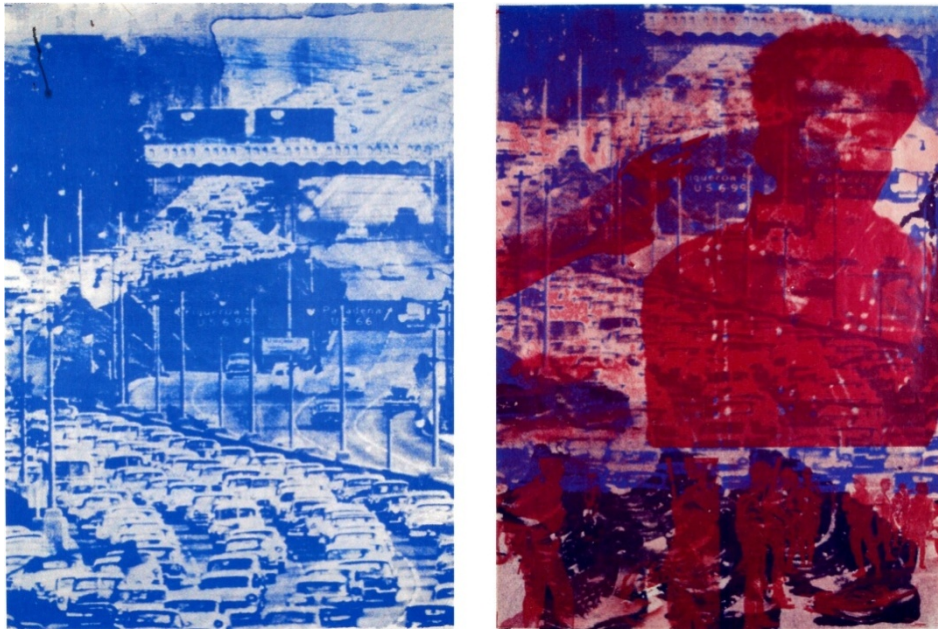


Abbildung 27 „Pasadena US 66“ 1968

Hier wurde das Sieb in Verbindung mit einem anderen Sieb genutzt, welches das grob gerasterte Pressfoto eines amerikanischen Highways bei dichtem Verkehr zeigt, das hier als Hintergrund des Siebes von „Nur die I“ fungiert. Rhythmik und Linienführungen der übereinander gelegten Bilder und ebenso ihre Motive fließen ineinander. (vgl. Vomm 2005, S. 12)

Beide Siebe wurden von Vostell nochmals in dem Zweischichtenbild „Kaum hatte er sich an das zweite Herz gewöhnt, da bekam er schon das dritte“ genutzt. (1968, 125 x 200 cm, Abb. 28) Das Unikat besteht aus einer Serigrafie auf Leinwand und einer darüber gelegten serigrafisch bedruckten Plexiglasscheibe. (vgl. Kunstverein Braunschweig 1980, S. 99) In dieser Arbeit ist die Anordnung der Siebe abgeändert, wodurch Vostell die Gegensätze des Lebens durch die Kombination von Bildern des Alltags schildert – in diesem Fall legt er einen Stau auf dem Highway, eine Luftaufnahme der Stadt Köln und das grauenvolle Ereignis der Erschießung 1968 übereinander. Der Bildtitel fügt dieser Vielschichtigkeit eine weitere Bedeutung hinzu, die auf die in den Jahren 1967/1968 erstmals möglichen Herztransplantationen am Menschen verweist. (vgl. Hopp 2012, S. 400)



Abbildung 28 **„Kaum hatte er sich an das zweite Herz gewöhnt,
da bekam er schon das dritte“ 1968**

Ein viertes Mal benutzte Vostell das Sieb aus „Nur die I“ 1968 in Kombination mit anderen gedruckten und gemalten Elementen; das daraus entstandene Bild trägt den Titel „Miss Amerika“.

Während „Nur die I“ und „Pasadena US 66“ auf Papier gedruckt sind, brachte Vostell „Kaum hatte er sich an das zweite Herz gewöhnt, da bekam er schon das dritte“ auf Plexiglas und Leinwand auf. Für „Miss Amerika“ wählte der Künstler schließlich Leinwand als Trägermaterial.

Eine auffällige Kategorie in Vostells Œuvre stellt die Objektgrafik dar. Durch das Einfügen von Objekten der realen Welt verleiht der Künstler dem jeweiligen Druck eine zusätzliche Wirklichkeitsebene – das hinzugefügte Objekt kommuniziert auf besondere und sinnfällige Art mit dem Druckwerk. (vgl. Vomm 2005, S. 14) Dieses Charakteristikum zeigt sich beispielsweise in der Arbeit „B52 Lippenstift-Bomber“ 1968 (90 x 100 x 12,5 cm). Ein grob gerastertes Zeitungsfoto stellt die fotografische Vorlage für das Flugzeugmotiv dar, das hier mittels der Siebdrucktechnik in Schwarz und Rot wiedergegeben wird. Vostell fügte dem Siebdruck statt fallender Bomben eine vertikale Reihe Lippenstifte hinzu und montierte Blatt und Lippenstifte in einem Kasten. (Abb. 29)

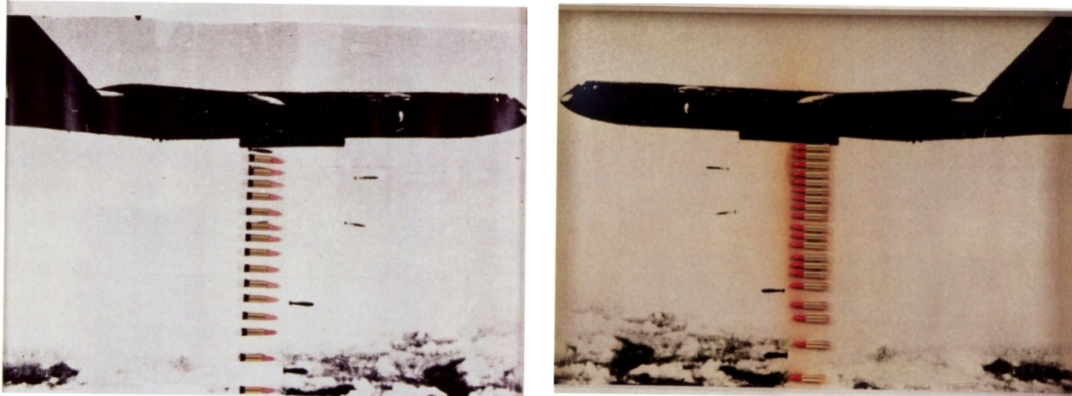


Abbildung 29

„B 52 Lippenstiftbomber“ 1968

Indem Vostell die sonst Tod und Zerstörung bringenden Bomben durch einen Luxusartikel ersetzt, verbindet er Krieg und Konsum miteinander und setzt so einen sarkastischen Akzent. Der Formgleichheit von Bombe und Lippenstift steht deren sehr unterschiedliche gesellschaftliche Wertigkeit gegenüber, wodurch ein starkes Spannungsfeld für Interpretationen entsteht. In dieses bildhafte Spannungsfeld spielt der Bildtitel hinein, der die sarkastische Note untermalt.

Vostell schuf auch mit dieser Arbeit verwandte Versionen. Dasselbe Bild des amerikanischen Bombers wurde erneut mit der Rückseite des Siebes gedruckt, so dass das US-Kampfflugzeug in diesem Fall spiegelverkehrt fliegt. In dieser ebenfalls 1968 entstandenen Arbeit *„B-52 – statt Bomben“* 1968 montierte Vostell statt Lippenstiften Dauerlutscher. (vgl. Vomm 2005, S. 52)

Eine nähere Betrachtung von Vostells Nutzung des Serigrafie-Verfahrens in seinen Feinheiten geschieht im Folgenden am Beispiel des großformatigen Gemäldes *„Miss Amerika“* (1968, Ludwig-Museum, Köln 200 x 120 cm). (Abb. 30)



Abbildung 30 „Miss Amerika“ 1968

In dieser Arbeit treffen wir erneut auf das Pressefoto von der Erschießung des Vietcong-Angehörigen, hier kombiniert mit einer kostümierten weiblichen Figur. Die obere Hälfte des Bildes ist von leichter Gestaltung, der beschwingt bewegte Oberkörper der Frau mit roter Maske befindet sich vor einem relativ gleichförmigen hellen Hintergrund. Nach unten hin verdichtet sich die Komposition und die Helligkeit nimmt ab. Zwischen den Beinen der Frau befindet sich der Kopf des gefesselten Vietnamesen. Hinter diesem ist ein Textausschnitt zu sehen, der teilweise überdeckt und verwischt ist. Der untere Teil des Bildes wird von zwei Ausschnitten aus Bildern militärischer Gruppen eingenommen und erhält aufgrund seiner dunklen Farbigkeit und dem Rhythmus des Motivs eine stärkere Gewichtung. Der Kontrast der bildlichen Ebene findet sich auch auf inhaltlicher Ebene wieder. Hier werden zwei starke Symbole einander gegenübergestellt: Auf der einen Seite steht die schöne Frau als Sinnbild des Luxus' der westlichen Gesellschaft. Ihre Augen sind verbunden oder maskiert, sie kann oder will die Wahrheit – hier

repräsentiert durch den Krieg – nicht sehen. Auf der anderen Seite steht der gefesselte, bedrohte Mann stellvertretend als Pars Pro Toto für die barbarische Grausamkeit des Krieges. Zwei kontrastierte Realitäten stehen hier nebeneinander und verschmelzen zu einem bedrückenden Panorama einer gesamtgesellschaftlichen Wirklichkeit.

Vostells Bild ist eine Kombination aus verschiedenen Verfahren. Der Künstler druckt in seinem großformatigen Gemälde verschiedene Bestandteile der Pressefotos, die er auf der Leinwand zusammenstellte, mit dem Verfahren des Siebdrucks. Der Arbeitsablauf bei der Erstellung der Serigrafien wurde von Wolfgang Vomm folgendermaßen erklärt:

„Mehrere Lagen transparenter Trägerfolien, auf denen die gerasterten Fotos, die Texte und die zeichnerischen Eingriffe als Filme aufgeklebt sind, bilden gewissermaßen eine Filmkollage, nach der die Siebe belichtet werden. Für jede Farbe ist ein eigenes Sieb notwendig. Der Abdruck eines Siebes zeigt also immer nur eine Farbe und immer nur eine Schicht aus einem mehrschichtigen Ganzen.“ (Vomm 2005, S. 12)

Anschließend überarbeitete Vostell den Hintergrund und die Fotos. Er verknüpft die Gestaltungselemente durch Übermalung, Überblendung, Verblendung und die Verwischung des frischen Siebdruckes mit Lösungsmitteln. In der Anwendung aller Techniken sah Vostell nicht nur einen bildnerischen Akt, sondern bewertete diese auch immer als ebenfalls inhaltlichen Akt. (vgl. Vostell 2014a, S. 130; vgl. Vomm 2005, S. 11f.) Überdeckungen und Verblendungen galten ihm als Betonungen und Akzentsetzungen. Zu den Verwischungen erläutert er selbst: „In meinen Verwischungen verwische ich oft das Wichtigste auf dem Bild und lasse ein unwichtiges Merkmal für das Ganze sprechen – eine Akzentverschiebung“. (Vostell 2014b, S. 24) Die beherrschenden Farben sind hier die Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie Schwarz und Grau im Hintergrund. Die Verwendung gerade dieser Farben ist als impliziter Verweis auf die Farben der nord- und südvietnamesischen Flaggen (Rot-Gelb) einerseits und der Farben des Vietkong (Blau-Gelb) andererseits zu verstehen. (vgl. Grünewald 157/1991, S. 13)

Es sind verschiedene Aspekte der fertigen Arbeit, die den Gesamteindruck des Bildes ausmachen – unter anderem das große Format des Bildes und die Beglaubigung durch die Fotografie haben ihren Anteil daran. (vgl. a.a.O., S. 12) Während die Wirkung der Fotografie wohl in erster Linie darin liegt, Authentizität zu suggerieren, wird diese durch den Kontrast der sehr verschiedenen Bildelemente eher gebrochen als unterstützt.

Hier ermöglicht die Technik eine Verbindung zwischen dem Wahrheitsanspruch des Fotos und dem Eindruck der für den Betrachter emotional wirksamen Überlebensgröße.

Ein weiteres Feld für sein experimentelles Arbeiten und die Anreicherung seiner Arbeit mit neuen Inhalten erschloss sich Vostell über die durch die Serigrafie ermöglichte serielle Vervielfältigung von Bildern, die der Künstler variierend gestaltete und anordnete. Ein Beispiel dafür ist die Reihe von Serigrafie-Bildern unter dem Titel „Olympiade I - IV“ 1972, 49 x 69 cm (Abb. 31).

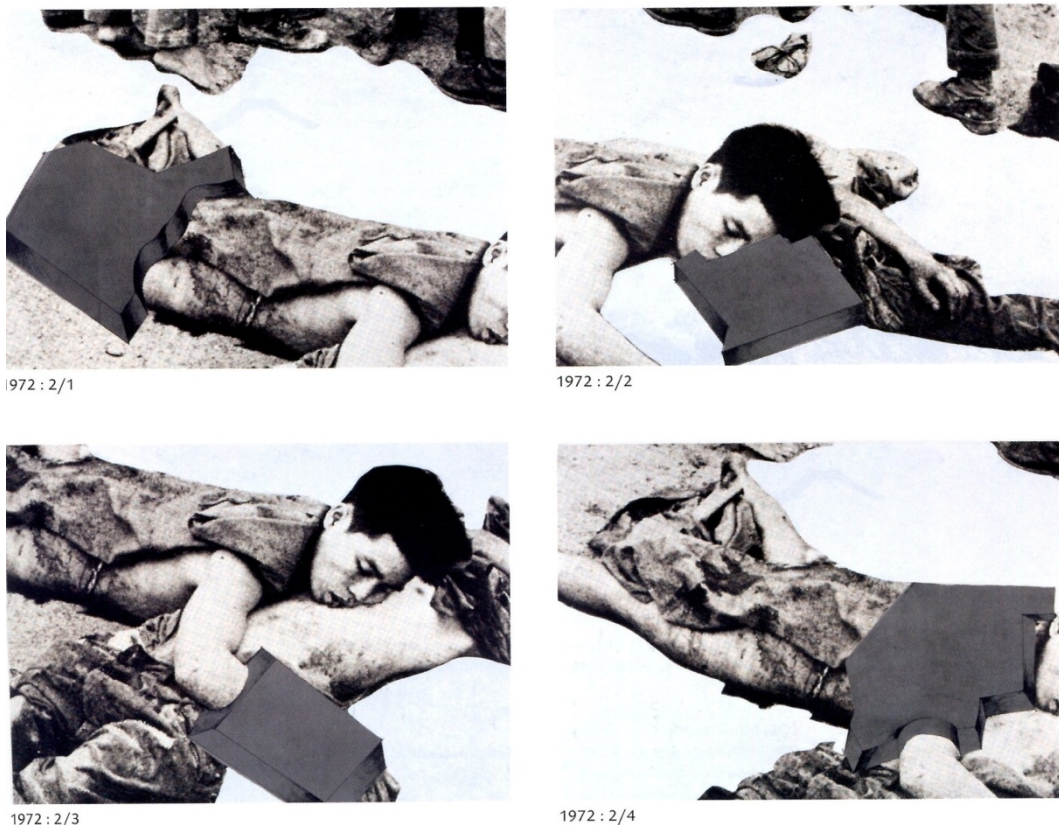


Abbildung 31 „Olympiade I - IV“ 1972

Wieder dokumentiert Vostell die Grausamkeit und Unmenschlichkeit des Krieges anhand eines Bildes aus dem Vietnamkonflikt. Vostells Werk zeigt die liegende Leiche eines spärlich bekleideten Vietnamesen in vier blockhaft angeordneten, leicht verschobenen Ausschnitten des gleichen Bildes. Für die Herstellung der Reihe diente als Vorlage ein schwarz-weißes Pressefoto. Vostell überarbeitete dieses Foto, wählte unterschiedliche Ausschnitte und druckte es auf Bristolkarton. Er fügte in jeder Version das Abbild eines Betonklotzes ein, der mal einen Arm oder die Beine, mal den Oberkörper oder einen Teil des Gesichtes des Getöteten einschließt. Diese

'Einbetonierung' symbolisiert die Macht- und Hoffnungslosigkeit der vietnamesischen Gesellschaft. Mit dem Titel „*Olympiade*“ gibt der Künstler seinem Werk erneut eine Spannung erzeugenden, ironischen Titel. Vostell selber erläuterte den Titel der Folge folgendermaßen:

„Olympia krönt fragwürdige Leistungen. Denjenigen, der 10-tel Sekunden schneller ist, erhebt sie vor Millionen auf den Bildschirm, von den leidenden Menschen redet keiner. Diese sollten Medaillen bekommen, daher der Titel.“ (Vomm 2005, S. 108)

Auch im Umgang mit Farben nutzte Vostell das ganze Spektrum der Möglichkeiten, die die Serigrafie bietet und die er sehr bewusst einzusetzen wusste. Dies zeigt sich anhand der oben besprochenen Bildserie „*Olympiade I - IV*“ 1972 (Abb. 31). Hier spielt die sehr zurückgenommene lasierende Farbigkeit der Drucke (Hellblau, Graugrün, Lasurweiß und mehrere Schwarztöne) auf die Kontrahenten des Vietnamkonfliktes an. Die Farben wirken auf den in mehreren Abstufungen gestalteten Hintergrund von Grau bis Schwarz wie aufgesetzt. In anderen Versuchen druckte Vostell dagegen sehr viele Farbschichten sukzessiv übereinander, bis die Oberfläche des Druckes einen reliefartigen Charakter aufwies. Einen weiteren interessanten Ansatz verfolgte der Künstler, indem er Schwarz in vielen Schichten übereinander druckte und so die Darstellung einer plastischen Raumbtiefe erzielte. Darüber hinaus setzte Vostell verschiedene Lacke und Farbarten ein, von matt bis zu spiegelndem Hochglanz, in dem der Betrachter sich selbst erblicken kann. (vgl. a.a.O., S. 12)

Bei der Betrachtung von Wolf Vostells Werke ist festzustellen, dass er sich sowohl auf technischer wie darstellender und inhaltlicher Ebene sehr experimentell und intensiv mit der Serigrafie auseinandersetzte und dabei die Grenzen der traditionellen Drucktechnik weit überschritt. Der Einsatz der Serigrafie in seinem Œuvre ist vielfältig und tief sinnig. Das freie Experimentieren mit den Sieben führte zu vielseitigen Ergebnissen. Sein Umgang mit Farbe, die Hinzunahme von Objekten oder anderen Techniken wie u.a. der Malerei und dem Offsetdruck, die Variationsbreite bei der Wahl der Druckträger gaben dem Künstler eine große Spanne an formalen Möglichkeiten, die sich auch auf inhaltlicher Ebene auswirkten. Er steigerte die Ausdrucks- und Rezeptionsmöglichkeiten durch die technischen Möglichkeiten enorm. (vgl. Hopp 2012, S. 401) Vostell vermag es, den Wahrheitsanspruch des Fotos und der Drucktechnik für

seine politisch kritische Intention zu nutzen, gleichzeitig jedoch die dokumentarischen Bilder in den Bereich der Kunst zu ziehen.

4.2.3 Zusammenfassung

Sowohl Asmus' als auch Vostells Arbeiten erörtern bildtheoretische Fragen, beide Künstler gehen in verschiedenem Maße von der Realität aus, die sie mehr oder weniger stark durch die Verarbeitung von Fotografien in ihren Werken eingebracht haben. Dabei sind zwei sehr unterschiedliche Œuvres entstanden, da beide Künstler die in Presse- oder Privatfotografien vorgefundene Realität auf sehr unterschiedliche Weise – auch in technischer Hinsicht – annahmen und weiterverarbeiteten.

Asmus erschließt sich das Foto vor allem über bildhafte Werte. Er druckt rein serigrafische Bilder und arbeitet weniger experimentell mit der Drucktechnik, die daher auch weniger gestaltend auf sein Werk einwirkt. Er sucht nicht in dem Maße nach neuen Ausdrucksweisen, wie er die idealen technischen Möglichkeiten für seinen Bildwillen in der traditionellen Technik gefunden hat. Aber auch die äußerlich erscheinenden Beweggründe, die Serigrafie zu nutzen, wie Zeitgewinn und Leichtigkeit in Versuch und Produktion, wirken in den Inhalt hinein. Das kühle und sterile Ambiente seiner Bilder entspricht in nicht geringem Maß der maschinellen Perfektion des Siebdruckes.

Vostell dagegen verstand das Foto im Bild über Asmus' Ansatz hinaus auch als gesellschaftliches und politisches Dokument, als bildhaften Beleg für die Grauen des Krieges. Er fand in der Serigrafie-Technik die idealen Voraussetzungen zur Schaffung weiterer Arbeitsansätze durch stetiges Experimentieren vor, während und nach dem Druckverfahren und indem er sie mit anderen Techniken und sogar Objekten kombinierte. Dadurch erschloss er sich eine breite Palette an Darstellungsmöglichkeiten für seine politischen/gesellschaftlichen Inhalte. Die spezifische Darstellung dieser Inhalte in Vostells Druckwerken sind unbedingt mit der Technik der Serigrafie in Zusammenhang zu sehen.

Tabelle 4.3: *Bildmerkmale „Kritischer und neuer Realismus“*

	Vostell	Asmus
Vielfältige Farben	○	○
Intensive Farben		●
Pastellfarben	○	
Transparente Farben	●	○
Farbkombination	○	
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben		
Nuancierte Farben	○	
Kontrast mit Farben	○	●
Kontrast mit Formen	●	●
Überlappende Farbflächen	●	○
Scharfkantige Formen		
Häufige Verwendung desselben Motivs / gleicher Bildelemente	●	●
Variation der Struktur von Farbflächen		●
Homogene Farbfläche		●
Malerische Wirkung	○	
Keine Spontaneität, alles geplant		●

Collage auf der Vorlage	●	
Serigrafie mit Materialcollage kombiniert	●	
Verschiedene Bildträger	●	
Serien	●	●
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden	●	
Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich		

Tabelle 4.4: *Vergleich der untersuchten Künstler (Realismus) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie*

	Vostell	Asmus
Schwerpunkte der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Ausgehend von der Realität • Aufzeigen neuer Realität durch künstlerische Methoden • Bilder mit dokumentarischem Charakter • Themen: Krieg, Erotik, etc • Bildzitate aus dem Kriegsgeschehen mit politischer und kritischer Intention • Entwicklung dokumentarischer Fotos zu einem ästhetischen Kunstwerk • Erschaffung neuer Bedeutung durch Zusammenfügen scheinbar zusammenhangloser Einzelelemente 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausgehend von der Realität • Themen: Menschen, Figuren, Tiere • Neudarstellung des Gegenstands • Fixierung einer schnellen Bewegung von isolierten, plastisch dargestellten Figuren • Verschwinden der Pinselführung und Erzielen einer matte Bildoberfläche

Vorteile der Serigrafie	<ul style="list-style-type: none"> • Erweiterte Ausdrucksmöglichkeit • Großformatige Bilder • Seriendruck • Vielfältige Darstellungsweise • Siebdruck auf Leinwand als Ausgangsbasis für Übermalung • Möglichkeit auf verschiedene Druckträger zu drucken • Einsatzmöglichkeit der Fotografie • Fähigkeit zu Kombinationen mit anderen Techniken • Übereinanderdruck von vielen Farbschichten • Spielräume durch Wiederverwendbarkeit des gleichen Siebs: Variation des Themas, der Form und des Inhalts • Farbvariationen 	<ul style="list-style-type: none"> • Einsatzmöglichkeit der Fotografie • Vielfältige Darstellungsweise • Spielraum bei Bildgestaltung durch Wiederverwendbarkeit der gleichen Schablonen • Variationsmöglichkeiten der Farbe und ihrer Anordnung • Ersetzung der malerischen Arbeitsweise durch Serigrafie • Glatte, gleichmäßige neben ornamentalen Farbflächen • Druck ohne manuelle Spuren • Angestrebtes Ergebnis erreicht der Künstler mit wenig Aufwand und ohne weitere Techniken hinzuzuziehen • Übertragen der Fotoaufnahme auf das Bild • Druck von Serien
Experimente	<ul style="list-style-type: none"> • Vielfältiger Einsatz der Serigrafie • Kombination von Bild, Schrift und Objekt • Unikat-Charakter der Blätter • Kombination von Serigrafie und anderen Techniken • Kombination mehrerer Siebe miteinander • Integration serigrafischer Bilder in eine Objektgrafik • Druck von Plakaten und Grafikmappen • Mehrfachverwendung desselben Siebs in verschiedenen Werken 	<ul style="list-style-type: none"> • Verwendung der Fotografie als Ausgangspunkte der Arbeit • Kombination mehrerer Siebe • Mehrfachverwendung desselben Siebs in verschiedenen Bildern • Erzielen homogener Farbflächen ohne Malspuren • Kontrastierende Darstellungsweise
Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Objektgrafik: Einfügung von Objekten zur bildnerischen Darstellung • Unikat-Bilder: individuelle Bearbeitung der Drucke • Verwischung der frisch gedruckten Serigrafie • Verbindung von Serigrafie und Fotografie 	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung von Serigrafie und Fotografie • Flächendruck • Irisdruck
Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablonen 	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablonen

Entwicklung der Bilder und Technik	<ul style="list-style-type: none"> • In den Jahren 1960–1997 arbeitet Vostell kontinuierlich, bis 1980 sogar überwiegend mit der Serigrafie (vgl. Vomm 2005, S. 11.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Keine auffällige Entwicklung
Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Mehrfachverwendung desselben Siebs ⇒ Variation in Form und Inhalt ⇒ unterschiedliche Aussage • Verwenden realistischer Fotos, großformatiger Druck, alltägliche Gegenstände mit dem Druck kombinieren ⇒ Einfluss auf den Inhalt, der realitätsnah wirkt • Collage ⇒ verschiedene Wirklichkeiten ⇒ Neufassung der realistischen Aufnahme • Serigrafie-Verfahren mit ihrem mechanischen Charakter ⇒ Handschrift des Künstlers tritt zurück ⇒ Realitätsbezug und Aussage im Vordergrund 	<ul style="list-style-type: none"> • Einsatz desselben Motivs in mehreren Bildern ⇒ andere visuelle Wirkung ⇒ andere Aussage • Realistische Fotos in neue Kontexte setzen ⇒ neue Realität schaffen

4.3 Abstrakte und Konkrete Kunst

Auch im Bereich der Abstrakten und Konkreten Kunst gibt es viele Künstler, die ihre Werke mit Hilfe der Serigrafie-Technik geschaffen haben. Das Abstrakte⁸² entwickelte sich einerseits ausgehend von Expressionismus und Naturformen (Kandinsky). Diese sogenannte „non-geometrical abstract art“ (Bonnet 1/1999, S. 10) bezeichnet sich als eher amorph und spontan, sie wird nicht selten beherrscht von freiem Zufall. Das

⁸² Alfred H. Barr erklärte 1936 den Begriff 'Abstrakt' folgendermaßen: „Um die extremeren Resultate dieses Impulses weg von der 'Natur' zu beschreiben, wird am häufigsten der Begriff 'abstrakt' verwendet. [...] Als geeigneteren Ersatz für 'abstrakt' hat man 'nicht-gegenständlich' oder 'nicht-figurativ' vorgeschlagen. Aber das Bild eines Quadrats ist ebenso ein 'Gegenstand' oder eine 'Figur' wie das Bild eines Gesichts oder einer Landschaft; und als 'Figur' bezeichnet übrigens die Geometrie gerade ihre A oder B benannten Abstraktionen.

Damit soll nicht bestritten werden, dass das Adjektiv 'abstrakt' verwirrend und sogar paradox ist. Denn ein 'abstraktes' Gemälde ist in Wirklichkeit ganz entschieden konkret, weil es in viel stärkerem Maße als ein Gemälde eines Sonnenuntergangs oder ein Porträt die Aufmerksamkeit des Betrachters in die Grenzen seiner unmittelbaren, sinnlichen, physischen Oberfläche bannt. Das Adjektiv ist auch deshalb verwirrend, weil es sowohl die Implikationen des Verbs wie die des Substantivs besitzt. Das Verb *abstrahieren* bedeutet *abziehen* oder *wegziehen*. Aber das Substantiv *Abstraktion* bedeutet etwas, das bereits ab- oder weggezogen ist – derart, dass es wie eine geometrische Figur oder eine amorphe Silhouette womöglich gar keine erkennbare Beziehung zur konkreten Realität mehr aufweist. Bei der Anwendung des Adjektivs 'abstrakt' auf Werke der bildenden Kunst darf also mit einem gewissen Bedeutungsspielraum gerechnet werden. [...] Die Vieldeutigkeit des [...] Wortes 'abstrakt' ist durchaus nützlich, denn sie enthüllt die Vieldeutigkeit und Verwirrung, die mit dem Gegenstand untrennbar verbunden ist.“ (Barr Zit. n. Harrison/Wood 1998, S. 451)

autonom amorphe Abstrakte wird als 'informell'⁸³ bezeichnet. Andererseits geht das Abstrakte von Kubismus und Konstruktivismus (Mondrian) – der „geometrical abstract art“ (Bonnet 1/1999, S. 10) – aus. Von Mondrian wird daraus die Konkrete Kunst entwickelt. (vgl. Thomas 2000, S. 9) So betrachtet wäre das Konkrete eine besondere Spielart des Abstrakten. Sie ist eher geplant, konstruiert, arbeitet mit Formeln, klaren, glatten Farbflächen und deutlicher Struktur. Oft ist sie mathematisch fundiert.

Beide Kunstrichtungen bemühen sich in ihren Motiven nicht um eine möglichst realistische Darstellungsweise. Während die abstrakte Kunst sich damit beschäftigt, reale Motive aus der Natur zu abstrahieren und auf ihre Essenz zu reduzieren, kehrt die Konkrete Kunst dieses Prinzip um und versucht, das Abstrahierte wieder greifbar zu machen:

„Der unterschied zwischen abstrakter kunst und konkreter kunst besteht darin, daß in der abstrakten kunst die bildinhalte noch von naturbildern abhängig sind, währenddem die bildinhalte in der konkreten kunst unabhängig von naturbildern entstehen. [sic]“ (Bill 11/1966a, S. 14)

So ist der Bildanlass in der Konkreten Kunst unabhängig von allem, was hörbar oder sichtbar ist, sondern eine Erfindung neuer Inhalte, die eigenständig, ohne Einflüsse aus der Natur, aus Farben und Materialien zusammengesetzt werden. (vgl. Staber 11/1966, S. 3)

„Der Künstler gestaltet seine Idee nicht mehr durch mittelbare Darstellung: Symbole, Naturausschnitte, Genreszenen usw., sondern er gestaltet seine Idee unmittelbar rein durch das dazu vorhandene Kunstmittel.“ (van Doesburg, Theo Zit. n. Harrison; Wood 1998, S. 378)

Der Übergang zwischen Abstrakter und Konkreter Kunst ist fließend, dies kann exemplarisch an den Baumstudien von Piet Mondrian gezeigt werden. Am Anfang der Reihe stehen recht realitätsnahe Darstellungen, die Mondrian zunehmend entmaterialisiert und auf wenige waagerechte und senkrechte Linienstrukturen reduziert. (vgl. Weinberg Staber 2001, S. 21; Staber 11/1966, S. 3) Diese sind aber wiederum eine

⁸³ Der Begriff 'Informel' meint „keinen einheitlichen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenfalls gegenstandsfreie, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt.“ (Zuschlag; Gercke; Frese 1998, S. 6). Zuschlag, Gercke und Frese sehen das Informel „als die Wirkungsgeschichtlich zentrale Innovation der 50er Jahre, als einen Brennpunkt, in den verschiedene frühere künstlerische Bewegungen und Äußerungen als Quellen einfließen, der unterschiedliche parallele Strömungen umfaßt und verschiedene Reaktionen - teilweise im Werk der informellen Künstler selbst - auslöst, die für die spätere Kunstentwicklung, bis in die Gegenwart hinein, wichtig geworden sind.“ (ebd.)

Konkretion, eine Sichtbarmachung von Mondrians Vorstellungen und Gedanken zu dem Baum, dem „Harmoniegefüge von Natur und Leben.“ (Weinberg Staber 2001, S. 21) So ließe sich überspitzt sagen: „[W]o Mondrian aufhört, fängt die konkrete Kunst an.“ (Staber 11/1966, S. 3)

Vertreter der Konkreten Kunst nutzten die Siebdrucktechnik schon früh. Sie war bereits in den 1960er Jahren das druckgrafische Medium, das wie kein anderes die Farbintensitäten und volldeckenden Farbflächen abbilden konnte, die die Künstler für ihre Werke wünschten. (vgl. Hainke ³1984, S. 290) Durch den Siebdruck ließen sich „die klare Form, die Kraft und Intensität der Farbe [realisieren], die ihrem Stil angemessen sind.“ (Caza 1973, S. 10) Eine Vielzahl von Künstlern wandte sich dem Siebdruck zu, darunter Josef Albers, Max Bill, Heinz Mack und Peter Foeller.

4.3.1 Josef Albers

Josef Albers⁸⁴ entwickelte neue, individuelle Darstellungsmöglichkeiten für geometrische Beziehungen, abseits der Konzepte, die lange in der Kunstszene herrschten. Anders als der oben erwähnte Piet Mondrian, dessen geometrisierte Formen durch eine allmähliche Umwandlung natürlicher Elemente aus einem Prozess heraus entstanden,⁸⁵ arbeitete Albers direkt mit geometrischen Formen, die nicht durch Abwandlung bzw. Abstraktion von natürlichen Formen entstanden. Letzterer beschäftigte sich bereits in seinen frühen Werken mit diversen Druckgrafiken. Betrachtet man seine Arbeit über den Zeitverlauf hinweg, so kann man deutlich feststellen, dass sich Albers' Werke über verschiedene Kunstrichtungen und auch Techniken wie Holz- und Linolschnitt, Lithografie, Radierung und Serigrafie erstrecken⁸⁶. Anhand seiner Werke lassen sich deutlich verschiedene Schaffensphasen eingrenzen, die teilweise nur wenig Berührungspunkte mit den vorangegangenen Phasen aufweisen.

⁸⁴ Josef Albers ist 1888 in Bottrop/Westfalen geboren und starb 1976 in New Haven.

⁸⁵ Zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit begann Piet Mondrian eine Reihe von Baumstudien, in denen er Bäume mit den Mitteln verschiedener Kunstrichtungen darstellte. Sie führten zur „Reduktion auf das tektonische Prinzip seiner Komposition.“ <http://www.kunstargumente.de/Kunst/Logik>; Zugriff: 15.09.2011.

⁸⁶ Vgl. Gomringer, Eugen: Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur Visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller, 1968.

Von 1933–34 arbeitete Albers vermehrt mit Holz- und Linolschnitt. (vgl. Gomringer 1968, S. 50) Später – von 1940–48 – wandte er sich darüber hinaus der Kaltnadel-Radierung und Zink-Lithografie zu. Die Anwendung der verschiedenen Grafiktechniken führte zu jeweils spezifischen Ergebnissen. Merkmale und Möglichkeiten der jeweiligen Technik nahmen deutlich Einfluss auf die Werke. So bezieht Albers beispielsweise in dem Holzschnitt „*Tlaloc (Mexikanischer Regengott)*“⁸⁷ 1944 die Maserung des Holzes mit in das Bild ein und lässt das aus Linien bestehende Motiv dadurch umso deutlicher und dreidimensionaler hervortreten. (vgl. a.a.O. S. 48) Albers beschäftigte sich in dieser Phase seines Schaffens stärker mit Fragen des Raums und der Dreidimensionalität. Später befasste er sich ebenso intensiv mit Farben, Formen und deren Zusammenwirken. Hier bot ihm der Siebdruck die Möglichkeit zum exakten, schnellen und unkomplizierten Arbeiten. Albers sah in der bewussten Fokussierung auf einige bildnerische Mittel eine Quelle der Inspiration. Auf diese Weise beabsichtigte er es, den Bildgedanken stärker in den Vordergrund treten zu lassen. Er wollte damit erreichen, dass „der Betrachter ein Bild [nicht] an-sehe, sondern daß er es ein-sehe“. (Morschel 1963, S. 5)

Die bevorzugte Form in Albers' Werken ist das Quadrat. Seit 1949 beschäftigte er sich mit der Konzeption seiner Bilderserie „*Homage to the Square*“, an der er jahrzehntelang arbeitete und die er mit verschiedenen Materialien und Techniken realisierte. Die Bilder entstanden als Ölgemälde, Lithografien, Serigrafien und als großformatige Wandgestaltungen. (vgl. Albers; Thomas 1988, S. 298) Im Lauf dieser Serie experimentierte der Künstler intensiv mit der „Form-Farbe-Beziehung“. (Gomringer 1968, S. 137) Indem er standardisierte Farbflächen in ein hierfür gefertigtes Schema von drei oder vier ineinander gestellten Quadraten einbrachte, untersuchte er das Verhältnis zwischen den Farben. (Abb. 32)

⁸⁷ Gomringer 1968, Abbildung S. 92.

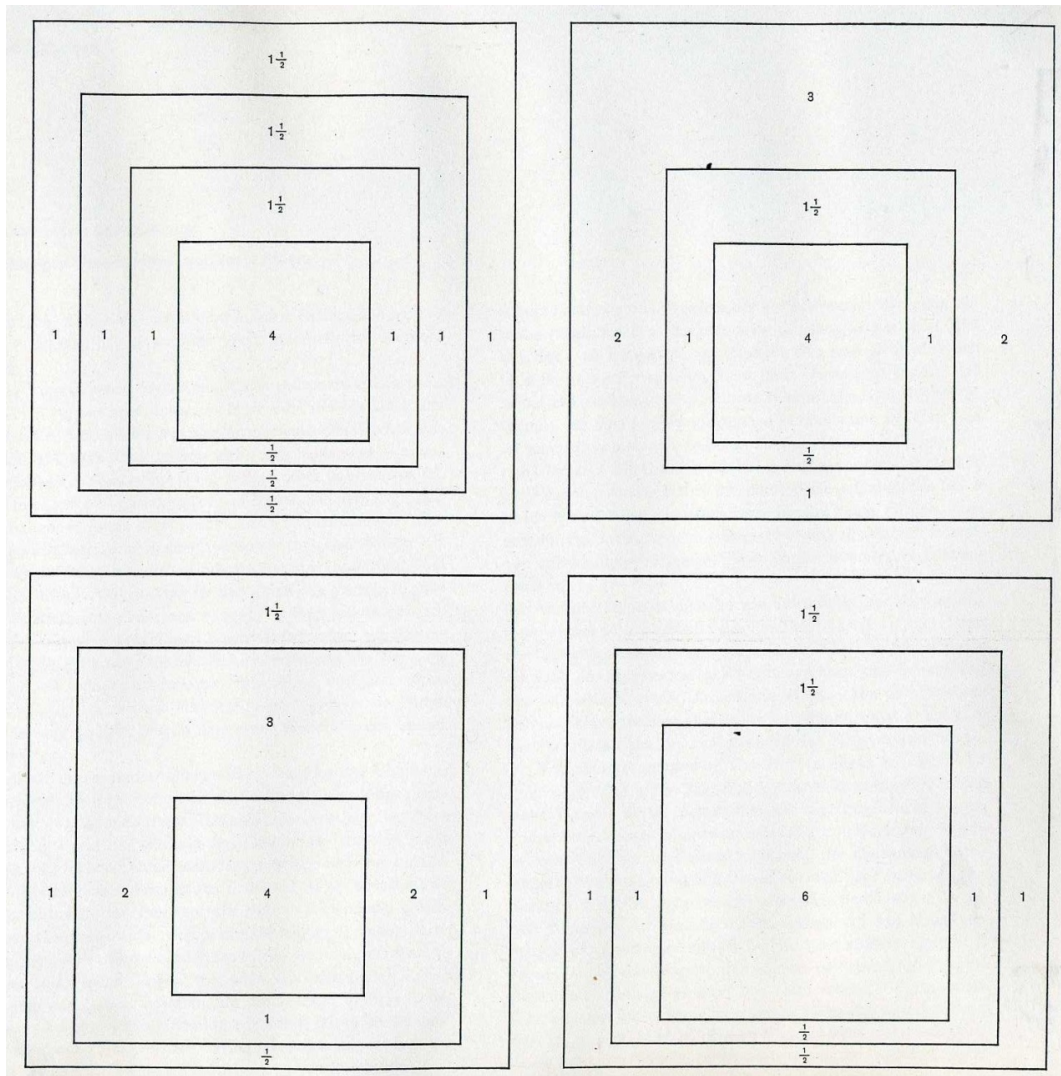


Abbildung 32 **Schema der folgenden Quadrat-Bilder**

Die Schemata folgen dabei einer bestimmten Logik und sind sowohl horizontal als auch vertikal in zehn Einheiten unterteilt. Beim vierquadratischen Schema liegt das kleinste, innere Quadrat genau in der Mitte der horizontalen Unterteilung und hat eine Größe von 4 x 4 Einheiten. Jedes weitere Quadrat hat einen Abstand von einer Einheit sowohl nach links als auch nach rechts, wodurch die horizontale Aufteilung ausgewogen ist. Auf der vertikalen Achse betragen die Abstände nach unten nur 0,5 Einheiten, nach oben jedoch 1,5 Einheiten. Auch hier ist die Aufteilung ausbalanciert, jedoch findet eine Verlagerung nach unten statt. Albers erläutert diese Anordnung folgendermaßen:

„Die Verlagerung nach unten bedeutet einmal ein zusätzliches Gewicht, dann aber auch erweiterte Bewegung. Diese halbkonzentrische Konfiguration umgeht eine vollständige vierseitige Symmetrie und damit eine vollkommen statische Fixierung.“ (Albers Zit. n. Gomringer 1968, S. 137)

Diese ausbalancierte und dennoch nicht ganz symmetrische Achseneinteilung verleiht dem Bild eine räumliche Wirkung. Sie „hebt die Quadrate aus der Fläche ins Räumliche.“ (ebd.), wodurch die zunächst flach aussehenden Unterteilungen zu Stufen werden. Das eigentlich zweidimensionale Bild erhält dadurch eine dreidimensionale Wirkung. Diese wird durch die Farbwirkung verstärkt. Auch wenn die Farbflächen klare Konturen haben, sich nicht überschneiden und somit nur nebeneinander existieren, wirken sie dennoch wie vor- und hintereinander bzw. über- und untereinander gestellt. (vgl. Gomringer 1968, S. 138) Die Farben führen zu einer weiteren, noch auffälligeren Sinnestäuschung: An den Rändern der Farbflächen treten Wechselwirkungen der Farben auf: Eine Fläche wirkt in dem an eine dunklere Fläche angrenzenden Bereich heller, während die Nähe zu einer hellen Fläche dieselbe Fläche dunkler erscheinen lässt. Auf diese Weise scheint jede Fläche „von einem Rand zum anderen also [... ein] gleitende[s] Helligkeitsgefälle“ zu haben (Albrecht 1974, S. 88) Die Farben in „*Homage to the Square*“ können nicht isoliert voneinander gesehen werden, sondern immer in Zusammenhang mit ihrem Umfeld. Albrecht schreibt:

„Man kann eine Farbe durch die Veränderung ihrer Umgebung so stark beeinflussen, daß sie nicht mehr als die identisch gleiche erkannt wird, sondern als ein andersartiger Wert erscheint.“ (a.a.O., S. 91)

Im Folgenden sollen die Serigrafien der Serie „*Homage to the Square*“ beispielhaft betrachtet werden. Die erste Serigrafie innerhalb dieser Serie ist „*Allegro*“ aus dem Jahr 1961, das im Maß von 22,9 x 22,9 cm auf einer Blattgröße von 43,1 x 43,1 cm in einer Auflage von 300 gedruckt ist. Albers stellte dieses Werk in Zusammenarbeit mit seinen ehemaligen Schülern Ives und Sillman her. (vgl. Danilowitz 2001, S. 93) Das Bild ist ein vierfarbiger Siebdruck, dessen Farbspektrum von Gelb im inneren Quadrat über Hellgelb und Ocker bis zu Orange reicht. (Abb. 33)

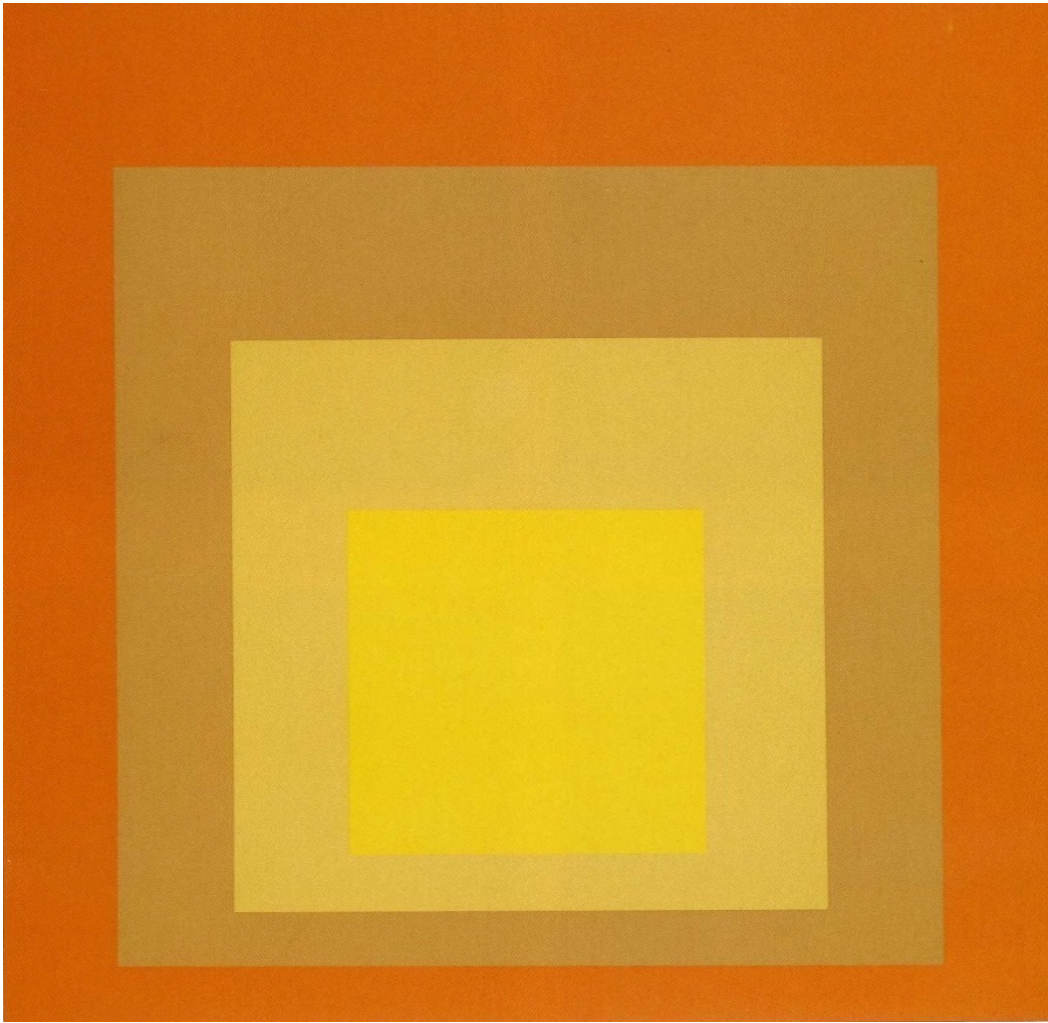


Abbildung 33

„Allegro“ 1961

An diesem Bild ist zu erkennen, wie perfektionistisch Albers arbeitete und welche technischen Probleme seine Drucker lösen mussten. Albers wollte Ungenauigkeiten an den Rändern der Quadrate vermeiden. Beispielsweise kann leicht ein weißer Streifen oder ein schmaler Rand von versehentlich übereinander gedruckten Farben beim Nebeneinanderdrucken der Farbflächen entstehen. Um diese Ungenauigkeiten zu vermeiden, entschied der Künstler sich dafür, sie beginnend mit der sattesten Farbe übereinander zu drucken. Dieser Weg jedoch ist sehr aufwändig: Er erfordert vom Drucker, die Effekte der miteinander korrespondierenden übereinander liegenden Farben auszugleichen, um den vom Künstler gewünschten Farbton genau zu treffen. (vgl. Danilowitz 2001, S. 25) Im darauffolgenden Jahr schuf Albers zehn weitere Serigrafien der „Homage to the Square“-Serie im Format 27,9 x 27,9 cm auf 41,9 x 41,9

cm mit einer Auflage von 250 Exemplaren, erneut in Zusammenarbeit mit Ives und Sillman. (vgl. a.a.O., S. 94)

Auch für die Thematik 'Hell-/Dunkel-Abstufungen' interessiert Albers sich in seinen künstlerischen Auseinandersetzungen. So zu sehen im Portfolio „*Josef Albers Honors the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden I, II*“ 1973, das aus zwei Serigrafien besteht. (vgl. a.a.O., S. 162) Durch die Abstufung von hell nach dunkel und umgekehrt von dunkel nach hell erzielt Albers eine plastische Wirkung der Darstellung. (Albrecht 1974, S. 88f.) Obwohl in beiden Bildern dieselbe Farbskala verwendet wird, ist die optische Wirkung aufgrund der unterschiedlichen Anordnung jeweils eine andere. Da die hellen Farben eher im Vordergrund zu stehen scheinen und die dunklen auf einer weiter zurückliegenden Bildebene, wirkt eines der Bilder „*JHM – I*“ wie der Blick in einen Tunnel und das andere wie eine aus dem Papier heraustretende Stufenpyramide „*JHM – II*“. (Abb. 34)

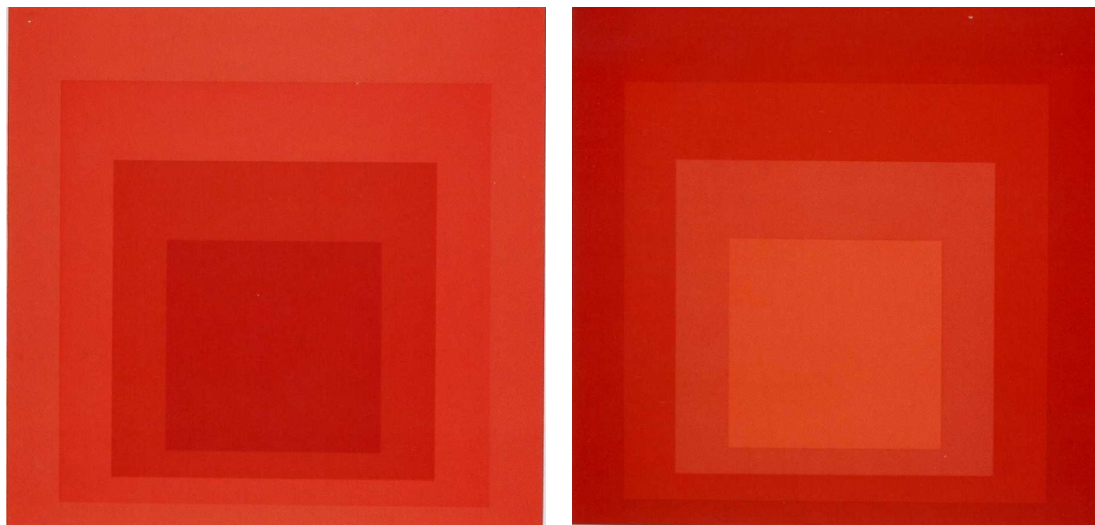


Abbildung 34 *Josef Albers Honors the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*
“*JHM-I, JHM-II*” 1973

In einigen Bildern besteht die Farbskala aus Nuancen einer einzigen Farbe, wie etwa im Bild „*Easter*“ aus dem Jahr 1965 (vgl. Danilowitz 2001, S. 107), welches aus abgestuften Gelbtönen besteht (Abb. 35a). In anderen Werken sind die Farben völlig unterschiedlich und bilden eine Mischung aus kalt und warm, wie dies etwa bei „*Full*“ aus der Folge „*Homage to the Square*“ 1962 der Fall ist. (vgl. a.a.O., S. 95) (Abb. 35b)

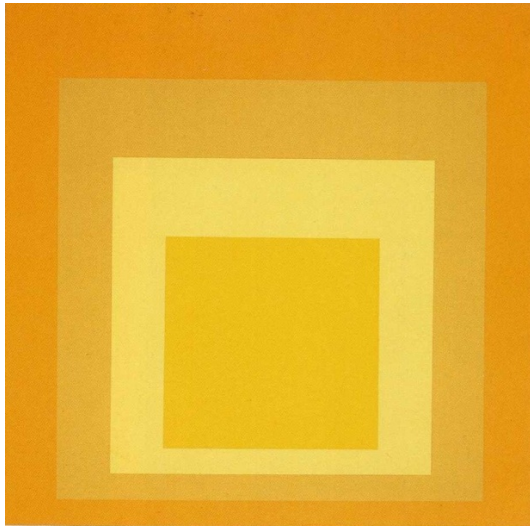
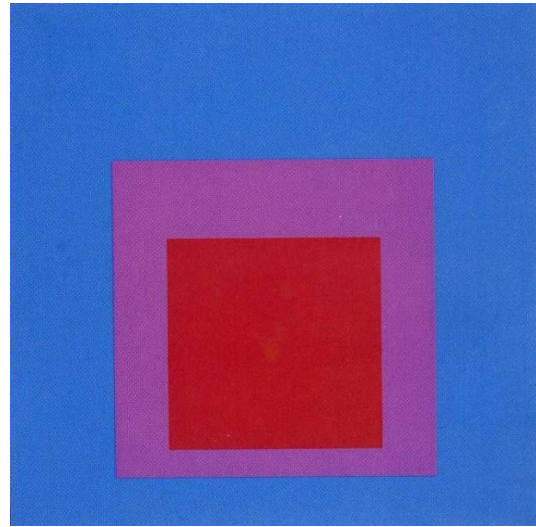


Abbildung 35 a) „Easter“ 1965



b) „Full“ 1962

Teilweise stehen die Farbflächen in scharfem Kontrast zueinander, teilweise besteht zwischen ihnen eine harmonische Verbindung. Während der Betrachter bei einigen Bildern Unterbrechungen zwischen den einzelnen Farben zu spüren und scharfe Kanten zwischen jedem der Quadrate zu sehen scheint, erscheinen ihm die Farben in anderen Darstellungen aufeinander abgestimmt und die Farbübergänge weniger kontrastreich. Die unterschiedlichen Wirkungen von harten und weichen Kanten zeigt die passend benannte Serie „*Soft Edge – Hard Edge*“ 1965, in der Bilder mit harten farblichen Übergängen wie „*Golden Gate*“ neben Bildern mit weichen Übergängen wie „*Emeraude*“ stehen. (Abb. 36)

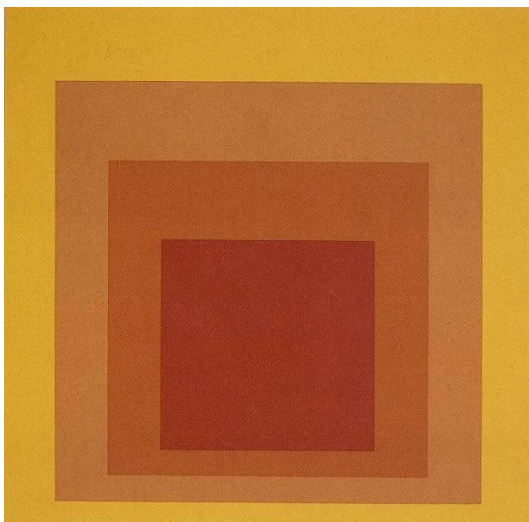
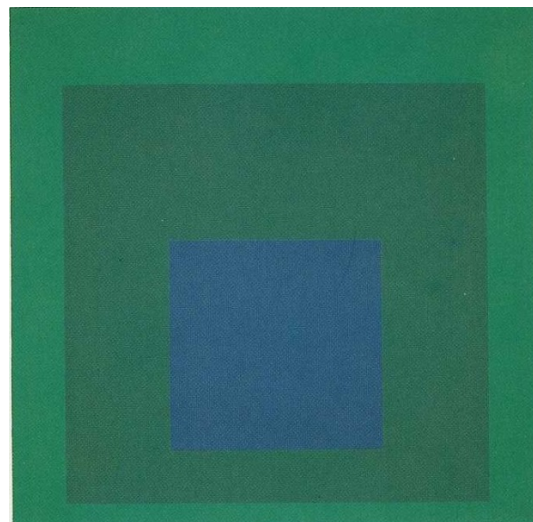


Abbildung 36 a) „Golden Gate“,



b) „Emeraude“ aus der Serie „Soft Edge – Hard Edge“ 1965

Albers schreibt zur Bedeutung dieser unterschiedlichen Übergänge: „Weichere Grenzlinien zeigen Nähe – und somit Verbindung – an. Härtere Grenzlinien dagegen Entfernung und somit Trennung.“ (Albers 1970, S. 59)

Albers beschäftigte sich jedoch nicht nur mit der Farbwirkung und den Kontrasten von bunten Farben, sondern druckte seine „Squares“ auch in grauen Farbtönen in der „*Gray Instrumentation I*“-Serie aus dem Jahr 1974 im Maß von 27,9 x 27,9 cm auf 48,3 x 48,3 cm. (vgl. Danilowitz 2001, S. 163) (Abb. 37)

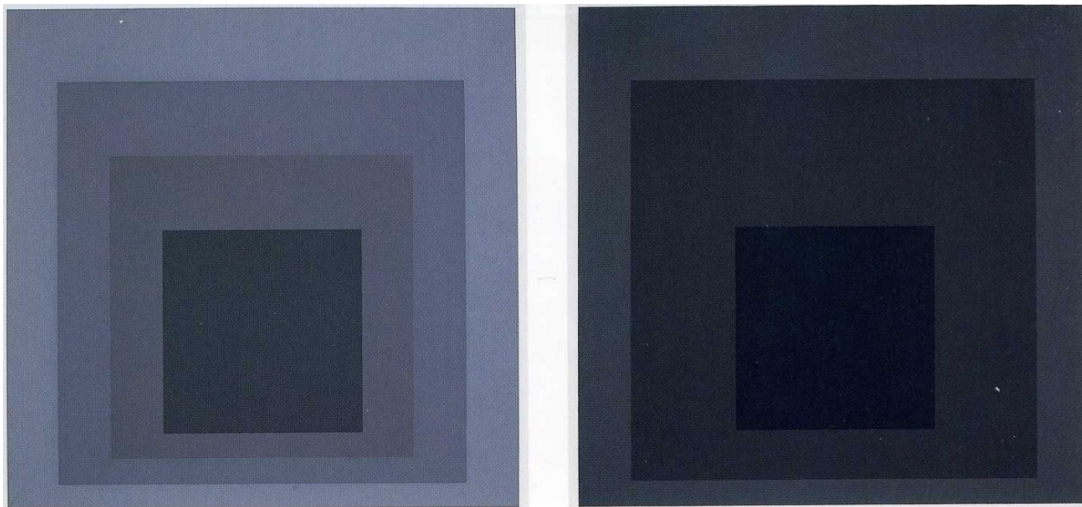


Abbildung 37 „*Gray Instrumentation I a*“ „*Gray Instrumentation I b*“ aus der Serie „*Gray Instrumentation I*“ 1974

Die Idee hierzu entstand beim Betrachten von Schwarz-Weiß-Fotografien der „*Homage to the Square*“-Bilder und führte zu Albers' großem Interesse an der Darstellung seiner Farbstudien in Grau – „the paradoxical noncolor“ (Danilowitz 2001, S. 30) – der paradoxen Nichtfarbe. Obwohl die Beschränkung auf die altbekannten Quadrate und auf die Farben Grau, Schwarz und Weiß zunächst sehr einengend wirkt, sind die Möglichkeiten der Darstellung dennoch unendlich. Albers begann im Jahr 1974, sich mit den unzählbaren Farbschattierungen von Grau zu beschäftigen. (vgl. ebd.) Für diese Drucke verwendete er jedoch eine andere Methode als zuvor. Bereits bei seinen „*White Line*“-Lithografien war es ihm nicht mehr möglich gewesen, mit übereinander gedruckten Farben zu arbeiten, und so hatte sein Drucker Kenneth E. Tyler eine Möglichkeit entwickelt, mit exakt aneinander angrenzenden Platten zu arbeiten, die ein überlappungsfreies Nebeneinanderdrucken von Farbflächen ermöglichte. Diese Technik wurde an den Siebdruck angepasst und fand auch bei der „*Gray Instrumentations*“-Serie

Anwendung.(vgl. Danilowitz 2001, S. 27; S. 30) Im folgenden Jahr erschien ein neues Portfolio, „*Gray Instrumentation II*“, das aus 12 Serigrafien bestand und die gleichen Maße sowie ebenso eine Auflage von 36 Exemplaren hatte. Albers wendete hier keine kräftigen, intensiven Farben an, sondern benutzte eine leichte, helle Farbskala. Dadurch wirken die Serigrafie-Bilder, als seien sie mit Wasserfarben gefertigt. (Abb. 38)

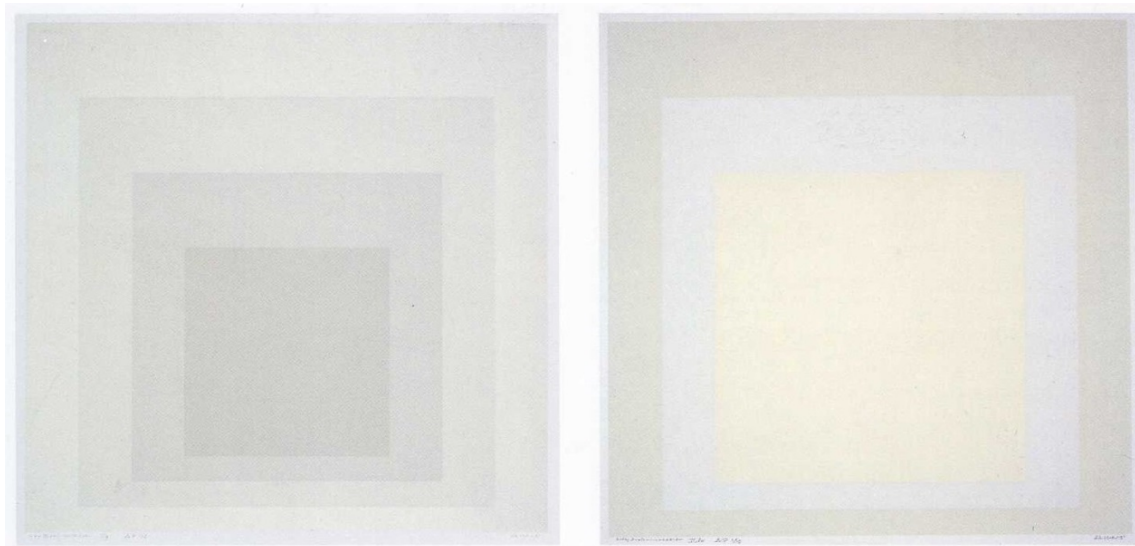


Abbildung 38 „*Gray Instrumentation II g*“ „*Gray Instrumentation II h*“ aus der Serie „*Gray Instrumentation II*“ 1975

Es scheint nachvollziehbar, dass Albers in dieser Technik sein bevorzugtes Mittel fand: Die Siebdrucktechnik eröffnete ihm ein weites Feld von Möglichkeiten, Farben unterschiedlich intensiv aufzutragen und mit ihren Wechselwirkungen zu experimentieren. Auch entsprach die Technik seinen Ansprüchen bei Experimenten im Bereich der Wirkung von Farbflächen und Formen. Albers' Verhältnis zu Farbe und Siebdrucktechnik zeigt sich auch deutlich in den 119 Serigrafien auf 63 Doppelseiten, die der Künstler zur Erklärung der Wechselwirkungen der Farben in seinem Buch „*Interaction of Color*“ verwendete. (vgl. Mahlow 1970, S. 7) Albers entschied sich bei diesem Buch, das eine Zusammenfassung seiner Erfahrungen zu Farbkonstellationen darstellt, gegen den zu ungenauen Offset-Druck und für den Siebdruck, der ihm eine präzise Abbildung der Farben ermöglichte. (vgl. Danilowitz 2001, S. 20; Hainke 1979, S. 323) Bereits bei seinen Ölbildern hatte Albers den einzelnen Farbnuancen größte Aufmerksamkeit gewidmet und daher nicht mit gemischten Farben gearbeitet, sondern die Farben direkt aus der Tube verwendet. Ähnlich detailliert ging er dementsprechend auch bei seinen Siebdrucken vor und ließ sich von seinem Drucker Sewell Sillman mit

den Ölfarben als Vorlage exakt dieselben Farbtöne als Siebdruckfarben mischen. Auch die Formen wurden nicht durch Abkleben oder ähnliche mechanische Mittel definiert. Vielmehr wurden die Umrisse der gewünschten Formen vorgezeichnet und die Farbe per Hand bis genau an die Linien aufgetragen. Nur so erreichte Albers den von ihm gewünschten Grad an Präzision bei der Erstellung seiner Bilder. (vgl. Danilowitz 2001, S. 25)

1970 begann Albers mit der Arbeit an dem komplexen und aufwändigen Projekt 'Formulation: Articulation'⁸⁸, das 1972 in zwei Bänden veröffentlicht wurde und das einen faszinierenden Überblick über Albers' Gesamtwerk gibt. (vgl. a.a.O., S. 29) Das Projekt stellt eine Dokumentation von Albers' Werken über seine sämtlichen Arbeitsphasen hinweg dar. Auch frühere Werke, die mit anderen Techniken geschaffen wurden, werden hier mit der Siebdrucktechnik wiedergegeben und erlauben einen Überblick über Albers' Gesamtwerk, das jedoch nicht chronologisch geordnet ist. (vgl. a.a.O., S. 193) Der enorme Vorteil der Siebdrucktechnik ist hierbei, dass sie es ermöglicht, die gleichen Effekte zu erzielen wie andere Techniken und gleichzeitig Vervielfältigung ermöglicht.

Albers wählte die Drucktechniken für seine Arbeiten bewusst aus und schöpfte deren Ausdrucksmöglichkeiten voll aus. So nutzte er für seine frühen Werke, die von linearen Strukturen und schwarz-weißen Flächen beherrscht werden, Holz- und Linolschnitte sowie Kaltnadelradierungen. Als er sich stärker mit Farbe und Form beschäftigte, entschied er sich für die Siebdrucktechnik.

Auch bei diesem Künstler spielt also die in seinen Werken angewandte Technik in die inhaltliche Dimension hinein: Während seine frühen Bilder sich mit räumlicher Wirkung beschäftigen, sind Farben und ihre Wechselwirkungen der Hauptinhalt seiner Serigrafie- und teilweise auch seiner Ölbilder. Gerade das Siebdruckverfahren bot Albers bei seinen Experimenten mit der „Form-Farbe-Beziehung“ die Möglichkeit zu zahlreichen Versuchen von Farbkombinationen und Anordnungen, satter und leichter Farbskalen. Zwar schuf Albers einige seiner Bilder auch als Ölgemälde, doch insbesondere die „*Homage to the Square*“-Bilder waren im Siebdruck wesentlich einfacher umzusetzen.

⁸⁸ Abbildung: (Danilowitz 2001, S. 193-198).

4.3.2 Max Bill

Max Bill⁸⁹ gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Konkreten Kunst. Bedeutend war er sowohl im Sinne von Vielfalt und Vollkommenheit – er war zugleich Maler, Bildhauer und Grafiker, Typograf, Architekt, Schriftsteller, Lehrer und Bühnenbildner – als auch im Sinne seiner Vorbildfunktion und Pionierarbeit. Er bereitete die Grundlage für viele auf ihn folgende Künstler. Mit der Veröffentlichung seiner „*fünfzehn variationen über ein thema*“⁹⁰, 1938 schuf er ein Schlüsselwerk für auf mathematisch-geometrischen Grundlagen basierende Konkrete Kunst, deren zuvor proklamierte Ansprüche an Exaktheit und Kontrollierbarkeit er um die rationale Überprüfbarkeit erweiterte. (vgl. Holzcek 1990, S. 7ff.) Dadurch „verschaffte er dem logischen denken in nie zuvor gekannter deutlichkeit eingang in die kunst [sic]“ (a.a.O. S. 8), indem er sie durch die Veröffentlichung seiner Gestaltungsprinzipien nachvollziehbar machte. Daher können „einfluß und wirkung max bills auf gewisse phänomene zeitgenössischer konkreter kunst [...] kaum hoch genug eingeschätzt werden.“ (a.a.O. S. 10)

Max Bills Kunst zieht ihre Wirkung aus Farben und geometrischen Formen, das vornehmliche Hilfsmittel war das Siebdruckverfahren. Diese Technik half dem Künstler entscheidend bei der Entwicklung und Umsetzung seiner künstlerischen Prinzipien. Sie ermöglichte es ihm, in optimaler Weise mit Farbe und Form zu experimentieren und seine Bildstruktur weiterzuentwickeln. Außerdem kamen Bill – wie auch Albers – die Möglichkeiten der Präzision des Siebdrucks entgegen, um scharfkantig abgeschlossene, innen völlig homogene Flächen zu erschaffen. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 378f.)

Max Bills und Josef Albers' Arbeitsweisen ähneln sich hinsichtlich der Verwendung von gegenstandslosen Ausdrucksformen. Für beide war die Beziehung zwischen Farben und Formen ein wichtiger Faktor bei der Gestaltung ihrer Werke. Dennoch gibt es einen zentralen Unterschied zwischen den beiden Künstlern: Während bei Albers die Wechselwirkung von nebeneinanderstehenden Farben im Fokus steht, herrscht in Bills Werken ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Farbwirkung und Bildstruktur. (vgl. Felix 1968, o.S.) Er beschäftigte sich weniger stark mit den wirkungsästhetischen

⁸⁹ Max Bill ist 1908 in Winterthur geboren und 1994 in Berlin gestorben.

⁹⁰ Bills Werke sind durchgängig in Kleinbuchstaben gedruckt. Um dies korrekt wiederzugeben und den Text dieser Arbeit dennoch lesbar zu halten, wurden die Kleinbuchstaben beibehalten, jedoch auf das [sic] am Ende der Zitate verzichtet.

Aspekten als mit den Strukturen, die bei ihm stärker im Mittelpunkt seiner Erläuterungen stehen. (vgl. Nocke-Schrepper 2008, S. 15) Bill spielt mit beiden Elementen gleichermaßen. In einigen seiner Serien⁹¹, wie etwa „trilogie“ „transcoloration in fünf quadraten“, „7 verschiebungen im gleichen system“, „11x4: 4“ oder „acht transcolorationen“ bleibt die Bildstruktur gleich, dafür variieren die Farben bzw. deren Anordnung. In anderen Werken, wie etwa „7 scarions“, „fünf quadrantengleiche quadrate“, „8 (2 4/4)=8“ oder „7 twins“ ist es genau umgekehrt: Die Farben bleiben gleich, doch die Bildstruktur wird variiert.

Das für Albers typische Quadrat taucht auch in Bills Bildern auf, wird jedoch auf völlig andere Weise eingesetzt. Auch wenn seine Bilder auf exakter Geometrie und Mathematik basieren, haben sie dennoch einen unverwechselbaren eigenen Stil mit einer „Balance zwischen Fantasie und Gesetzmäßigkeit, Gefühl und Vernunft, Chaos und Ordnung“. (Hoet 2008, S. 6)

Mit verschiedenen Drucktechniken beschäftigte sich Bill bereits in seiner Studienzeit am Bauhaus ab 1927. Dort begann er, mit den Tiefdruckverfahren der Radierung, Aquatinta und Kaltnadel zu arbeiten und widmete sich später auch der Lithografie und dem Linolschnitt. Mit der Serigrafie hingegen begann er erst 1962.⁹² (vgl. Felix 1968, o.S.)

Betrachtet man Bills Lithografien, so lässt sich eine Ähnlichkeit mit seinen Serigrafie-Bildern feststellen. Dennoch wird deutlich, dass der Künstler mit der Serigrafie-Technik das passendere Mittel zur Realisierung seiner künstlerischen Konzepte fand. Dies zeigt sich daran, dass Bill viele seiner früheren Werke, die bereits mit einer anderen grafischen Technik gedruckt wurden, später mit dem Siebdruckverfahren reproduzierte. Beispiele hierfür sind die Zinkdruck-Folge „trilogie“ oder die Lithografie-Serie „16 constellations“. Die Erklärung dafür ist der Umstand, dass die Serigrafie es im Gegensatz zu den anderen Techniken ermöglicht, leuchtende, satte, gleichmäßige und homogene Farbflächen zu erzeugen, die zudem scharfkantig abgegrenzt sind. Dies lässt

⁹¹ Die Abbildung dieser Serien findet man im Katalog: Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995.

⁹² Laut dem Katalog „Die grafischen Reihen“ wurde die zweite grafische Reihe „trilogie“ 1957 sowohl als Zinkografien als auch mit dem Serigrafie-Verfahren angefertigt, was der oben genannten Quelle widerspricht. (vgl. Landkreis Esslingen Kulturamt 1995, S. 32)

sich mit den zuvor verwendeten Verfahren nicht im selben Maße erreichen wie mit der Serigrafie. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 378f.)

Im Laufe seines künstlerischen Werdegangs vollendete Bill neben zahlreichen Bildern auch 14 grafische Reihen von unterschiedlichem Umfang und Format, davon elf Serigrafie-Reihen, eine Lithografie-Folge, eine sowohl als Serigrafie als auch als Lithografie gedruckte Reihe und eine weitere, die als Serigrafie und Zinkografie gedruckt wurde. Insgesamt wurden diese Werke zwischen 1935 und 1994 – Bills Todesjahr – veröffentlicht. (vgl. Burg 2008, S. 9)

Bills zweite grafische Reihe „trilogie“ – seine erste Serigrafie-Folge – entstand im Jahr 1957 und besteht aus drei Serigrafien im Maß von 59,7 x 84,4 cm auf 67,5 x 93,5 cm. (Abb. 39)

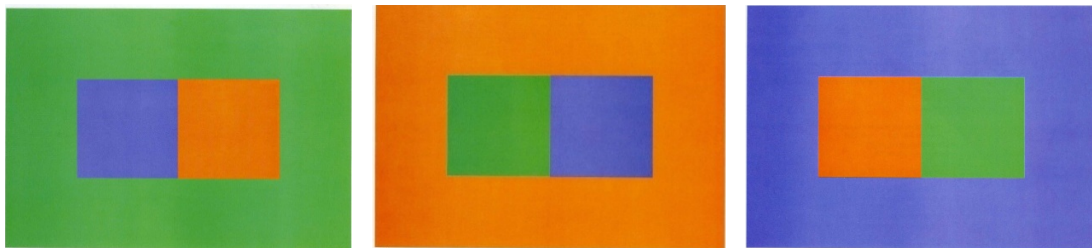


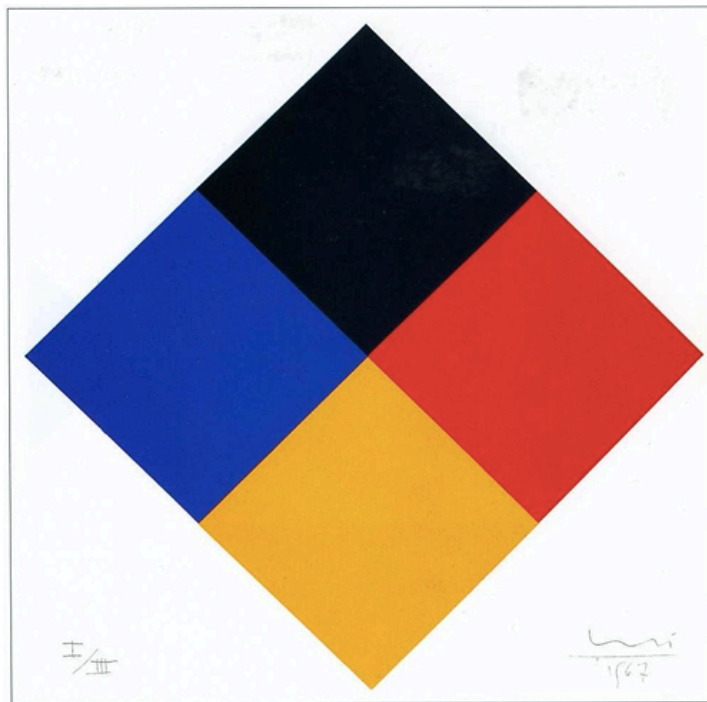
Abbildung 39

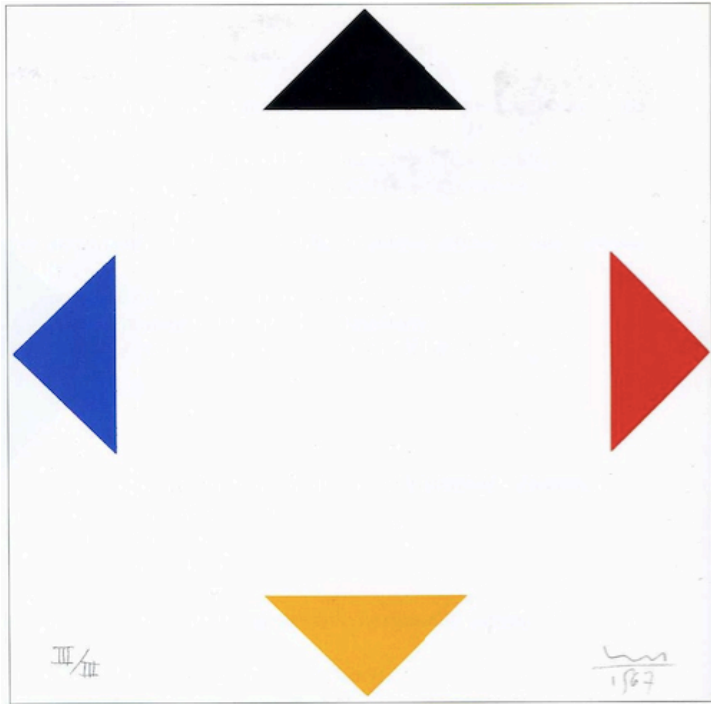
Reihe „trilogie“ 1957

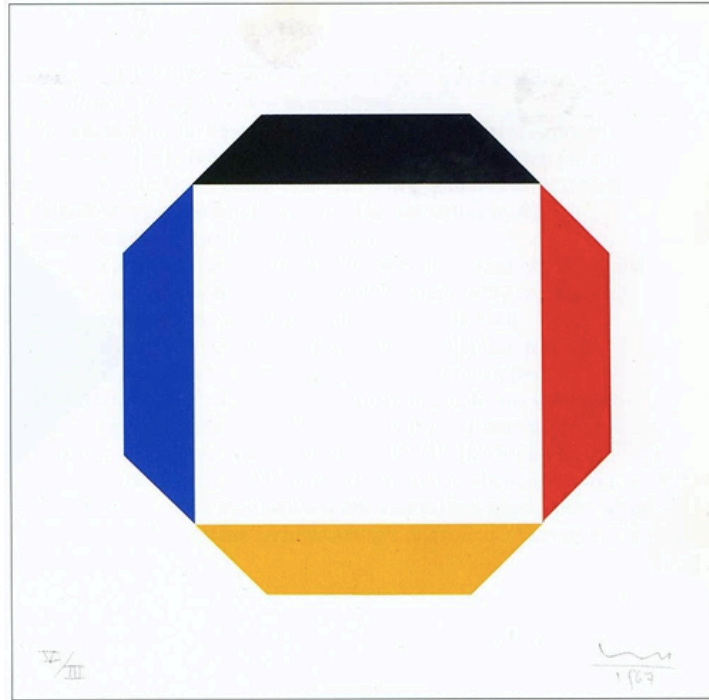
Das Motiv dieser Folge besteht bei allen Bildern aus zwei nebeneinander gesetzten Quadraten, die zusammen in ein größeres Rechteck eingebettet sind. Die verwendeten Farben sind ausschließlich die drei Sekundärfarben Grün, Violett und Orange, deren Konstellation in jeder Variante wechselt. Der Künstler spielt hier mit den dadurch erzeugten Farbwirkungen: Beispielsweise sticht gegenüber den eher kühlen Grün- und Violettönen das Bild mit dem orangenen Rahmen durch seine warme, leuchtende Farbe stark hervor. (vgl. Nocke-Schrepper 2008, S. 15) So erzeugt jedes der Bilder, obwohl alle drei denselben formalen Aufbau haben, durch die unterschiedliche Anordnung der Farben und deren Wechselwirkungen untereinander eine andere Wirkung beim Betrachter. Mit dieser Arbeit nähert sich Bill stark an die Werke von Joseph Albers an, insbesondere an dessen „*Hommage to the Square*“. Bill untersuchte in dieser Serie mithilfe des Siebdruckverfahrens die Auswirkungen der unterschiedlichen Farben und die dadurch entstehenden räumlichen Auswirkungen. Hierfür konnte der Künstler

dieselbe Schablone verwenden, um dasselbe Motiv mit verschiedenen Farbkombinationen zu drucken.

In „7 scarions“ taucht das Quadrat erneut in Bills Werk auf: Die Reihe aus dem Jahr 1967 besteht aus sieben Serigrafien im Maß von 40 x 40 cm. (Abb. 40)







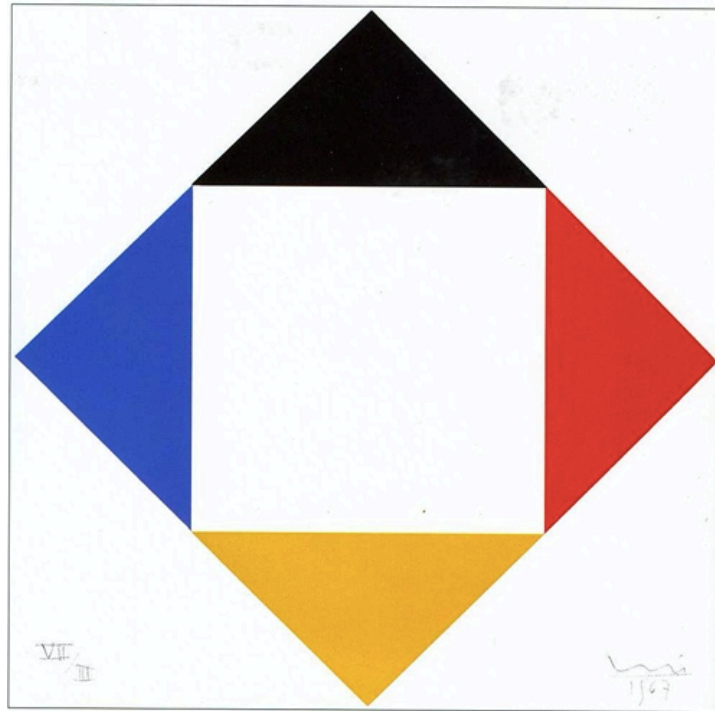
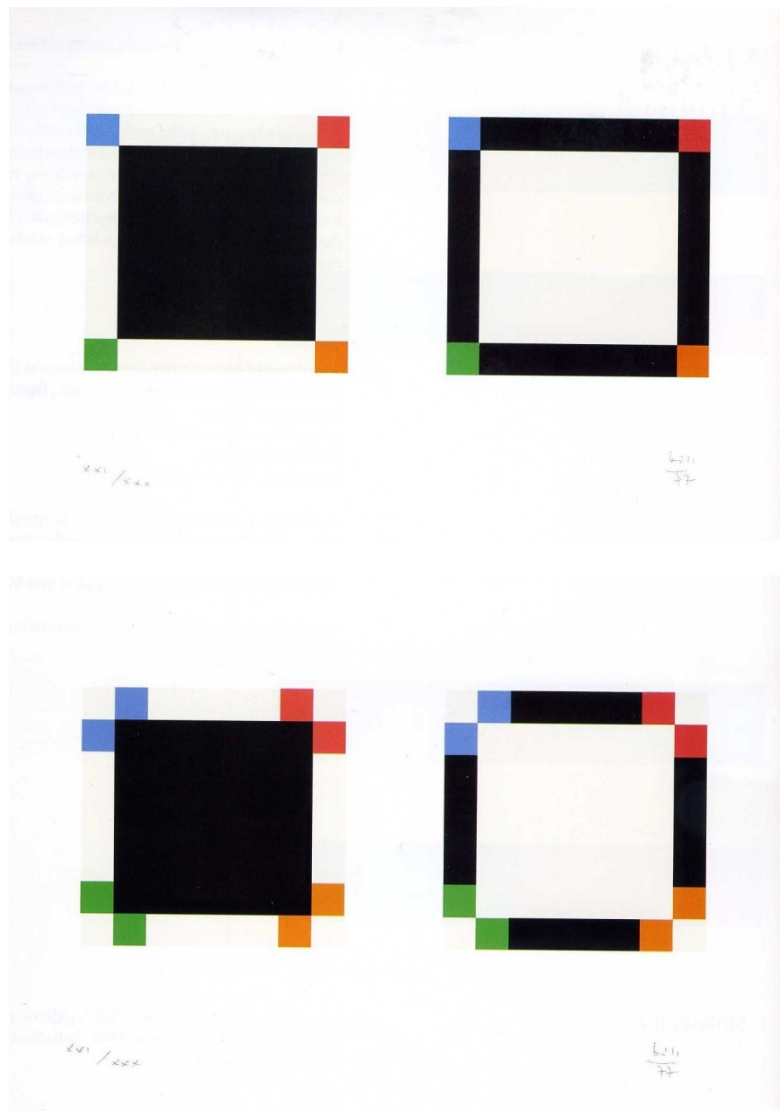


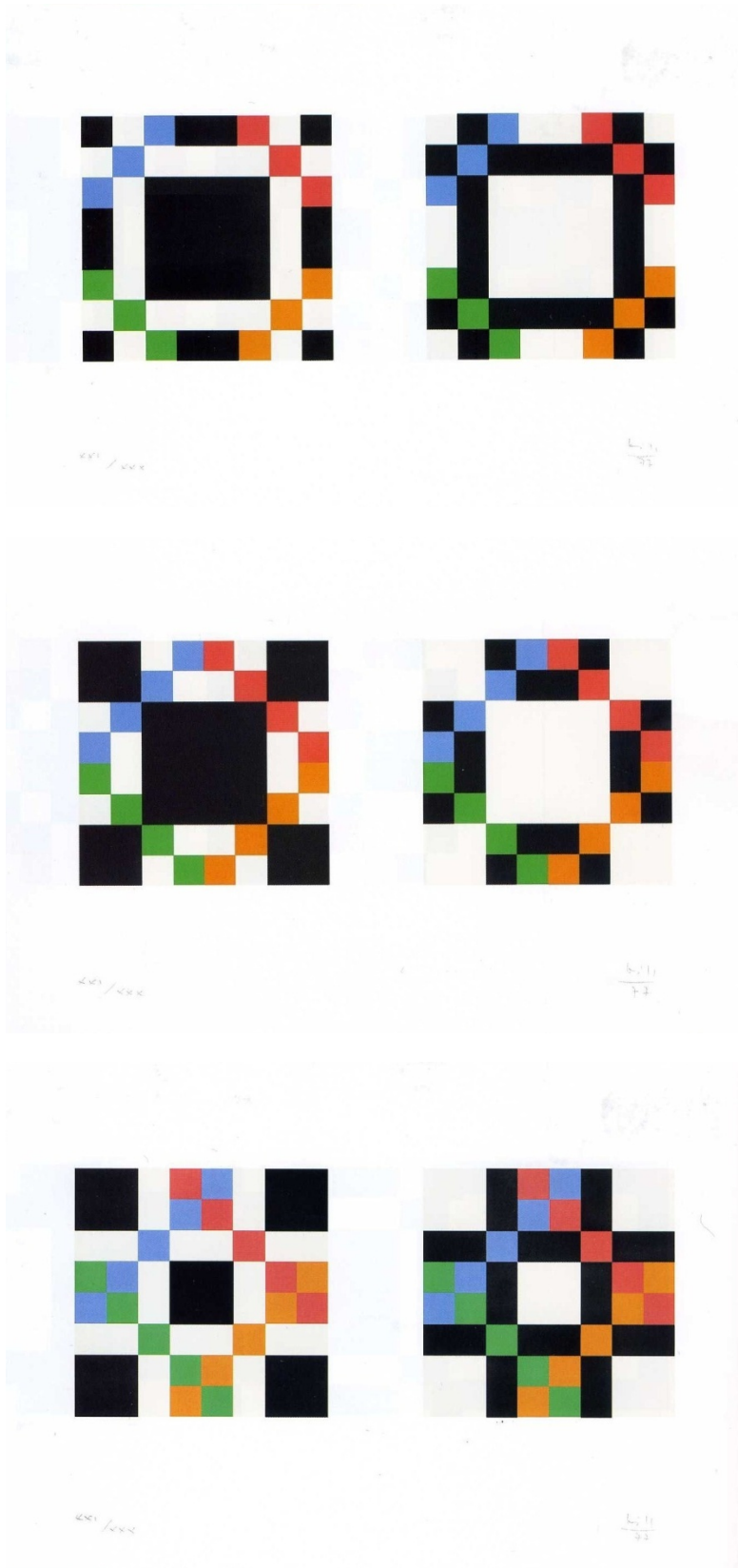
Abbildung 40 „7 Scarions“ 1967

Die Serie basiert auf der Grundidee eines auf einer Spitze stehenden größeren Quadrats, das aus vier gleichförmig angeordneten kleineren Quadraten in den Grundfarben besteht. Eben diese Darstellung ist das erste Blatt der Folge und stellt den Ausgangspunkt für die übrigen sechs Bilder dar. Diese bestehen jeweils aus einem Ausschnitt des Ursprungsbildes, beispielsweise in Form von nach außen zeigenden Pfeilen bzw. den Spitzen des Ursprungsquadrats oder in Form eines Quadrats, das aus dem ursprünglichen Quadrat ausgeschnitten wurde. Diese sechs Bilder stehen jedoch nicht für sich allein, sondern sind einander in Paaren zugeordnet, deren Farbflächen zusammengesetzt wieder das ursprüngliche Quadrat ergeben. (vgl. Burg 2008, S. 9) Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel setzt Bill in dieser Folge neben Schwarz die Primärfarben Gelb, Rot und Blau ein.

In „7 scarions“ wird deutlich, dass sich auch durch das Hinzufügen oder Entfernen von Schablonen erweiterte Möglichkeiten ergeben, verschiedene Variationen eines Motivs darzustellen. Das Siebdruckverfahren erleichtert diese freie Arbeit mit den Schablonen.

In der neunten Reihe des Künstlers „7 twins“ von 1977 (sieben Blätter im Maß von 42 x 59,6 cm), interagieren weiße und schwarze Quadrate, die wechselseitig miteinander agieren. (Abb. 41)





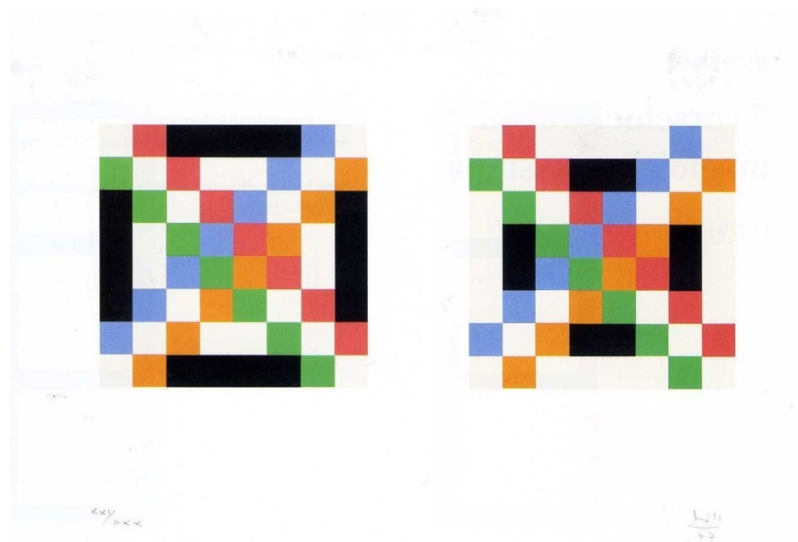
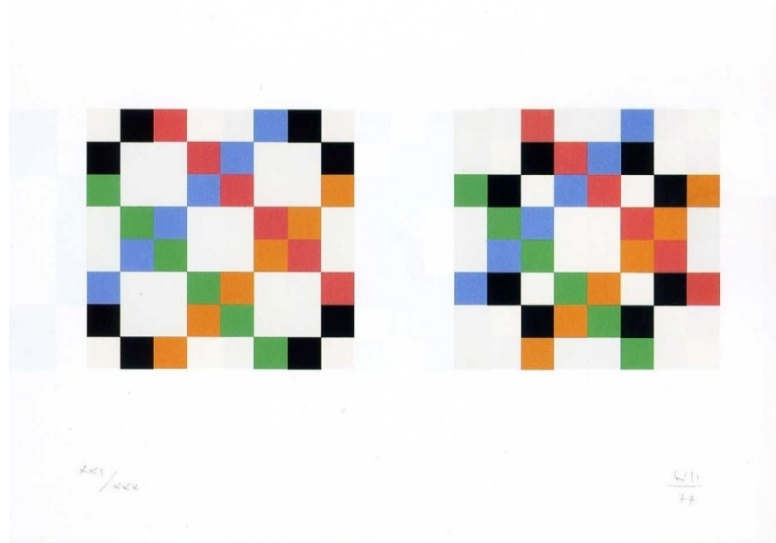


Abbildung 41 „7 twins“ 1977

Die sieben Bilder der Reihe bauen aufeinander auf, sodass jedes der Bilder eine Weiterentwicklung seines Vorgängers darstellt. Jedes der Bilder ist zweigeteilt und zeigt nebeneinander zwei auf demselben Grundgedanken basierende Konstrukte. Diese bestehen aus je acht mal acht Quadraten mit derselben Farbgruppe. Aus den Ecken heraus wachsen symmetrische diagonale Reihen in Blau, Orange, Rot und Grün, deren Anzahl an Quadraten von Bild zu Bild zunimmt, sodass im siebten 'Zwilling' die farbigen Reihen in der Mitte miteinander verwoben sind. Die dadurch übrig bleibenden freien Flächen sind so in Schwarz und Weiß gestaltet, dass die Darstellungen auf der linken und rechten Bildfläche ausgeglichen miteinander harmonieren. Teilweise sind die

Quadrate, die in der linken Fläche weiß dargestellt sind, im rechten Bild schwarz und umgekehrt, teilweise sind sie frei variiert. Dadurch erhält jedes der „twins“ seinen eigenen, individuellen Charakter. (vgl. Landkreis Esslingen Kulturstiftung 1995, S. 75) Die Siebdrucktechnik erlaubte es dem Künstler bei diesem Werk auf optimale Weise, die Entwicklung der Bildstruktur in der Serie zu zeigen und die Bilder in eine bestimmte Reihenfolge zu bringen. Bei jedem Bildpaar werden dieselben Farbschablonen verwendet, Schwarz und Weiß werden jedoch entweder umgekehrt oder zumindest abgewandelt verwendet. Max Bill schuf sich einen Raum für den freien und spielerischen Umgang mit den Schablonen, mit denen er sich in seiner serigrafischen Arbeit intensiv auseinandersetzte. Dies zeigt sich beispielsweise im wiederholten Einsatz der gleichen Schablone in verschiedenen Farben oder im Austausch von Farben von einem Bild zum anderen. Auch das Hinzufügen oder Entfernen einer Schablone von einem Bild zum nächsten in der Reihe führt dazu, dass bei Bildern mit gleichen Schemata unterschiedliche Wirkungen durch die Veränderung von Farben erzielt werden. Unterschiedliche Kombinationen sind ohne großen Aufwand zu erstellen, leicht lassen sich gleiche Formen in verschiedenen Farbvariationen abbilden oder die Motive abwandeln. Auf diese Weise zeigt Bill auf, „dass die konkrete Kunst unendlich viele Möglichkeiten mit sich bringt [sic]“ (Bill 1990, S. 48).

Es fällt auf, dass Bill kalte und warme, kräftige, gesättigte und kontrastreiche Farben teilweise innerhalb eines Bildes einsetzt. Dabei sind die Farbflächen begrenzt und liegen meistens nebeneinander, ohne jegliche Überlagerung oder Transparenz. Bills omnipräsente Farbkontraste stehen im Gegensatz zu Albers' Arbeitsweise, der zwar auch mit Farbkontrasten arbeitet, jedoch in vielen Bildern sehr harmonische Farbkombinationen oder verschiedene Abstufungen von nur einer Farbe verwendet.

Mit Max Bills Zuwendung zum Siebdruck im Jahr 1962 traf er also auf optimale Möglichkeiten, seine bereits früh formulierten konstruktiven Prinzipien umzusetzen. Das Siebdruckverfahren erfüllte Bills Forderung nach Präzision, klaren Formen, vielfältigen und intensiven Farben, bzw. gleichmäßigen Farbflächen, die er zur Abbildung seiner mathematisch-geometrischen Motive benötigte. Für die Konkrete Kunst ist es wichtig, dass die Realisierung der Werke technisch perfekt ist. Konkrete Kunst als „ausdruck des menschlichen Geistes [benötigt] [...] jene[] schärfe, eindeutigkeit und vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes

erwartet werden muss [sic]“. (Bill 11/1966b, S. 7) Nach ihren Prinzipien muss das Werk frei von jeglichen menschlichen Spuren sein und darf kein Zittern, keine Pinselstriche, keine unebenenmäßigen Farbflächen aufweisen, sondern muss mit hoher Präzision nebeneinander gestellte Flächenformen abbilden. (vgl. Doesburg 11/1966, S. 6; Hainke ³1984 S. 339) „Konkrete Kunst“, so Max Bill, „ist in ihren letzten Konsequenzen der reine Ausdruck von harmonischem Maß und Gesetz“. (Bachler 1977, S. 80; Bill 11/1966b, S. 7) Die Siebdrucktechnik stellt das ideale Mittel dar, um ebendiese Grundsätze der Konkreten Kunst umzusetzen. Sie ermöglicht ein viel präziseres Arbeiten als die Malerei, da Flächen exakt geschnitten werden können und so scharfkantiger abschließen und Bildflächen durch gleichmäßigen Farbauftrag viel homogener wirken als in der Malerei. Dadurch weisen Serigrafien weniger menschliche Spuren auf als Malereien und kommen dem Ideal der Perfektion näher.

4.3.3 Heinz Mack

Macks⁹³ Druckwerke zeichnen sich meist durch leuchtende, reine Farben und eine rhythmische Struktur dieser Farben aus. Sowohl Licht und Farbe als auch Struktur und Form spielen in seinen Kunstwerken eine wesentliche Rolle. Diese Elemente werden zu Macks künstlerischen Prinzipien, die sich in der Gesamtheit seiner Arbeit wiederfinden. Dieter Honisch beschreibt diese Prinzipien mit den Worten:

„Der Ereignischarakter seiner Kunst, die Immaterialität der Erscheinung, ihre strukturelle Vereinheitlichung und qualitative Überhöhung und die Bedeutung des Lichts. Dieses alles sind Eigenschaften des Kunstwerks, die über die historischen Voraussetzungen hinausgehen.“ (Honisch Zit. n. Romain 1998, S. 181)

Seine künstlerischen Ziele realisiert Mack mit verschiedenen Techniken. Neben bildhauerischen Werken zählen zahlreiche gemalte Bilder, Zeichnungen und druckgrafische Werke zu seinem Gesamtwerk. Im Mittelpunkt seines Œuvres steht jedoch die Serigrafie mit ihren Möglichkeiten. Über Macks Serigrafien schreibt Eugen Blume, sie seien

„Ausdruck seiner Suche nach dem Licht. Ziel der komplizierten Druckverfahren ist es, aus der Farbe heraus das Licht zu erzeugen, das allen Dingen in der Natur erst seine Gestalt verleiht und das Farbensehen ermöglicht.“ (Blume 2011, S. 17)

⁹³ Heinz Mack wurde 1931 in Lollar/Hessen geboren. Er lebt in Mönchengladbach.

Im Zentrum des Bildes „*Aura II*“ aus dem Jahr 1974 steht eine Form, die einer Walfluke ähnelt und in ihrer Beschaffenheit Macks Interesse an der Struktur belegt. (Abb. 42)

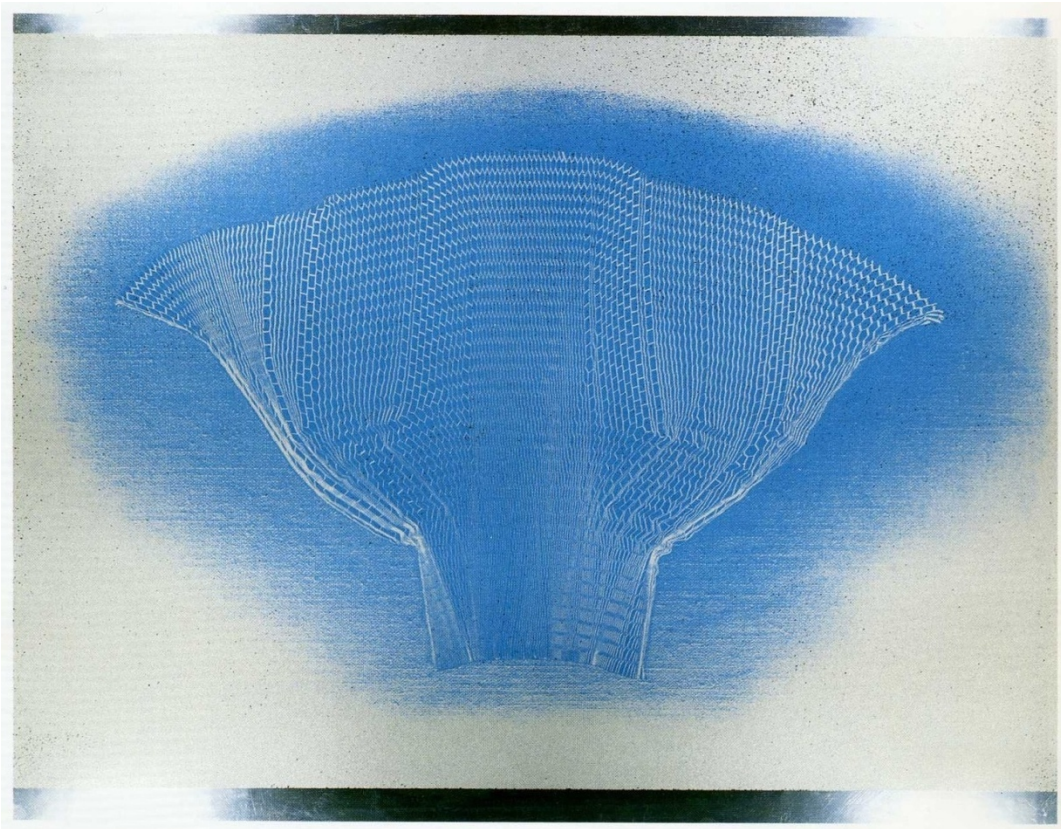


Abbildung 42

„Aura II“ 1974

Das auf graublauem Hintergrund abgebildete Objekt scheint aus feinmaschigem, honigwabenförmigem Maschendraht zu bestehen. Tatsächlich formte Mack die Walfluke zunächst aus Maschendraht, fotografierte das fertige Objekt dann und druckte es schließlich mittels einer Fotoschablone. Dabei wechselt die Struktur des abgebildeten Objekts zwischen unregelmäßig verdichteten und aufgelockerten Zellen. Besonders lebensnah wirkt das gedruckte Maschendrahtobjekt dadurch, dass durch die Verformungen auf den verschiedenen Teilen des Objekts die Lichtreflexionen auf den metallenen Waben unterschiedlich stark dargestellt werden, indem das Licht auf einige Teile stärker auf andere weniger scheint. Über diese Struktur schreibt Fulda-Kahn:

„Dort, wo sich das filigrane Netz lockert, wird Licht zurückgenommen, so besteht eine unaufhebbare Korrelation zwischen formaler Strahlung und Verdichtung des Netzes.“
(Fulda-Kuhn 1990, S. 12)

Mack schuf nicht nur weitere Bilder dieser Art, in denen er flügelartige, scheinbar aus Metallgittern bestehende Motive druckte, sondern fertigte auch Flügelobjekte aus verschiedenen Metallarten wie etwa für „*Lichtfächer eines Engels*“⁹⁴ 1965 aus Aluminium, Plexiglas und Holz. Die Serigrafie und das bildhauerische Werk weisen bei allen Unterschieden eine Gemeinsamkeit auf. Mack realisiert mit beiden das für ihn so charakteristische Spiel aus Licht und Schatten, das in der Zweidimensionalität nur mit der Siebdrucktechnik zu realisieren war:

„[S]tets ist für die ästhetische Wirkung der scheinbar zufällige Wechsel verdichteter und verdünnter Zonen charakteristisch, sowie die überaus intensive Rückstrahlung des Lichtes bei gleichzeitig frappierender Immaterialität dieser filigranen Gebilde.“ (Staber 1968, S. 16)

Auffällig im Serigrafie-Œuvre Macks ist die Nutzung alternativer Trägermaterialien. In Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Drucker Domberger entstanden Werke, die nicht auf dem traditionellen Medium Papier gedruckt sind. „*Aura II*“ im Maß von 73,5 x 96 cm ist auf eine mit Quecksilber bedampfte und mit Glasgranulat bestreute Ultraphanfolie gedruckt. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 163; S. 240) Dieses Trägermaterial wurde von Mack und Domberger erstmals im Jahr 1972 bedruckt. Dabei wird die Folie zunächst mit der Siebdrucktechnik mit farblosem Lack bedruckt, anschließend wird sofort sehr feines Glasgranulat aufgesiebt. Mack wählte dieses Material aufgrund seiner besonderen Eigenschaften in Bezug auf die Lichtreflexionen aus. (vgl. a.a.O. S. 252)

Bei „*Aura II*“ beschränkt sich Mack auf wenige Farben. Es entstanden jedoch während seines künstlerischen Schaffens viele Serigrafien mit einer breiten Farbskala von intensiven Farben bis hin zu Farben mit Pastellwirkung. Diese Art von Bildern dominierte besonders während Macks Arbeitsphase mit dem Drucker Hans-Peter Haas von 1990 bis in die Gegenwart. Auch hier erlaubte der Siebdruck dem Künstler besondere Effekte.

Die sogenannten „*Farbchromatiken*“, die seit 1960 als Handzeichnungen erscheinen, reproduzierte Mack im Jahr 1990 erstmals mit Unterstützung von Hans-Peter Haas mittels der Siebdrucktechnik. Hier zeigen sich ihre Möglichkeiten hinsichtlich der Arbeit an strukturellen Bildfragen. Bis dahin schien es unmöglich, die Effekte von Pastellkreiden mittels Siebdruck abzubilden, doch Haas bewältigte diese Aufgabe und

⁹⁴ Staber, Margit: Heinz Mack. Eine Monographie. Köln: DuMont Schauberg 1968, Abbildung S. 17.

es gelang ihm, „Macks pigmentbetonte Pastelle, ihren samtene Habitus, ihr leichtes Volumen ohne Verlust, dafür in höchster Qualität“ (Skowron 2000, S. 9; vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 239) wiederzugeben. In Zusammenarbeit mit Haas entstanden bis 2011 über 110 Serigrafien nach Originalzeichnungen. (vgl. Geuer; Breckner 2011, S. 146)

Die „Farbchromatiken“ zeigen Farbvariationen des Lichtspektrums, so auch das Bild „Klassische Farbchromatik“ von 1996 im Maß von 110 x 80 cm. (Abb. 43)



Abbildung 43 „Klassische Farbchromatik“ 1996

In diesem Bild präsentiert Mack chromatische Farben, die in einem harmonischen, rhythmischen Verlauf ineinander übergehen. Diese aufeinanderfolgenden Farbfelder werden von vertikalen unterbrochenen Linien strukturiert, die an die Wirkung der Frottage-Technik⁹⁵ in Macks handgezeichneten Originalen erinnern. Das Farbenspektrum dieses Bildes reicht von einem tiefen Dunkelblau bis hin zu einem kräftigen Orange und – so beschreibt es Kuhn:

„bietet dem Auge des Betrachters ein Feld für Spaziergänge unterschiedlicher Tempi: es springt im Rhythmus der Struktur von satten zu lichten Bereichen, es verliert sich allmählich in der Tiefe des Bildes, wo die Struktur schwach ist oder fehlt, die Farbe sehr hell oder tiefdunkel erscheint, wechselt wieder zur Nahsicht – eine Erinnerung an die Schönheit der Natur.“ (Kuhn 1989, S. 81)

„*Klassische Farbchromatik*“ wurde mit 28 Sieben auf Bütten gedruckt und hat eine Auflage von 50 arabisch und 20 römisch nummerierten und signierten Exemplaren sowie fünf E.A. (vgl. Mack 2000, S. 128) Die stufenlosen Farbverläufe innerhalb der Bildfläche erzielt Mack mit dem Irisdruck, bei welchem die Farben vor dem Rakeln aufgebracht werden, beim Druck durch das Sieb ineinander übergehen und die kontinuierlichen Farbübergänge bewirken, die jedoch bei jedem Druckvorgang unterschiedlich werden. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 11) Für den Druck einer solchen Grafik geht der Drucker folgendermaßen vor: Die gesamte Auflage wird zunächst nur mit einer Farbe bedruckt, erst im Anschluss wird die jeweilige Schablone ausgewechselt und die nächste Farbe wird aufgetragen. (vgl. Seltsmann, 4/2001, S. 24)

Ein weiteres Bildmotiv aus Macks Werken ist das Rotor-Motiv, mit dem sich der Künstler seit 1959 beschäftigt. (vgl. Staber 1968, S. 12) Er schuf zunächst Rotor-Objekte, bei denen Bewegung, Lichtreflexion und Licht-Schatten-Effekte im Zentrum stehen und schließlich auch Rotationsbilder, die diese Bewegung und Effekte der Rotoren erfassen, sie interpretieren und in eine statische Form transformieren. Diesem Prinzip entspricht die Arbeit „*Colours turn around*“ von 1999. Das Bild ist eine 40-farbige Serigrafie auf Rives-Bütten im Maß von 90 x 80 cm. Die Auflage liegt bei 70 arabisch und acht römisch nummerierten und signierten Exemplaren sowie drei E.A.

⁹⁵ „Heinz Mack hat die Frottage zu einer eigenen Technik entwickelt, indem er für die Herstellung von originalen „*Farbchromatiken*“ das Papier auf ein hölzernes Wellenrelief legt, das die Funktion hat, dem Farbauftrag eine rhythmische Struktur zu geben.“ (Fulda-Kuhn 1990, S. 251)

und einem Probedruck – die gesamte Auflage stellte der Künstler in Zusammenarbeit mit Haas her. (vgl. Mack 2000, S. 143) (Abb. 44)



Abbildung 44 **„Colours turn around“ 1999**

Das Motiv des Bildes besteht aus einer Spirale, deren Kontur sich nach außen hin immer weiter auflöst. Skowron beschreibt diese Dynamik nach außen hin als Lösung „aus der Geschlossenheit des Kreises“, die „Rotationen [...] wirken wie befreit, entlassen jetzt mutig das Licht der Farben aus dem Fokus in den Raum.“ (Skowron 2000, S. 9) Die Auflösung der Form nach außen ebenso wie die Abwandlungen der Farben von hell nach dunkel, intensiv nach transparent sowie die verschiedenen Strukturen verleihen dem Werk trotz des statischen Mediums eine beachtliche Dynamik bzw. Unruhe. Die vermeintliche Rotationsbewegung scheint aber zugleich wie eine

Momentaufnahme zu sein und vermittelt trotz aller Dynamik eine Ruhe. Heinz Mack erläutert:

„Linien, Flächen und Raum müssen kontinuierlich ineinander übergehen, aneinander sich 'aufheben', in dem dialektischen Sinne, den unsere Sprache hergibt. Bleibt diese Integration sichtbar, dann vibriert ein Bild und unser Auge findet die Ruhe der Unruhe.“
(Mack 1989, S. 137)

„*Colours turn around*“ bietet gute Einblicke in Macks Experimente mit der Bildfläche. Neben zahlreichen Variationen im Umgang mit Farbe, spielt Mack auch mit den Strukturen. Er setzt in seiner Darstellung Flächen aus kleinen Rasterpunkten, Flächen aus vertikalen, horizontalen und diagonalen Linearstrukturen mit unterschiedlicher Linienbreite, aber auch glatte Flächen ein. Mit dem Siebdruckverfahren bringt der Künstler jede einzelne Farbe per Sieb auf das Papier auf und druckt dieses Bild mit 40 Sieben übereinander, sodass auch hier an manchen Stellen der oben beschriebene Pastellkreideneffekt entsteht. Jede Farbe entsteht aus mehreren übereinanderliegenden Farbschichten. Über dieses Vorgehen schreibt Blume:

„Eine besondere Technik des Druckens von mehreren, übereinandergelegten Sieben führte zu Schichtungen oder Farbpalimpsesten, die der Oberfläche eine so ungewöhnliche Tiefe geben, dass man ihnen das Siebdruckverfahren im herkömmlichen Sinne kaum mehr ansieht. Auf schwerem Papier gedruckt, wirken sie wie Pastellmalereien.“ (Blume 2011, S. 17)

Mit dieser speziellen Drucktechnik gelang es Mack und seinem Drucker Haas, die samtige Wirkung und die Leichtigkeit von Pastellbildern auch mit dem Siebdruck zu erreichen. (vgl. Skowron 2000, S. 9)

In einem anderen Werk nähert sich der Künstler stärker dem Abstrakten an. Die Serigrafie „*Farben im Spiegel*“ aus dem Jahr 1997 zeigt geometrische Formen, die an Muster und Ausschnitte aus traditionellen orientalischen Teppichen erinnern, die den Künstler inspirierten⁹⁶. Mack setzt sich in einigen seiner Werke mit der orientalischen Kunst auseinander und übernimmt auch Elemente aus der Ornamentik (vgl. Agthe; Mack 2006, S. 61f.; vgl. Blume 2011, S. 16), in der er das Symbol, „[...] der regelhaften Ordnungen [sieht], die der Schöpfung zugrunde liegen“ (Haase 2006, S. 22).

⁹⁶ Dies zeigt sich deutlich, wenn man einige von Macks Bildern mit orientalischen Teppichen vergleicht. Vgl. dazu: Haase, Claus-Peter (Hrsg.): Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur. Ein Werk-Aspekt 1950-2006. (Kat. Ausst. des Pergamonmuseums, Berlin– Museum für Islamische Kunst vom 7. Oktober 2006 bis 21. Januar 2007). Köln: DuMont u.a. 2006, S.341f.

In „*Farben im Spiegel*“ 1997 streut Mack die Formen ohne einen bestimmten Rhythmus oder eine bestimmte Abfolge in den Raum, was dem Bild wiederum eine starke Dynamik verleiht. Eine Besonderheit liegt in der Wahl des Druckträgers: auf Spiegelglas – daher der Name des Bildes. Auch hierin ist ein Versuch Macks zu sehen, 'Licht zu fangen'. Mack ließ dieses Bild mit 17 Sieben im Maß von 53 x 46 cm von Hans-Peter Haas drucken. Die Auflage liegt bei 60 arabisch nummerierten und signierten Exemplaren sowie einem E.A. (vgl. Mack 2000, S. 100) (Abb. 45)



Abbildung 45 **„Farben im Spiegel“ 1997**

Das Bild besteht aus meist an Quadrate erinnernden Formen, deren Kanten teilweise fein gezackte Ränder aufweisen, die an den Schnitt einer Stoffschere erinnern, vielleicht eine Reminiszenz an die inspirierenden textilen Vorlagen. Mehrere Blautöne sind neben

Grün, Gelb, Hellblau, Orange und Grün auf hellen Grund gesetzt. Die einfarbigen, satten Farbflächen stehen in vielfältigem Kontrast zueinander und zum Hintergrund. Im Gegensatz zu anderen Bildern haben die Bildformen hier scharfe Kanten und sind meist mit einer gleichmäßigen, intensiven Farbfläche dargestellt. Außerdem sind die Farben streng auf ihre Formen begrenzt und haben klare Umrisse, anders als in den vorherigen Beispielen, in denen die Farben aus den Formen heraustreten, sich entfalten und verschwimmen.

Ganz anders aber ebenso experimentell gestaltete sich Heinz Macks Vorgehen in der „Sahara-Edition“, in der er von 1972 bis 1975 die 13 Werke des sogenannten „Sahara-Projekts“ überarbeitete. In der „Sahara-Edition“ verwendet Mack komplizierte Drucktechniken, die er mit Materialcollagen kombiniert. Dazu verwendet Mack mit Hilfe seines Druckers verschiedene Materialien: Papier, Folien, Aluminium, Glas und Sand. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 12) Jede dieser Kombinationen aus Siebdruck und Collagen befindet sich hinter Glas, das ebenfalls durch Bedrucken oder Ätzungen bearbeitet wurde. (vgl. Mack 1992, S. 68)

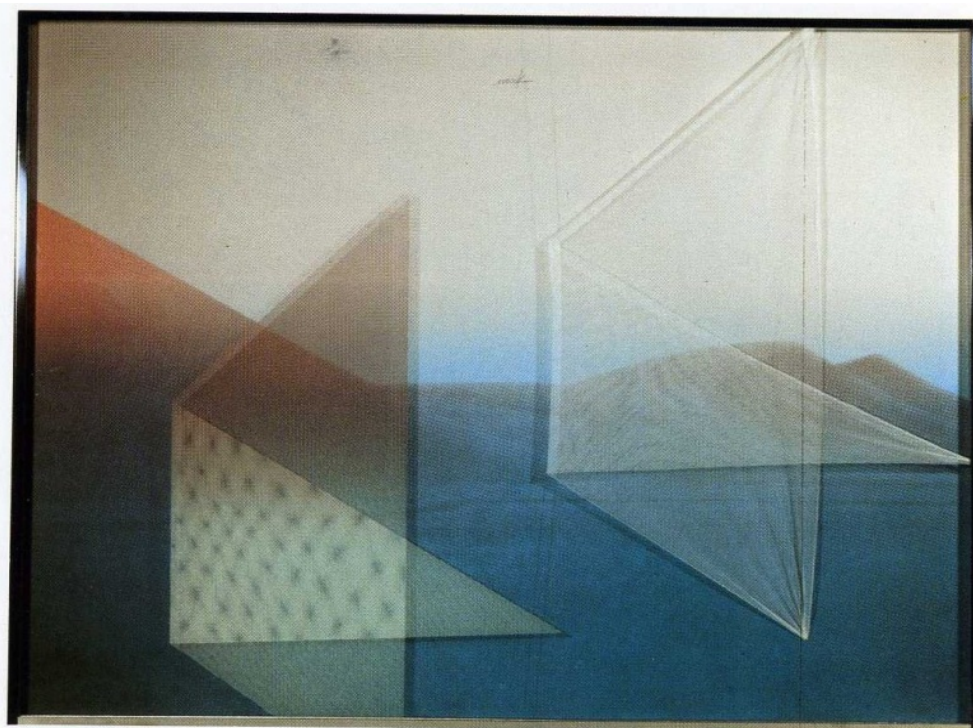


Abbildung 46

Station 3 „Die Segel“

Eines der Werke der „*Sahara-Edition*“ ist Station 3 – „*Die Segel*“. Das Bild zeigt abstrakte, annähernd segelförmige Formen, die durch mit Drähten aufgespannte Nylon-Netze geschaffen sind. Durch Überlappung der Netzstruktur des Nylons und einer rückseitig auf die Glasplatte gedruckten Netzstruktur entsteht für den Betrachter eine optische Interferenzwirkung mit reizvollem Bewegungseffekt, der an das Flimmern der Luft in der Wüste erinnert. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 192) (Abb. 46)

Ein anderes Stück aus der „*Sahara-Edition*“ – ebenfalls mit Hilfe von Serigrafie und Materialcollage entstanden – ist Station 4 „*Sandreliefs*“. (Abb. 47)

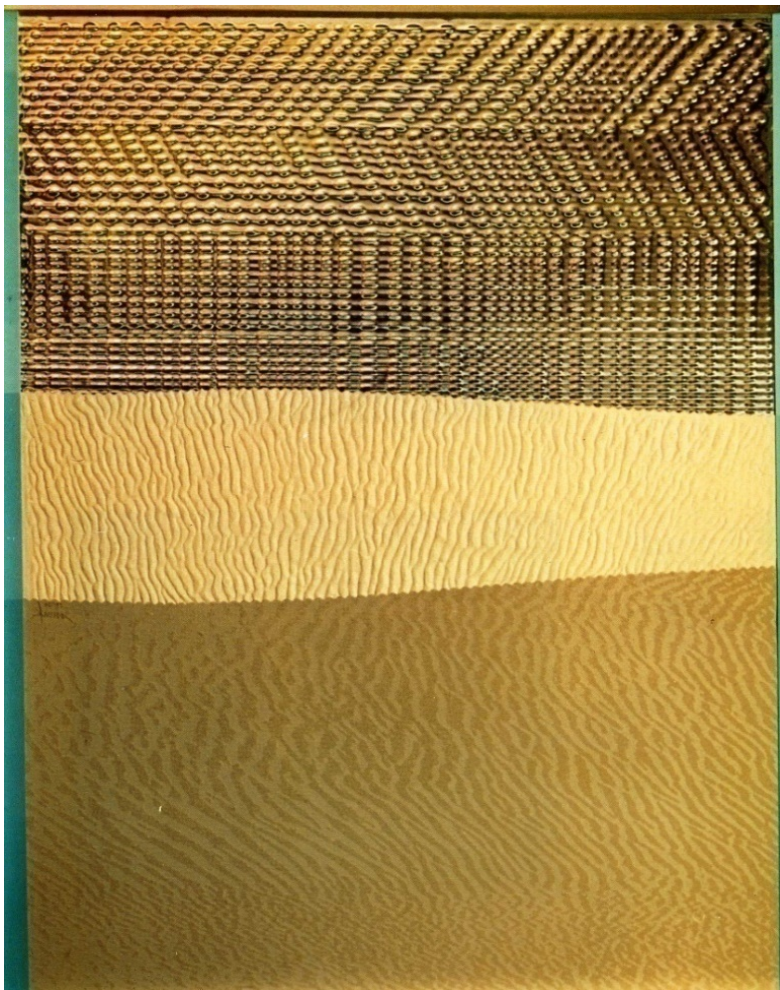


Abbildung 47

Station 4 „Sandreliefs“

Das Werk besteht aus mehrfarbigem Siebdruck, Sand, gefaltetem Papier und einem Aluminiumrelief. Unter der zuoberst angebrachten goldfarbenen und geometrisch reliefierten Aluminiumplatte befindet sich eine Schicht aus gefaltetem Papier, die wie Sandverwehungen anmutet. Die darunter befindliche Fläche wurde mit Sahara-Sand

aufgesiebt. Die senkrechten blaufarbigen Bildränder erinnern an einen Himmelsverlauf, sie stehen in starkem Kontrast zum Rest des Bildes. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 195) Alle Teile des Bildes interpretieren eine Wüstenlandschaft bzw. die Strukturen des Wüstensandes. In dieser Edition verbindet Mack – eigenen Angaben zufolge – „die ästhetischen Möglichkeiten der technischen mit einer Neu-Interpretation der natürlichen Welt“, (Mack 1975, S. 3) wobei er versucht, „eine harmonisierende Übereinstimmung von Kunst und Wirklichkeit zu erreichen.“ (Heckmanns 1975, S. 4) Diese Arbeit, in der er mit den verschiedenartigsten Materialien bzw. Techniken Kunst und natürliche Welt kombiniert, realisierte Mack mit Hilfe des Druckers Hans Möller. (vgl. Fulda-Kuhn 1990, S. 236)

Die Komplexität des Druckverfahrens und der hohe Anspruch an die Qualität, der nur mit hohem technischem Aufwand erfüllt werden kann, verlangt die Unterstützung eines Druckers mit entsprechenden Kenntnissen. Seine Erfahrung im Umgang mit den Materialien, sein Farbgefühl und sein Wissen um besondere Verfahren fließen direkt ein. Nur so kann er die Ideen des Künstlers optimal umsetzen, bzw. in Kommunikation mit dem Künstler Änderungen einarbeiten und die Technik, sowie das einzelne Kunstwerk weiterentwickeln. (vgl. a.a.O., S. 12f.) Durch die Zusammenarbeit mit professionellen Druckern konnte Mack das Potential der Siebdrucktechnik voll ausschöpfen, von den Variationsmöglichkeiten der Farben und Strukturen bis hin zur Vielfalt der Materialien, die von ihm bedruckt und verwendet wurden. In Kooperation mit den Druckern gelangen ihm erstaunliche Innovationen.

Es ist auffällig, dass Macks Werke mit den wechselnden Druckern auch ihren Charakter verändern. Die in Zusammenarbeit mit Haas erstellten Bilder haben etwa eine sichtbar andere Beschaffenheit als die, die mit Hilfe von Domberger oder Möller entstanden. Dadurch lassen sich Macks Serigrafien deutlich in zwei Phasen einteilen: Von den 1960er bis zu den 1980er Jahren arbeitete er mit Möller und Domberger zusammen, zu dieser Zeit lag sein Hauptaugenmerk auf Fragen der Struktur. Als in den 1990er Jahren seine Zusammenarbeit mit dem Drucker Hans-Peter Haas begann, verlagerte sich der Fokus mehr und mehr auf die Farben.

Der Siebdruck stellt für Heinz Mack die optimale Drucktechnik dar, da sie seiner allumfassenden Experimentierfreudigkeit entgegenkommt. Nur mit dieser Technik

ließen sich Macks Ansprüche an die „strukturelle Beschaffenheit“ und „Farbkultur“ seiner Werke erfüllen und sein Interesse am Spiel mit Licht und Struktur realisieren. Diese Technik hat auch auf inhaltlicher Ebene eine tragende Bedeutung für Macks Werk. Hier erreicht die Serigrafie Skowron zufolge „eine Qualität und Meisterschaft, die der des Unikats in keiner Weise nachsteht.“ (Skowron 2000, S. 10)

4.3.4 Peter Foeller

In den Werken Peter Foellers⁹⁷ lassen sich sowohl geometrische Konstruktionen als auch abstrahierte Formen ersehen. Diese bestehen aus dichten Formen, die auch in anderen seiner Werke mit landschaftlichen Gegebenheiten, architektonischen Elementen oder Gegenständen komponiert und zusammenstellt sind. Trotzdem ist Peter Foellers Werk weder als abstrakt noch als konkret zu bezeichnen.

Seine Bilder zeigen Fragmente und Abwandlungen vertrauter Formen und Gestalten, die auf ungewöhnliche Weise miteinander ins Bild gebracht sind. Sie sind derart verändert miteinander kombiniert, gegeneinander gesetzt oder stehen in intensiver Verbindung zueinander. Die Bildelemente sind wie 'vermauert', Foeller schachtelt, montiert und überlagert sie. In dem abstrakten Wirrwarr finden sich deutliche, konkrete Versatzstücke von Landschaft und Architektur. Diese werden – vor allem in den späten Werken – zu Farb- oder Formfeldern und verbinden sich zu einer Art 'Bildteppich', vor dem sich alle konkreten Elemente auflösen. Auf diese Weise stellen Foellers Werke eine verfremdete Realität dar.

"Die Erzeugung der ästhetischen Ordnung aus Ordnung und Unordnung ist das Ziel seiner synthetischen Prinzipien." (Frieze 1993, o.S.) – so beschreibt Frieze einen der künstlerischen Leitgedanken Foellers, demzufolge in dessen Bildern auch die Unordnung Teil der universellen Ordnung wird. Die Verbindung von Mystik und Verstand, dem Nietzschen Begriffspaar des Dionysischen, Rauschhaften einerseits und des Apollonischen, Verstandesgeleiteten ist ein Grundprinzip seiner Arbeit. Foeller versucht in seinen Bildern, der Welt in ihrer komplexen Gesamtheit einen Ausdruck zu verleihen.

⁹⁷ Peter Foeller wurde 1945 in Starnberg geboren. Er lebt in Berlin.

Foellers Œuvre besteht aus Werken, die mit den verschiedensten Techniken wie Acryl, Aquarell, Gouachen und Siebdruck erstellt wurden. Die bemerkenswertesten Arbeiten jedoch sind seine Serigrafien, die er seit den 1970er Jahren aufwendig herstellt und einzeln handkoloriert. Seitdem ist eine konstante Entwicklung in seinen Bildern erkennbar, die auch durch die Technik getragen ist. Nach Gerrit Friese eröffnete Foeller sich durch seinen geschickten Gebrauch der grafischen Techniken „eine künstlerische Dimension, die nur so ausgedrückt, die nur so real werden kann.“ (Friese 1993, o.S.)

Die Entwicklung von Foellers Arbeit kann anhand einiger ausgesuchter Bilder in der Siebdrucktechnik nachgezeichnet werden. Zu Anfang seiner Arbeit mit dem Siebdruck in den frühen 1970er Jahre waren die Bilder noch recht einfach und unkompliziert in der Anwendung der Technik. Im Laufe seiner Arbeit mit dem Siebdruck bedruckte Foeller verformte Flächen und verwendete außergewöhnliche Farben. Er näherte sich dabei der Maltechnik seiner Druckvorlage sehr stark an und erhielt dabei sowohl die Zartheit der Aquarellmalerei als auch die kräftige Art der Acrylmalerei. Dennoch gehen seine Serigrafien weit über die reine Reproduktion seiner gemalten Werke hinaus und stellen in sich wiederum originäre Werke dar. (vgl. Ohff 1980, S. 39; vgl. Mesche 1980, S. 112)

Ein Beispiel für ein frühes Druckwerk Foellers ist das Siebdruckbild „*Treppen-Tempel*“ von 1972 im Maß von 50 x 60 cm mit einer Auflage von 14. (vgl. Screen Edition 1980, S. 22) (Abb. 48)

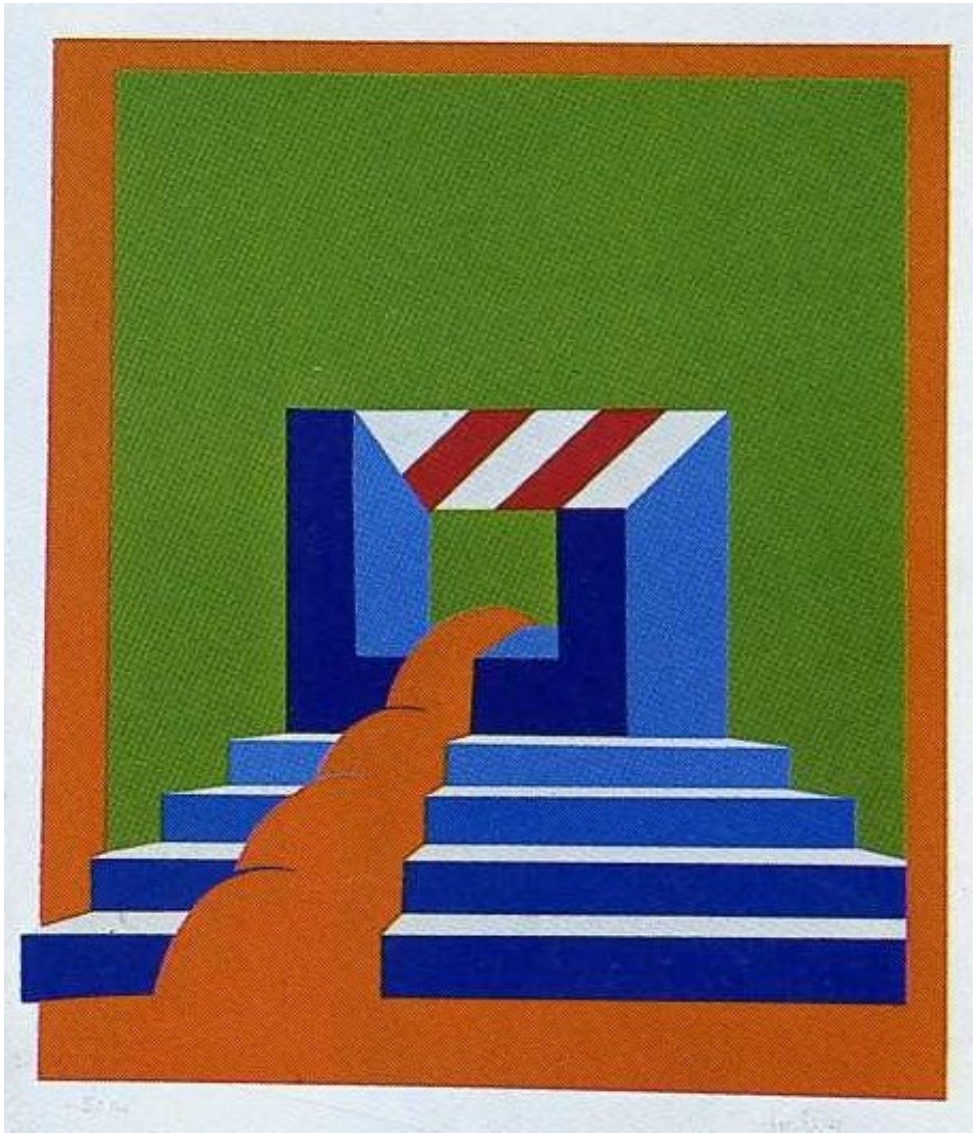


Abbildung 48 *„Treppen-Tempel“ 1972*

Foeller stellt in dem Druck vor gleichmäßigem grünen Hintergrund eine Treppe dar, die zu einem monumentalen Quader mit Durchblick hinaufführt, dem im Bildtitel benannten Tempel, hier vereinfacht und symbolisch dargestellt. Aus dem Tempel und über die Treppen hinab scheint sich eine orangefarbige Masse zu ergießen, die ab dem Fuße der Treppe einen Rahmen um das Bild spannt. Die für seine Bilder typischen spitzen, Gefahr andeutenden Kanten sind in diesem Bild nur ansatzweise vorhanden. (vgl. Ohff 1980, S. 38) Allerdings zeigt sich das Gefahrenvolle in der Oberkante der Tempelkonstruktion, die schräg rot-weiß gestreift ist und an ebenso gestreifte Schranken oder Absperrbänder erinnert.

Der Künstler bleibt einigen Elementen in vielen Werken treu. Über mehrere Arbeitsphasen hinweg bleiben Treppen, Ausblicke und architektonische Rahmungen seine Bildmotive. Foeller thematisiert diese Wiederholung auch inhaltlich, wie etwa im Bild „*Phönix*“ durch die Abbildung des gleichnamigen mythischen Vogels, der für Wiederholung, Erneuerung und Wiedergeburt steht. (vgl. Friese 1993, o.S.)

Foellers Anwendung der Siebdrucktechnik war in seiner frühen Phase – wie erwähnt – sehr einfach. Die gleichmäßigen Farbflächen werden ohne jegliche Überlagerung, Vermischung oder Überschneidung nebeneinander gedruckt. Für dieses Druckbild verwendet er nur acht Farben: Orange, Rot, Grün, Weiß und verschiedene Abstufungen von Blau, die als intensive, grelle und satte Farbflächen erscheinen.

Die Farbskala wird in der späteren Arbeit deutlich erweitert, wie im Bild „*Luftkorridor*“ 1979 im Format 75 x 90 cm und einer Auflage von 150 Exemplaren zu sehen, das bei Diesterheft in Stuttgart gedruckte wurde. (vgl. Screen Edition 1980, S. 72) (Abb. 49)



Abbildung 49

„Luftkorridor“ 1979

Hier arbeitete der Künstler mit 62 Farben. Die Darstellung setzt sich aus landschaftlichen Ausschnitten (Himmel) und architektonischen Fragmenten zusammen, die der Künstler durch die Collage-Technik auf der Vorlage anbrachte und fotochemisch auf das Sieb auftrug. Foeller setzt vielfache Kontraste: Innen- gegen Außenraum, weiche gegen harte Form und Natur gegen Architektur. Auf diese Weise moduliert der Künstler Harmonie und Dissonanz in einem fensterartigen Ausblick. Er erarbeitet sich in dieser Phase weiteres Wissen im Umgang mit dem Siebdruck, vor allem in Bezug auf die Arbeit mit Farbe, die ihn zur Herstellung sehr ausdifferenzierter Bildflächen befähigt. Indem der Künstler die 62 Farbschichten sukzessiv übereinander aufträgt, gewinnt sein Bild eine malerische Wirkung. Die Farbwahl in „Luftkorridor“ hat sich im Vergleich zu „Treppen-Tempel“ deutlich verändert. Wo im früheren Werk noch vornehmlich kräftige, leuchtende Farbfelder Verwendung fanden, kommen im späteren Werk auch leichte, helle und pastellene Farben und strukturierte Flächen hinzu, auch sind nicht mehr alle Farbflächen deutlich voneinander abgegrenzt, sondern gehen teilweise ineinander über.



Abbildung 50

„Raumspiel“ 1985

Der Bildaufbau von Foellers späteren Werken wird zunehmend komplizierter und beinhaltet mehr Dynamik und Abstraktion. Zu den Arbeiten, bei denen dies sichtbar wird, gehört das Serigrafie-Lichtdruck-Werk „*Raumspiel*“ 1985 im quadratischen Flächenmaß von 47 x 47 cm auf einer Blattgröße von 76 x 58 cm. (vgl. Screen Edition 1989, o.S.) (Abb. 50)

In diesem Bild verdichten sich die geometrischen Formen und haben dadurch eine stärkere räumliche Wirkung, die durch die Farbigkeit noch unterstützt wird. Farbe und Form wirken „in einer dialektischen Relation“ zusammen und „finden durch die künstlerische Verarbeitung in Foellers Werk zu einer gelungenen Synthese.“ (Schneider 1995, o.S.) Die räumliche Wirkung des Bildes geht noch auf einen anderen Umstand zurück: Der Künstler setzt transparente Farben ein. Einige Formen scheinen durch andere hindurch, wie etwa die Zylinder in der rechten Bildhälfte oder die viereckigen Flächen vor der Treppe. Im linken Bildbereich – zu sehen durch den linken 'Fensterrahmen' – befindet sich ein durch Irisdruck erzielter kontinuierlicher Farbverlauf von Dunkelblau zu Gelb, der an einen Sonnenaufgang denken lässt.

Es ist deutlich zu sehen, dass es bei Foellers Werken keine Spontaneität gibt und dass Bildaufbau und Farbkomposition im Vorhinein geplant wurden. Die Formen sind exakt angeordnet und die Farben harmonisch so aufeinander abgestimmt, dass eine räumliche Wirkung erzielt wird. Das Bild wirkt sehr organisiert, weist keine zufälligen Elemente auf und die Bildkonstruktion folgt ganz offensichtlich einer „inneren Logik.“ (a.a.O., o.S.)

Die zusammengesetzten Ausschnitte von Landschaften und Architektur entwickeln sich in späteren Arbeiten zu abstrahierten Farbflächen. Gegenstände werden nicht mehr abgebildet, sondern nur noch symbolisiert und suggeriert. Besonders deutlich zeigt dies das in 130 Exemplaren gedruckte Bild „*Hausboot*“ 1991 im Maß von 60 x 80 cm. (Abb. 51)

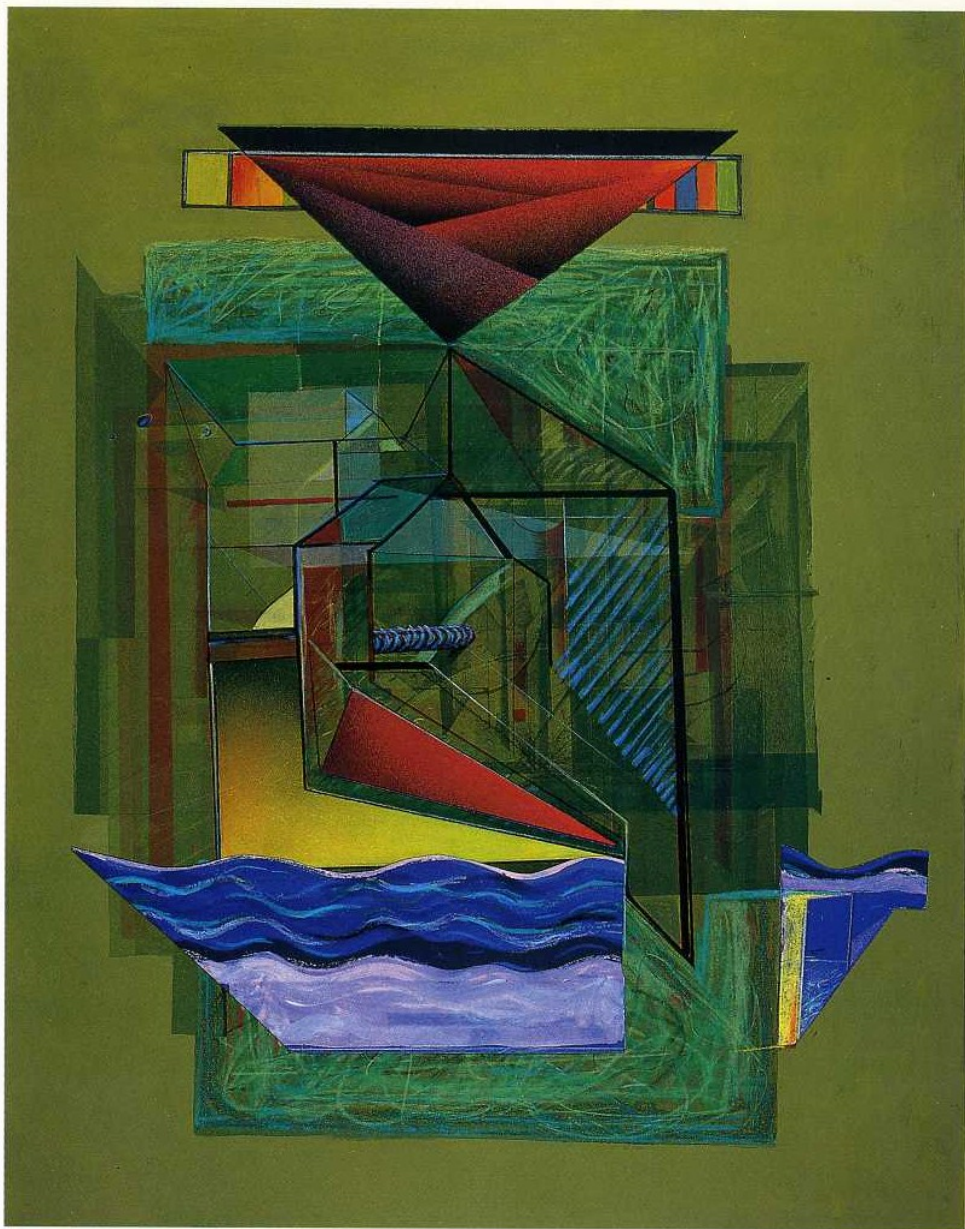


Abbildung 51 *„Hausboot“ 1991*

In dieser Arbeit präsentiert der Künstler realitätsnahe Formen in abgewandelter und suggestiver Weise. Das zentrale Element des Bildes ist ein Boot, welches selber aus Wasser zu bestehen scheint.

Bemerkenswert sind bei diesem Bild die sehr unterschiedlichen Texturen, die den Betrachter an willkürliche Kritzeleien mit Stiften oder Pinselstriche erinnern. Foeller erzielt diesen Effekt, indem er die Vorlagen für diese Flächen tatsächlich in den jeweiligen Techniken, d.h. mit Pinsel, Kreide etc. erstellt und diese dann mittels eines

fotchemischen Verfahrens auf das Sieb überträgt. Auf diese Weise nutzt er die Akzente verschiedener Techniken auch in der Siebdrucktechnik für sich. Durch die vielen übereinander gelagerten Farbschichten – in diesem Fall 52 – erzielt Foeller eine „Plastizität der Oberfläche“ (Mesche 1980, S. 113), die dem Werk eine besondere Ausdrucksstärke verleiht. Hier lässt sich deutlich ein Zusammenhang zwischen Bildgestaltung und Technik feststellen, welcher den Siebdruck als ideale Technik zur Umsetzung von Foellers Bildern erscheinen lässt. So wie auch Heinz Mack druckte Foeller seine Bilder in Zusammenarbeit mit verschiedenen Druckern, unter diesen auch der bereits erwähnte Hans-Peter Haas. (vgl. Screen Edition 1989, o.S.) Haas erläutert den Entstehungsprozess dieses Bilds und das Arbeitsprinzip bei Foellers Werken folgendermaßen: Die Basis für die Serigrafie-Bilder ist ein Foto des Originals. Von diesem werden vierfarbige Auszüge gemacht (Gelb, Blau, Rot und Schwarz), aus denen dann verschiedene Schablonen angefertigt werden. Letztere ermöglichen durch verschiedene Belichtungszeiten eine Trennung der Farbtöne in hell und dunkel. Die Fotoschablone ermöglicht es, alle Details, Strukturen und Linien präzise wie im Original abzubilden. Insbesondere bei konstruktiven Bildern ist hierbei große Präzision notwendig, damit die Linien und Ecken wirklich scharfkantig werden. Diese Präzision wird durch das Siebdruckverfahren ermöglicht. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 370ff.)

Auch bei Foeller lässt sich sein Bezug zur Serigrafie an dem Umstand erahnen, dass er seine in früher Zeit gemalten Acryl- und Ölgemälde in dieser Technik reproduzierte. Dabei gelangte er zu einer höheren Exaktheit und zu leuchtenderen Farben. Zudem erscheint die Darstellung im Druck sehr lebendig, so beispielsweise die Bewegung der Wellen im Bild „*Luftkorridor*.“

Man könnte sagen, Foellers Werke haben zwei *Gesichter*: ein konstruktives Gesicht, das Präzision und Exaktheit bei der Ausführung der Arbeiten erfordert, und ein malerisches Gesicht, welches frei und kreativ dargestellt wird. Das Serigrafie-Verfahren ist daher die ideale Technik für die Umsetzung von Foellers Arbeiten, die eine Mischung aus exakten konstruktiven Formen und freier malerischer Gestaltung ermöglicht. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Foellers Wunsch nach dieser Präzision und seine malerische Art im Serigrafie-Verfahren zueinander gefunden haben.

4.3.5 Zusammenfassung

Die Serigrafie kam den angeführten Künstlern der Konkreten und Abstrakten Kunstrichtung bei der Verwirklichung ihrer Intentionen in verschiedenem Maße mehr oder weniger entgegen. Die bloße Reproduktion schon existenter eigener Werke, z. B. Ölgemälden oder Drucken anderer Grafiktechniken wurde durch die Serigrafie wesentlich erleichtert und konnte ohne transferbedingte Wirkungsverluste realisiert werden. Josef Albers half sie sogar bei der Zusammenstellung eines Werkverzeichnisses. Nach Aussage des Druckers Haas empfanden die mit ihm zusammenarbeitenden Künstler die Druckergebnisse oftmals als visuell besser als das Original. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 378f.) Aber es blieb nicht nur bei der 'äußerlichen', rein reproduktiven Anwendung. Der Siebdruck lädt aufgrund des verhältnismäßig geringen Zeit- und Materialaufwands, den ein Versuch erfordert, förmlich zum Experiment ein. Damit hat die Technik einen Einfluss auch auf die Entwicklung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und damit indirekt auch auf den Inhalt der Werke.

Für alle Künstler erfüllte die Technik Ansprüche in Bezug auf den sehr differenzierten Umgang mit der Farbe. Hiervon profitierten alle erwähnten Künstler, obwohl sie mehr oder weniger unterschiedliche Intentionen verfolgten. Die Leuchtkraft der Farben und die Möglichkeiten zu größerer Perfektion kamen den Künstlern in bislang nicht bekanntem Maße entgegen. Farben wurden aneinander, neben- oder übereinander gedruckt und ein enormes Spektrum von hell bis dunkel, von satt bis durchsichtig, scharf getrennt oder im Verlauf stand im Bereich des Realisierbaren. Peter Foeller druckte übereinander und mit transparenten Farben. Abgrenzung der Farbflächen war für Bill und Albers von großer Wichtigkeit. Bei Albers standen dabei die Wechselwirkung der Farbflächen, die Form-Farbe-Beziehung und die Möglichkeit, andere Techniken durch die Serigrafie-Technik zu simulieren, stärker im Mittelpunkt seines Interesses. Max Bills Fokus lag hingegen auf der Entwicklung der Bildstruktur und der Umsetzung seiner künstlerischen konstruktiven Prinzipien. Er experimentierte bevorzugt mit den Druckschablonen. Mack dagegen schuf mit einer Auflösung der Konturen stufenlose Farbübergänge und experimentierte mit dem Druckträger und Collageverfahren, bis er – wie angestrebt– „aus der Farbe heraus das Licht zu erzeugen“ (Blume 2011, S. 17) schien.

Darüber hinaus lassen sich wahlweise nicht nur die Farben, sondern auch die Strukturen variieren. Besonders interessant ist der Siebdruck dadurch, dass er die Möglichkeit bietet, die Effekte anderer Techniken umzusetzen. In Foellers Werken finden sich etwa kreideartige Strukturen und Bildelemente, die wie Aquarell- oder Acrylfarbe wirken. Macks Arbeiten weisen dagegen Effekte von Pastellfarben auf, während Foeller Texturen gelingt, die an einen Stift- bzw. Pinselduktus erinnern, sodass sein Werk als Mischung aus exakten konstruktiven Formen und freier malerischer Gestaltung erscheint.

Ebenso profitierten alle Künstler von der durch die Technik ermöglichte 'maschinelle' Präzision: Albers und Bill schufen sogar Bilder, die frei von Unregelmäßigkeiten und anderen menschlichen Spuren sind. Auch eine serielle Produktion ist leicht zu bewerkstelligen.

Tabelle 4.5: *Bildmerkmale „Abstrakte und Konkrete Kunst“*

	Albers	Bill	Foeller	Mack
Vielfältige Farben	●	●	●	●
Intensive Farben	●	●	○	○
Pastellfarben			○	●
Transparente Farben	○		●	●
Farbkombination	●	●	●	●
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben		●		○
Nuancierte Farben	●		○	●
Kontrast mit Farben	○	●	○	
Kontrast mit Formen			●	

Überlappende Farbflächen	○	○	●	●
Scharfkantige Formen	●	●	○	○
Häufige Verwendung desselben Motivs / gleicher Bildelemente	●	●	●	●
Variation der Struktur von Farbflächen			●	●
Homogene Farbfläche	●	●	○	
Malerische Wirkung			●	○
Keine Spontaneität, alles geplant	●	●	●	
Collage auf der Vorlage			●	○
Serigrafie mit Materialcollage kombiniert				○
Verschiedene Bildträger				●
Serien	●	●		○
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden				
Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich				

Tabelle 4.6:

Vergleich der untersuchten Künstler (Abstrakte und Konkrete Kunst) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie

	Albers	Bill	Foeller	Mack
Schwerpunkte der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Abbildung von präzisen, homogenen Farbflächen • Interesse an der Wechselwirkung von nebeneinanderstehenden Farben • Vergleichbarkeit der Wechselwirkung über viele Bilder hinweg durch Seriendruck • Experimente im Bereich der Wechselwirkung von Farbflächen und Form 	<ul style="list-style-type: none"> • Umsetzung konstruktiver Prinzipien (z.B. technische Perfektion, keine künstlerische Handschrift) • Weiterentwicklung und technisch präzise Umsetzung logisch aufgebauter Bildstrukturen: Variation der Farben bei gleicher Bildstruktur, Variation der Bildstruktur bei gleichen Farben • Abbildung von präzisen, homogenen Farbflächen • Interesse am Gleichgewicht zwischen Farbwirkung und Bildstruktur 	<ul style="list-style-type: none"> • Umsetzung einer Mischung aus exakten konstruktiven Formen und freier malerischer Gestaltung • Abbildung präziser, scharfkantiger konstruktiver Formen sowie weicher, fließender Formen • Verbindung von realer Welt und geometrischen Formen 	<ul style="list-style-type: none"> • Spiel bzw. Experimente mit Licht, Farben und Struktur • Darstellung spezieller Effekte (z. B. Farbverläufe, Pastellkreide) • Abbildung weicher, fließender Formen • Unterstützung der Bildaussage mit verschiedenen Materialien

<p>Vorteile der Serigrafie</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Druck homogener Farbflächen, Perfektion und Exaktheit • Wiederverwendbarkeit der Schablonen für • Möglichkeit des Seriendrucks mit wenig Aufwand • Experimente mit unterschiedlich intensivem Farbauftrag und dessen Auswirkung • Reproduktion grafischer Techniken (z.B. Holzschnitte) • Reproduktion von Ölgemälden • Dokumentation seiner Arbeitsphasen und Gesamtüberblick über seine Werke 	<ul style="list-style-type: none"> • Möglichkeit des Seriendrucks mit wenig Aufwand • Druck homogener Farbflächen, Perfektion und Exaktheit • Spielräume durch Wiederverwendbarkeit der gleichen Schablonen: Variation der Farben, Hinzufügen oder Entfernen von Schablonen • Möglichkeit zur Reproduktion früherer Werke mit höherer Präzision (z.B. homogene Farbflächen, scharfkantige Abgrenzung, leuchtende Farben) 	<ul style="list-style-type: none"> • Umsetzung der Effekte anderer Techniken, z.B. Kreidestruktur, Aquarelle, Acryl. • Reproduktion früherer Bilder, z. B. Acryl- und Ölgemälde • Kombination verschiedenartiger Elemente, z. B. verschiedene Strukturen, präzise geometrische Formen, Abbildung von Fotos • komplexer Bildaufbau mit zahlreichen Elementen, Farben und Strukturen 	<ul style="list-style-type: none"> • Stufenlose Farbverläufe • breite Farbskala von intensiv bis pastell • Umsetzung der Effekte anderer Techniken, z. B. Pastellkreiden • Nutzung verschiedener Bildträger, z. B. Spiegelglas
---------------------------------------	---	--	--	--

Experimente	<ul style="list-style-type: none"> • Beziehung zwischen Form und Farbe • Wechselwirkung von Farben • Erzielen von räumlicher Wirkung durch Farb-anordnung • Druck der gleichen Schemata mit unterschiedlichen Farben zum Erzielen unterschiedlicher Wirkungen 	<ul style="list-style-type: none"> • Beziehung zwischen Form und Farbe • Wechselwirkung von Farben • Variation der Bildstruktur durch Hinzufügen oder Entfernen von Schablonen 	<ul style="list-style-type: none"> • Kombination verschiedener Flächen mit unterschiedlichen Texturen • Collage von unterschiedlichen Elementen auf der Vorlage 	<ul style="list-style-type: none"> • Verschiedene Strukturen von Farbflächen • Collagen, Kombination verschiedener Materialien • Neue Bildträgermaterialien, z.B. Spiegel
Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Flächendruck ⇒ vollflächige Farben, keine strukturierten Elemente, scharfkantige gleichmäßige Farbflächen, hart voneinander abgesetzte Flächen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Flächendruck ⇒ vollflächige Farben, keine strukturierten Elemente, scharfkantige gleichmäßige Farbflächen, hart voneinander abgesetzte Flächen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Irisdruck ⇒ stufenlose Farbverläufe innerhalb der Fläche • Stufendruck ⇒ Halbtöne ohne Raster (⇒ Pastellfarben) , zahlreiche übereinander gedruckte Farben (Farbauszüge) • Transparentdruck ⇒ Druck mehrerer Farben übereinander, Stufendruck, Mischöne 	<ul style="list-style-type: none"> • Frottage ⇒ Erzeugung einer Struktur auf dem Druckträger • Irisdruck ⇒ stufenlose Farbverläufe innerhalb der Fläche • Stufendruck ⇒ Halbtöne ohne Raster (⇒ Pastellfarben) , zahlreiche übereinander gedruckte Farben (Farbauszüge) • Transparentdruck ⇒ Druck mehrerer Farben übereinander, Stufendruck, Mischöne
Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> • Schnittschablone 	<ul style="list-style-type: none"> • Schnittschablone 	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablone 	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablone

Entwicklung der Bilder und Technik	Frühe Bilder	Frühe Bilder	Frühe Bilder	Frühere Bilder
	<ul style="list-style-type: none"> • Nutzung anderer Grafik-techniken • Mehr Struktur und räumliche Wirkung • Wenige Farben 	<ul style="list-style-type: none"> • Nutzung anderer Grafik-techniken (z. B. Tiefdruck, Lithografie) • Handgezeichnete Linien, körnige Flächen • Bilder in Schwarz-Weiß • Lithografie: Druck von konkreten Werken 	<ul style="list-style-type: none"> • Nutzung der Serigrafie • Abbildung von simplen, unkomplizierten Werken • Wenige Farben, klar abgegrenzte Farbflächen • Einfacher Bildaufbau 	<ul style="list-style-type: none"> • Erste Phase: 1960– 1980 • wenige Farben • Fokus auf Strukturen • auffällige Trägermaterialien
	Serigrafie-Bilder	Serigrafie-Bilder	Späte Bilder	Späte Bilder
	<ul style="list-style-type: none"> • Mehr Farben • Wechselwirkung der Farbflächen 	<ul style="list-style-type: none"> • Ab 1962 Verwendung der Serigrafie zur Erzielung präziserer Ergebnisse • Vielfältige Farben • Gleichmäßige Farbflächen • Scharfkantige Formen 	<ul style="list-style-type: none"> • Komplexe Gestaltung • Kombination vieler Bildelemente • Kombination von scharf abgegrenzten und fließenden Farbflächen • Zahlreiche Farben • Hoher Druckaufwand 	<ul style="list-style-type: none"> • Zweite Phase: 1990 bis heute • Fokus auf Farben • Breitere Farbskala

Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Bei der Serigrafie deutlicher Fokus auf Farben und ihren Wechselwirkungen • Bilder anderer Grafiktechniken beschäftigen sich mehr mit räumlicher Wirkung • Eröffnet neue Dimensionen der Artikulation räumlicher Wirkung 	<ul style="list-style-type: none"> • Prinzip der Konkreten Kunst: perfekte Darstellung von präzise abgegrenzten Formen • Siebdruckverfahren ermöglicht optimale Umsetzung dieses Prinzips durch technische Perfektion 	<ul style="list-style-type: none"> • Einbettung von Foto-Ausschnitten in geometrisch konstruierten Bildern • Dadurch Verbindung zwischen geometrischer Welt und Realität 	<ul style="list-style-type: none"> • Verwendung neuer Bildträgermaterialien (z. B. mit Quecksilber bedampfte Folie) zur Unterstützung der Licht-Experimente • Verbindung von realer Welt und Kunst durch die Kombination von Siebdruck und natürlichen Materialien
---	--	---	--	--

4.4 Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter

Kunst mit sogenanntem primitivem Charakter ist keineswegs ein Phänomen des 20. Jahrhunderts; seit jeher – z. B. in der römischen Klassik oder im Mittelalter – finden sich in der Kunst Rückgriffe auf vorhergegangene bzw. zeitgenössische fremde Kunstrichtungen.

Primitivismus im Sinne der Moderne ist ein historischer Rückgriff oder Seitengriff auf das Formenrepertoire alter und archaischer Kulturen, etwa der Höhlenmalerei, der germanischen Runenschrift, ägyptischer Hieroglyphen und der afrikanischen Kunst. Vor allem Letztere gab dem Kubismus und dem Expressionismus wichtige Impulse. Im Sinne der Modernen tritt primitive Kunst erstmals „in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ (Berger 1981, S. 57) auf. Viele moderne Künstler haben 'das Primitive' bzw. Elemente davon aufgegriffen und mit moderner Kunst verknüpft, unter anderem Picasso, Gauguin, Klee, Matisse und Giacometti. Jedoch besteht die Verwandtschaft zwischen moderner und 'primitiver' Kunst bei vielen Künstlern nicht nur auf der „Ebene der konzeptuellen Form“ sondern auch als „Verwandtschaft, die sich

auf Seiten der Moderne in Form einer aus Gegenwart begründeten Erinnerung zeigt“.
(Wedewer 2000, S. 100)

Auch zeitgenössische Künstler bedienten sich 'primitiver' Ausdrucksformen, so etwa Willi Baumeister und A.R. Penck. Ihre Druckgrafiken, vor allem ihre Serigrafien sollen hier beispielhaft thematisiert und es soll untersucht werden, ob Auswirkungen der verwendeten Technik auf Erscheinungsform und Inhalt sichtbar werden.

4.4.1 A.R. Penck

Pencks⁹⁸ Werke bestehen aus einer „halb abstrakt-systematischen und halb symbolischen Bilder- und Sprachwelt.“ (Pfeiffer 2007, S. 35) Sein Markenzeichen sind seit 1961 insbesondere Strichmännchen, die an Höhlenmalerei erinnern. (vgl. ebd.) Daneben verwendet der Künstler reichlich Symbole und Zeichen, von abstrakten Zeichen wie Dreiecken, Pentagrammen, Kuben, Quadraten, Spiralen, Kreisen und Pfeilen über alphabetische und mathematische Zeichen etc. bis hin zu Zeichen aus der Tierwelt wie Adlern, Löwen, Schlangen etc. Zwar setzt Penck viele Hieroglyphen, archaische und historische Symbole in seinen Bildern ein, benutzt diese aber losgelöst von ihrer ursprünglichen Verwendung und Bedeutung. (vgl. a.a.O., S. 40) Auf diese Weise entwickelt Penck um seine Strichmännchen herum ein eigenes Zeichensystem,

„dessen Chiffren und Figuren beim Betrachter Assoziationen an prähistorische Höhlenmalerei wecken und zugleich in der Konzentration auf das Wesentliche [in abgekürzter Zeichensprache] den Anspruch einer komplexen Darstellung von Strukturen der heutigen Welt erfüllen sollen.“⁹⁹

Damit zeigen Pencks Bildzeichen eine vielschichtige Darstellung der modernen Welt.

Penck, ein aus der DDR stammender Künstler, thematisiert seine Herkunft durchaus kritisch in seinen Bildern. So ist eines seiner wichtigsten Themen der Konflikt zwischen Mensch und System, ebenso tauchen der Kalte Krieg, Gewalt oder gesellschaftliche Verhältnisse auf. Dominiert werden die Bilder jedoch von Pencks Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen. (vgl. Pfeiffer 2007, S. 46)

Pencks künstlerische Erfahrungen mit der Druckgrafik beschränken sich nicht auf die Siebdrucktechnik, er arbeitete auch mit der Lithografie, dem Holzschnitt und der

⁹⁸ A. R. Penck (Ralf Winkler): ist in 1939 in Dresden geboren. Er lebt und arbeitet in Dublin, Irland.

⁹⁹ <http://www.galerie-borchardt.de/Ausstellungen/1998/penck.html>; Zugriff: 24.08.2015.

Radierung. Seine Arbeit entstand in zwei Phasen: Es sind deutliche Unterschiede zwischen den in der DDR und den in der BRD entstandenen Werken wahrnehmbar. Während in den 'Ostgrafiken' eine Vielzahl an figurativen Elementen zu finden ist, zeigt er in den 'Westgrafiken' eine verstärkte Neigung zu abstrahierten Figuren und reduzierenden Darstellungsweisen. (vgl. Bojescul 1985, o.S.) Außerdem entstanden in der BRD verhältnismäßig mehr Serigrafien. Generell war in der DDR die Serigrafie weniger stark verbreitet, da sich die namhaften Drucker überwiegend in der Bundesrepublik befanden. Dennoch wurde die Serigrafie-Technik von Penck und einigen seiner Kollegen auch im Osten verwendet.

Penck begann mit der Serigrafie kurz vor dem Verlassen der DDR. Auf Anregung von Dr. Klaus Werner, dem Leiter der Berliner Galerie „Arkade“, entwickelte Penck mit dem Drucker Ekkeland Götze Ende 1979 ein Verfahren, um die stufenweise Entwicklung eines Motivs sichtbar zu machen, mit der Penck sich bereits zuvor bei seinen Übermalungen beschäftigt hatte. Dabei stehen für ihn

„das Tilgen, Reduzieren und Neuformieren von Bildinformation, die Betonung von wesentlichen durch die Eliminierung von unwesentlichen Elementen, das Ablagern von Information und [...] das Ausgraben gleichsam verschütteter Information“ (Schmidt 2008, S. 200)

im Vordergrund.

Viele Serigrafie-Auflagen, die auf farbigen Pinselzeichnungen basierten, erstellte Penck in den 1980er und 1990er Jahren. Er verwendete diese Technik außerdem für den Druck auf Leinwände, die ebenfalls die Ausgangsbasis für Übermalungen darstellten. (vgl. a.a.O., S. 201) Einige Serigrafie-Bilder sollen hier als typische Bilder von Pencks Arbeitsweise näher besprochen werden.

Ein gutes Beispiel für Pencks Schaffen in dieser Phase ist die Amerikamappe „*USA, viehisches Vieh, nein, ja, ja LTT*“ 1980. Diese Mappe besteht aus zehn Serigrafien, die in ein bis neun Farben im Bildformat von 50 x 71,5 cm auf Papier mit der Größe von 67 x 90 cm vom Drucker E. Götze in Dresden gedruckt wurden. (Abb. 52) (vgl. Penck 1985, o.S.)

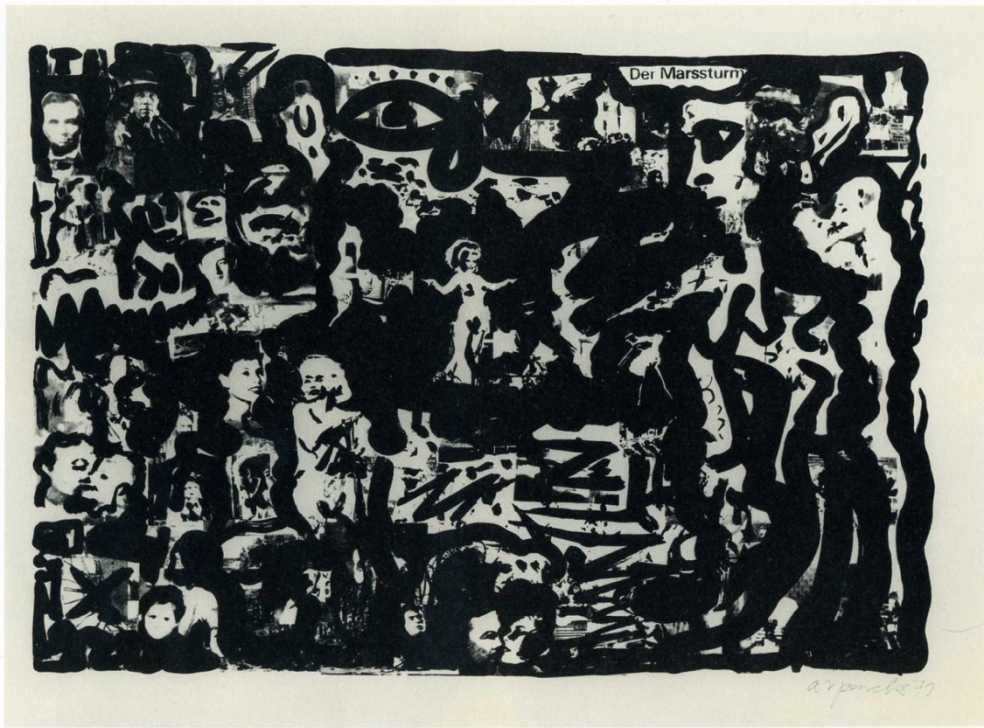




Abbildung 52 „USA, viehisches Vieh, nein, ja, ja LTT“ 1980

Dieser Mappe liegt eine Foto-Collage zugrunde, die aus Bildern US-amerikanischer Prominenter aus Geschichte und Gesellschaft besteht. Dazu benutzte der Künstler eine Fotoschablone. Damit verwendete er hier die Serigrafie-Technik auf eine andere Art und Weise, als für ihn üblich: Nur wenige seiner Arbeiten basieren auf Fotografien. Gedruckt ist das erste Bild in schwarzer Farbe, und es stellt die Grundlage für das zweite Werk dar. Penck bearbeitete es mit breiten Pinselstrichen. Dadurch betont er einige Figuren, verwischt und verdeckt die unwesentlichen Teile des Bildes und fügt einige seiner eigenen Symbole und Zeichen hinzu: Strichmännchen, ein Auge, Punkte, Z, X etc. Somit werden sämtliche Bildelemente durch die schwarz gedruckten Striche miteinander verknüpft, die Penck durch Nutzung von Zeichenschablonen manuell herstellte.

Das zweite Druckbild verwendet Penck wiederum als Ausgangsbasis für ein weiteres Bild. Er setzt zusätzliche abstrakte Zeichen ein: Dreiecke, Quadrate, Kreise, T-Balken, andere Zeichen und einen Pfeil, der das Bild vom linken unteren Winkel aus in zwei Teile teilt. Diese Zeichen sind in violetter Farbe gedruckt. Im vierten Sieb fügt der Künstler einige blaue Striche, ein Oval und ein strichmännchenartiges Zeichen hinzu, das vom diagonal verlaufenden Pfeil bedroht wird. Als Folge auf diese Bedrohung entstehen im nächsten Druck weitere Symbole und Striche in transparenter roter Farbe. Die rote Farbe dominiert noch stärker im nächsten Bild, in dem weitere Buchstaben und breite Striche hinzugefügt werden. Es entstehen immer größere Farbflächen, die die ursprünglichen Symbole überdecken, insbesondere nachdem im darauffolgenden Bild eine orangefarbene Schicht hinzugefügt wurde. Nun ist kaum noch Figuration im Bild zu erkennen. Mit gelber Farbe fügt Penck anschließend drei Strichmännchen-Gestalten in verschwommenen, fließenden Linien und einige Symbole wie x, = und Punkte hinzu. Diese Gestalten werden im folgenden Bild mit geraden weißen Linien überdruckt und dadurch teilweise akzentuiert, wodurch ein Kontrast zum vorigen Bild entsteht. Schließlich entsteht der letzte Druck der Mappe durch das Aufdrucken schwarzer Zeichen.

In diesem Prozess entwickeln sich die Bilder von einem figurativen Werk weg zu einer abstrakten Darstellung. Innerhalb dieser Mappe stellt jede Druckphase ein

eigenständiges, für sich allein gültiges Kunstwerk dar, auch wenn sie alle Teilstufen eines Prozesses sind. Mit dem Hinzufügen jedes einzelnen Siebs erzielt der Künstler eine neue Darstellung, wodurch die Anwendung der Serigrafie-Technik dem Künstler hier einen besonderen Spielraum eröffnet.

Ein weiteres bemerkenswertes Werk von Penck ist die Serigrafie-Mappe „*Ur End Standart*“ 1972. Diese besteht aus 15 Serigrafien, die entweder mit einfarbigem oder zweifarbigen Siebdruck auf Primula-Karten und jeweils im Maß von 70 x 70 cm in einer Auflage von 75 Exemplaren gedruckt wurden. Die Mappe erschien bei der Galerie Heiner Friedrich in München. (Abb. 53) (vgl. Penck 1985, o.S.)

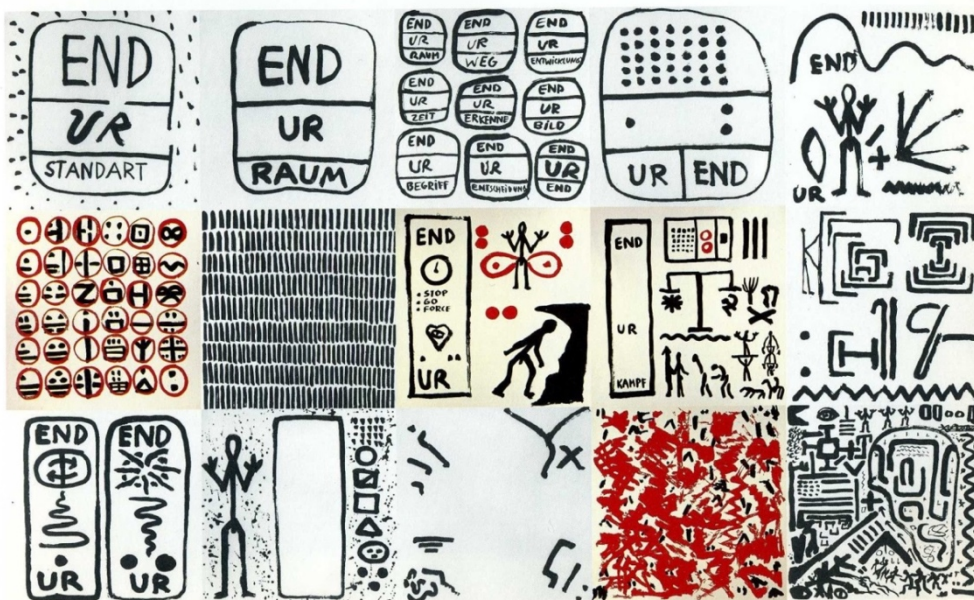


Abbildung 53 „*Ur End Standart*“ 1972

Diese Mappe ist teils in schwarz, teils in Schwarz-Rot gehalten. In ihr dominieren einfache Strukturen von Buchstaben, Wörtern, Verkehrszeichen, Warenzeichen, Signalen, Strichmännchen, Zeichen und Aneinanderreihungen von Zeichen. Ähnlich wie bei den primitiven Computer-Bildern aus dem gleichen Zeitraum ist hier die Verbindung zwischen Bild, Symbol und Bedeutung stärker als in anderen Werken. (vgl. Pfeiffer 2007, S. 41)

Was diese Mappe ausmacht und was bereits in ihrem Titel anklingt, ist Pencks Begriffsschöpfung und Markenzeichen: 'Standart'. Der Künstler selbst definiert Standart als „ein System optischer (visueller) Informationen, dessen Struktur sowohl logisch (Abstraktion) als auch ökonomisch (Gestalt) ist, dass es imitierbar wird.“ (Penck Zit. n.

Schweinebraden, 1995/96, S. 18ff.) Dabei ist dieses System durchaus geprägt von politischen Fragen: Laut Penck ist 'Standart' „ein Konzept für eine demokratische Kunst“ und „der Stand der Imitation [...] ein einfaches Kriterium für den Zustand der Gesellschaft überhaupt.“ (a.a.O., S. 22)

In ihrer reduzierenden Weise stellt Pencks 'Standart'-Serie ein Gegenbild zu den in der Vergangenheit entstandenen Repräsentations- und Kultbildern dar, wobei jedoch nicht ihre Primitivität im Vordergrund steht, sondern „der operationelle Zugriff hinsichtlich der tatsächlichen Perzeption und Imitation eines Standart-Bildes.“ (a.a.O., S. 18) Vereinfacht lässt sich 'Standart' folgendermaßen definieren: „Ein Standart ist ein Bild dann, wenn es in seiner Struktur so einfach ist, dass es jeder perzipieren und imitieren kann [...]“ (Penck Zit. n. Schweinebraden 1995/96, S. 18) Dabei verwendet Penck im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen die reduzierenden Zeichen, Hieroglyphen, Symbole etc. jedoch nicht, um den Bildgegenstand zu mystifizieren, sondern um direkt und präzise zu kommunizieren. (vgl. Schweinebraden 1995/96, S. 18; vgl. Pfeiffer 2007, S. 41)

Die Anwendung der Serigrafie-Technik in diesem Beispiel ist unkompliziert, da der Künstler seine Schablone durch direktes Zeichnen auf das Sieb herstellte. Dies lässt sich an den vielfältigen grafischen und malerischen Effekten ersehen, die seine Druckbilder erzielen. Auch die auf 75 Exemplare festgelegte Auflage spricht dafür. (vgl. Hainke ³1984, S. 106f.) Für jedes Druckbild wurden ein oder zwei Siebe verwendet.

Eine Weiterentwicklung dieser Mappe stellt die 16-teilige Mappe „*Ur End Standart II*“ dar, deren Bilder 1990/1991 jeweils im quadratischen Format 70 x 70 cm gedruckt wurden. Hier ist die Verwendung der Farbskala wesentlich breiter, wie man bei dem Druckbild „*O.T.*“ aus dieser Mappe sieht. (Abb. 54) (vgl. Siben 2009, S. 69)



Abbildung 54 „O. T.“ aus der 16-teiligen Mappe „Ur End Standard II“ 1990/1991

Es werden fünf Druckfarben eingesetzt: Schwarz, Grau, Rot, Gelb und Blau. Wie bereits in der zuvor besprochenen Mappe sind die Farben zumeist ohne Vermischung nebeneinander gedruckt. Anders ist dies in den folgenden *Jäger*-Serigrafien. Hier schuf der Künstler 1994 mehrere Serigrafie-Bilder, jedes im Motivmaß von 70 oder 71 x 100 cm auf Papier im Format von 82 x 110 cm mit einer Auflage von 25 Drucken. (Abb. 55) (vgl. Siben 2009, S. 158)



Abbildung 55 (v. l. n. r.) „Jäger I, II, III, IV“ 1994

Auf dem ersten Bild „Jäger I“ sind ein Strichmännchen, ein Löwe und einige Zeichen zu sehen. Das Männchen hält einen pfeilförmigen kurzen Speer in der Hand und jagt den Löwen. Das Bild besteht aus drei Ebenen: Der Hintergrund ist eine ockerfarbene gedruckte Farbfläche. Darüber liegen mehrere Pinselstriche, die mit dunklem Ocker durch ein anderes Sieb gedruckt wurden. Die zweite Ebene stellt der mit transparenter roter Farbe gedruckte Löwe dar. Mit einem vierten Sieb druckte der Künstler sein Strichmännchen in dunklem Blau, das die dritte Ebene der Darstellung bildet.

Beinahe dieselbe Beschreibung gilt auch für das Bild „Jäger II“. Jedoch ist der flächige Ockerton ein anderer und nicht mit Pinselstrichen durchsetzt, außerdem ist das Strichmännchen in Schwarz gedruckt. Penck verwendete hier nur drei Schablonen.

Für das Bild „Jäger III“ setzt der Künstler drei der bereits vorhandenen Schablonen erneut ein und ergänzt sie durch eine neue Schablone für ein weiteres Tier und ein weiteres Strichmännchen, sodass das Bild nun aus vier Ebenen besteht. Auch die Farben werden variiert.

Insgesamt entstehen so mehrere mögliche narrative Stränge: eine Fortsetzung der Löwenjagd oder eine andere Löwenjagd mit mehreren Jägern und Löwen. Die hinzugefügten Punkte auf dem Tierkörper verwandeln den Löwen zum Leopard. Auf diese Weise erhält das Bild eine Polyvalenz, die eine räumliche oder eine zeitliche Tiefe andeutet. „*Jäger IV*“ stellt eine farbliche Variation von „*Jäger III*“ dar, wobei hier auch die Schablone für den Hintergrund erneut zum Einsatz kommt. Die Farben werden nacheinander von hell nach dunkel übereinander gedruckt.

Die Pinselzeichnungen sind in diesen Bildern deutlich präsent. Penck lässt dabei durch die Verwendung des Serigrafie-Verfahrens eine malerische Atmosphäre entstehen. Besonders interessant ist die Verwendung der Serigrafie-Technik hier dadurch, dass sie es dem Künstler ermöglicht, dieselbe Ansicht auf verschiedene Arten darzustellen, indem er verschiedene Motive und Farben verwendet und übereinander legt. Er kann Schablonen hinzufügen oder weglassen und Farben variieren. Penck verwendet für alle Bilder mehr oder weniger dieselben Farben, setzt sie aber in jedem Bild anders ein. In dieser Hinsicht jedoch stellen die „*Jäger*“-Bilder eine Ausnahme dar. Ansonsten verwendet Penck die Serigrafie-Technik meist auf sehr einfache Weise und arbeitet kaum mit Überlagerungen und anderen Möglichkeiten, die die Serigrafie bietet,¹⁰⁰ für ihn nimmt hier die dem Serigrafie-Verfahren eigene Möglichkeit zur Spontaneität und Variation einen wichtigeren Stellenwert ein.

In den Werken anderer Grafik-Techniken wie etwa einigen Lithografien oder Aquatinta-Radierungen arbeitet Penck sehr wohl mit Überlagerungen und weiteren dem Siebdruck eigenen Möglichkeiten. So legt der Künstler beispielsweise bei dem Bild „*Quo Vadis Germania*“ 1985, Radierung, Aquatinta und Kaltnadel im Format 109 x 187 cm fünf Farbschichten übereinander. (Abb. 56) (vgl. Siben 2009, S. 40)

¹⁰⁰ Beispiele hierfür sind Bilder wie „*Corrector/Prinzip-Buch*“ 1992 (S. 82), „*Selbstportrait*“ 1994 (S. 107) sowie „*Pilatus*“ 1992 (S. 80), (vgl. Siben 2009), die sich durch die Verwendung von nur ein oder zwei Farben auszeichnen und auch sonst sehr einfach gehalten sind, teilweise sogar skizzenartig wirken.



Abbildung 56 „Quo Vadis Germania“ 1985

Beim Lithografie-Werk „OA TE MI“ 1982, Format 80 x 60 cm werden ebenfalls fünf Farben eingesetzt. (Abb. 57a) (vgl. Penck 1985, S. 102)



Abbildung 57 a) „OA TE MI“ 1982 b) „Ohne Titel“ 1984¹⁰¹

Auf den ersten Blick bekommt der Betrachter den Eindruck, es handle sich um Serigrafie-Werke, da die grellen Farben, die abgegrenzten Farbflächen und die Überlagerung der Farbschichten eigentlich typisch für den Siebdruck sind. So hat Penck

¹⁰¹© VG Bild-Kunst, Bonn 2019.

mithilfe anderer Techniken die Ergebnisse erzielt, die man auch durch den Siebdruck erreichen könnte.

In der Gesamtschau von Pencks Werken wird deutlich, dass sein künstlerisches Schaffen sich nicht auf das Serigrafie-Verfahren beschränkt, es stand bei der Realisierung seiner Ideen nicht im Zentrum seines Interesses. Was seinen Umgang mit der Serigrafie-Technik im Vergleich zu den anderen Grafiktechniken¹⁰² aber dennoch zu etwas Besonderem macht, ist die spontane Variation eines Bildes. Zwar erlauben es ihm auch die anderen Techniken (wie etwa die Kaltnadelradierung) durch Überarbeitung der Platte mehrere Modulationen eines Bildes hervorzubringen, bei der Serigrafie sind es jedoch ungleich mehr Möglichkeiten, sodass sich der Wandel des Bildes von der Grundidee zur finalen Version Schritt für Schritt nachvollziehen lässt. Dabei wirken die einzelnen Phasen, die das Bild durchläuft, nicht wie etwas Unfertiges, sondern sind jeweils ein eigenständiges Kunstwerk.

Insgesamt blieb Pencks Anwendung der Serigrafie relativ einfach. Seine Bilder zeichnen sich durch eine reduzierte Farbigkeit aus. Viele sind zweifarbig gehalten und nur selten geht die Palette über zehn Farben hinaus. Die Farbflächen sind dabei ganz unterschiedlich neben- und übereinander gelegt. Sie vermitteln den Eindruck der Spontaneität und sind – anders als es etwa in der Konkreten Kunst üblich ist – nicht präzise platziert und ohne exakte Abgrenzung. Hierdurch und durch die zugrunde liegende Pinselzeichnung, deren grober Duktus deutlich zu erkennen ist, erzielen seine Werke eine starke malerische Wirkung.

Die Werke der „Jäger“-Reihe zeigen, dass die Serigrafie dem Künstler einen besonderen Spielraum eröffnete. Die Serigrafie-Technik ermöglichte es ihm, ein Thema auf verschiedene Arten darzustellen und zu variieren, indem er die Farbanordnung veränderte oder Schablonen bzw. Motive hinzufügte oder wegließ. Durch das Übereinanderlegen verschiedener Motive erreichte Penck in einigen seiner Bilder eine dreidimensionale Wirkung. Die Siebdrucktechnik ermöglichte ihm außerdem den Druck auf Leinwand, sodass er die gedruckten Serigrafien als Ausgangsbasis für Übermalungen nutzen konnte.

¹⁰² Dies zeigt sich beispielsweise bei einigen Bildern im Katalog *A. R. Penck Graphik Ost West*.

Wenn man Pencks Gesamtwerk betrachtet, wird außerdem deutlich, dass der Einsatz der Serigrafie weniger stark mit dem Inhalt verknüpft ist, als das bei anderen Künstlern zu beobachten ist. So erzielte Penck ähnliche Ergebnisse mit anderen Techniken: Teilweise besteht eine auffällige Ähnlichkeit zwischen Pencks Lithografien und seinen Serigrafien¹⁰³ – ein Unterschied besteht lediglich darin, dass die malerische Wirkung und die Effekte von Pinselzeichnungen bei den Serigrafien stärker ausgeprägt sind, während die Lithografie gleichmäßigere, homogenere Farbflächen aufweist – eine Eigenschaft, die sich auch mit der Serigrafie realisieren ließe. Indem Penck Effekte, die in der Regel durch andere Techniken realisiert werden, imitiert, bewegen sich seine Bilder jenseits technischer Grenzen. Dennoch machen gerade der malerische Effekt und die sichtbaren Pinselstriche Pencks Serigrafien zu etwas Besonderem: Trotz des Einsatzes einer Drucktechnik, die von anderen Künstlern gerade wegen ihrer Präzision geschätzt und dazu verwendet wird, jede Spur von menschlichem Handeln aus den Bildern verschwinden zu lassen, nutzt Penck genau diese Technik, um Pinselstriche und Ungenauigkeiten abzubilden und dem gedruckten Werk einen Anschein von Handarbeit zu verleihen.

4.4.2 Willi Baumeister

Schon vor A.R. Penck entwickelte bereits Willi Baumeister mit seinen Werken eine Mischung zwischen abstraktem/konstruktivistischem und archaischem Stil. Ein prominentes Beispiel für diesen Stil sind Baumeisters „Afrika“-Bilder, in denen er 'primitive' Formen und Figurationen verwendete, die Mehrdeutigkeiten und Rätselhaftes enthalten und an hieroglyphische Zeichnungen und Felsmalerei erinnern. (vgl. Galerie Schlichtenmaier oHG 2008, S. 38) In diesen Bildern verwendete er eine Vielzahl seiner Figuren- und Formenerfindungen und „thematisiert, analog zu den ägyptischen Hieroglyphen, ideogrammartig Inhalte, die als ganz urtümliche menschliche Formäußerungen zu verstehen sind.“ (a.a.O, S. 54) Die Schlichtheit und Ursprünglichkeit seiner Motive spiegelt sich auch in der Einfachheit seiner Technik wider. So beschreibt Luitpold Domberger, Baumeisters Drucker, den Druckprozess folgendermaßen:

¹⁰³ Beispielweise die Lithografie „OATE MI“ 1982 (Abb. 57a) und die Serigrafien „ohne Titel“ 1984 (Abb. 57b).

„exakte formen mit scharfen konturen schneidet man aus einem mit schellack eingestrichenen zweischichten-papier aus und hebt alle teile, die drucken sollen aus der durchschnittenen ober-schicht. unter das gewebe gelegt, wird nun die schellackschicht mit einem warmen bügeleisen angelöst und an die seide gepreßt. das trägerpapier kann dann nach dem erkalten abgezogen werden [sic].“ (Domberger 1989, S. 158)

In seinem Bild „*Amenophis*“ 1950 (Abb. 58) setzt der Künstler dunkle Formen, die in ihrer Schlichtheit wie Höhlenmalereien wirken, auf einen hellen Grund. Mit verschiedenen Farben druckte er das Bild auf Karton im Maß von 47 x 54 cm bei einer Blattgröße von 55 x 63 cm bzw. 61,5 x 69,2 cm. „*Amenophis*“ ist das dritte Blatt dieser Serigrafie-Reihe und es wurden außer einigen Probedrucken, vier Vorzugsexemplaren und zwei Privatdrucken insgesamt 70 Auflagenexemplare nummeriert und signiert. Das Bild stellt eine Adaption des entsprechenden Gemäldes von 1942 dar. (vgl. Spielmann; Baumeister 2005, S. 151)



Abbildung 58

„*Amenophis*“ 1950

Durch das Übereinanderdrucken verschiedener Farbschichten für den Hintergrund erzielte Baumeister sowohl eine malerische Wirkung als auch den Effekt des Urtümlichen, Alten wie bei einer Höhlenmalerei. Den Hintergrund bedruckte er

zunächst mit einer hellgrauen Fläche, über die er eine weiße Struktur setzte. Auf dieser weiß-grau strukturierten Fläche stellt Baumeister einfache Formen in verschiedenen Farben dar: Neben dem überwiegenden Schwarz, finden sich Dunkelblau, Dunkelgrün, zwei unterschiedliche anthrazit-braune Töne sowie Dunkelviolett. Die Farben und Formen werden ohne Farbmischung mit scharfen Kanten und deckenden Farben nebeneinander auf den Grund gedruckt. Ein grauer Streifen von oben und ein brauner Streifen von unten begrenzen die helle Fläche des Hintergrunds.

Noch archaischer wirkt die Darstellung in Baumeisters Serigrafie-Bild „Tänzerin II“ von 1954 im Maß von 39,0 x 26,2 cm auf der Blattgröße von 53,7 x 38,4 cm. Diese Serigrafie geht auf das sehr ähnliche Gemälde „Tänzerin“ aus dem Jahr 1934 zurück. Neben einigen Probedrucken wurden 32 Exemplare nummeriert und vom Künstler signiert. (Abb. 59) (vgl. a.a.O., S. 173)



Abbildung 59

„Tänzerin II“ 1954

Die „Tänzerin“-Bilder wurden, ähnlich wie andere Werke Baumeisters in diesem Zeitraum, von den Felsmalereien von La Valltorta in Levante an der ostspanischen Küste beeinflusst. Baumeister stellt Personen in Bewegungen dar, die gleichzeitig sehr natürlich und ursprünglich wirken und dennoch zum Zeichen abstrahiert sind. (vgl. Galerie Schlichtenmaier oHG 2008, S. 20)

Über einem hellolivfarbenen Hintergrund, der mit Ocker-, Braun- und dunkleren Olivtönen strukturiert ist, sind schwarze Flächen mit unregelmäßigen Konturen gelegt, die eine abstrahierte Figur darstellen. Diese steht in starkem Kontrast zum Hintergrund. Auch hier griff Baumeister in seiner Darstellung durch die Formen und den schichtartig strukturierten Hintergrund die urtümliche Wirkung auf. Die Technik des Farbauftrags ist bemerkenswert. Der Bildgrund wurde aufgeraut, was einen ähnlichen Effekt erzielt wie die Beimischung von Sand in Baumeisters Ölmalerei.¹⁰⁴ Baumeister druckte die Farben so übereinander, dass die darunter liegenden Farbschichten teilweise sichtbar blieben und ein stark strukturiertes Bild entstand. Die durchscheinenden Farbschichten lassen den Bildgrund dadurch alt und verwittert aussehen.

Ein weiteres bemerkenswertes Werk von Baumeister ist „*Durch lauter Weh führt mein Weg*“ aus dem *Gilgamesch*-Zyklus, 1955 im Maß von 31,8 x 27,5 cm auf der Blattgröße von 50,3 x 41 cm. (Abb. 60) (vgl. Schmidt 1989, S. 154)

¹⁰⁴ Ein ähnliches Prinzip findet sich auch bei anderen Werken von Baumeister. (vgl. Reinhardt 1989, S. 17)



Abbildung 60 Illustration zu Gilgamesch „Durch lauter Weh führt mein Weg“ 1955

Dieses Bild ist eine Reproduktion einer früheren Handzeichnung, allerdings mit einigen Abwandlungen. Im Gegensatz zur eher düster gehaltenen Zeichnung ist die Serigrafie in einem leuchtenden Gelbton gedruckt, übernimmt aber viele Elemente aus dem Original. So sind die Plastizität und Relief-Wirkung des Originals weiterhin vorhanden, die wie durchgerieben wirkenden Strukturen sind in der Serigrafie mit dem Pinsel getupft. Der Künstler erreicht dadurch mit der Siebdrucktechnik ähnliche Effekte wie zuvor mit malerischen Mitteln. (vgl. Assmann 2005, S. 486f.)

Außergewöhnlich im Hinblick auf die Technik ist außerdem Baumeisters Serigrafie „Montaru“ 1953 mit dem Maß von 54,2 x 65,0 cm. Von diesem Bild legte er neben

einigen Probedrucken 90 nummerierte und signierte Auflagedrucke auf. (Abb. 61)
(vgl. Spielmann; Baumeister 2005, S. 171)



Abbildung 61

„Montaru“ 1953

Diese Serigrafie entspricht dem Gemälde „Montaru 10“, das aus der Reihe der „Montaru“-Ölgemälde stammt. Mit der „Montaru“-Serie begann Baumeister erst 1953 und entwickelte sie bis 1955 weiter, wodurch 53 Varianten des Bildes entstanden. Im Bildtitel „Montaru“ verschmilzt das lateinische Wort für Berg „Mons“ mit dem Namen des biblischen Bergs „Ararat“. (vgl. Grohmann 1963, S. 142) In „Montaru“ präsentiert Baumeister eine große schwarze Farbfläche, die den zentralen und größten Teil des Bildes ausmacht. Diese dominierende schwarze Fläche wird durch einige um sie herum schwebende, sich teilweise an sie anlehrende oder teilweise darunter verschwindende verschiedenfarbige Farbflächen ausbalanciert. (vgl. a.a.O., S. 144) Am linken oberen Rand der schwarzen Fläche befindet sich ein kleines braunes Rechteck mit zwei schwarzen Tropfen darin, die den Betrachter dazu „verführen, Augen zu sehen.“ (Grohmann, 1963, S. 144) Rechts aus diesem Rechteck wächst eine handähnliche Form, unten aus der schwarzen Fläche ragen dünne schwarze Fäden heraus, die wie Fühler,

Tentakel oder Wurzeln anmuten. Dadurch wird der zunächst leblos scheinenden schwarzen Fläche ein Hauch von Leben verliehen, indem „makro- und mikroskopische Dimensionen ineinander übergehen.“¹⁰⁵

Für dieses Druckbild verwendete Baumeister zahlreiche Farben. Auf den grauen Grund druckt er eine ebene schwarze Fläche, die teilweise links von einer roten, rechts von einer blauen Farbfläche eingegrenzt wird. Außerdem berühren einige kleine weiße Streifen diesen schwarzen Block jeweils links unten und rechts oben. Hinzu kommen mehrere kleine farbige Farbflächen in Grün, Gelb, Violett, Rot, Schwarz, Braun und Graubraun, die im Kontrast zur monumentalen schwarzen Farbfläche stehen. Durch diese spielerischen Verhältnisse zwischen Farben und Formen erzielt Baumeister die harmonische Wirkung seiner Darstellung.

Die Anwendung der Serigrafie-Technik ermöglichte es Baumeister, die Effekte zu erzielen, um die er sich zuvor bereits in der Malerei bemüht hatte: das Verschwinden der Pinselspuren und eine homogene matte Bildoberfläche. So dienten ihm die beim Siebdruck entstehenden gleichmäßigen Farboberflächen dazu, eine unpersönliche Bildstruktur zu schaffen. Auch die stumpfe und matte Wirkung der Farbe des Bildes ist beabsichtigt: Baumeister hatte zuvor bei seinen Bildern versucht, dies mit Hilfe von Buttermilch zu erreichen. Die dominante schwarze Farbfläche im Zentrum des Bildes zeigt Baumeisters Vorliebe für diesen Effekt sehr deutlich. In dieser Hinsicht hat der Siebdruck später auch seine Malerei beeinflusst: Baumeister verwendete beispielsweise bei den „*Montaru*“-Bildern für die schwarzen Farbflächen Siebdruckfarbe, die er ebenso verwenden konnte wie Ölfarbe und die auch ohne Nachbehandlung eine matte, stumpfe Oberfläche ergibt. (vgl. Reinhardt 1989, S. 15)

Baumeister experimentierte in seinen Bildern mit verschiedenen Grafik-Techniken, die seinen Erwartungen wohl nicht entsprachen, schließlich testete er die Möglichkeiten der Serigrafie-Technik aus. Bereits 1952 fertigte er ein ähnliches „*Montaru*“-Bild mit der Radierungstechnik an. Das Bild hat die Maße 12,4 x 27,0 cm auf einer Platte von 19,0 x 27,0 cm. Es ist in der Kaltnadel- und Moulette-Technik geschaffen. Nur wenige Exemplare wurden gedruckt. (Abb. 62a) (vgl. Spielmann; Baumeister 2005, S. 138)

¹⁰⁵ http://www.schlichtenmaier.de/logicio/client/schlichtenmaier/file/Baumeister_Montaru.pdf; Zugriff: 24.08.2015.

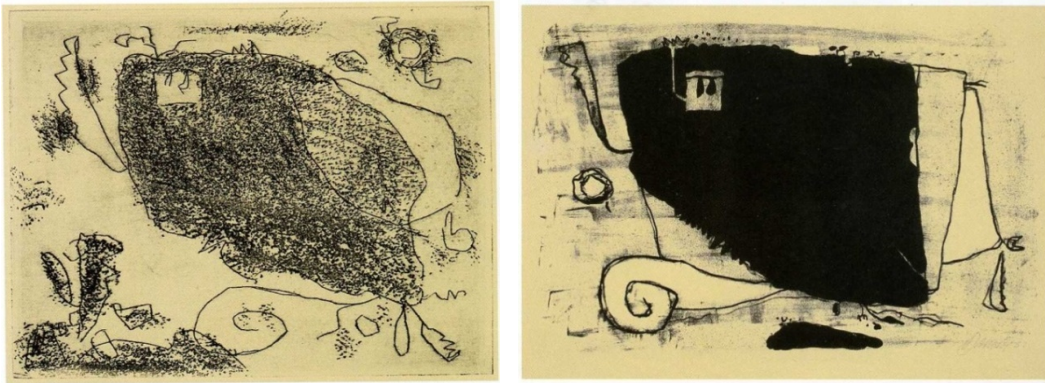


Abbildung 62 a) „Montaru“ 1952 b) „Montaru“ 1953

1953 taucht das Montaru-Motiv erneut in Baumeisters Bilderfindung auf, dieses Mal realisiert mit der Lithografie-Technik. (Abb. 62b) Dieses „Montaru“-Bild hat eine Bildgröße von 22,8 x 33,0 cm auf leichtem weißem Papier mit den Maßen 26,5 x 38,0 cm, 30,7 x 43,5 cm, 38,0 x 53,5 cm oder 26,8 x 35,2 cm – es wurden lediglich 27 nummerierte und signierte Exemplare angefertigt. (vgl. a.a.O., S. 116) Im Vergleich zur Serigrafie-Version von „Montaru“ sind die Radierungen und Lithografien in einem kleineren Format gedruckt und es existieren weniger gedruckte Exemplare. „Montaru“ – sowohl Radierung als auch Lithografie – sind einfarbig gedruckt, ganz im Gegensatz zur Serigrafie, in der Baumeisters Ansprüche an den farbigen Druck deutlich zu erkennen sind. In den früheren Versionen ist das Motiv noch ohne Hintergrund dargestellt. Im ersten „Montaru“ 1952 besteht die schwarze Fläche des Motivs aus nebeneinanderliegenden Punkten, die mit Hilfe der Roulette-Walze entstanden. Hinzu kommen die Spuren der Radiernadel, die die Bildgestaltung durch Striche ergänzt. Im zweiten Bild, der „Montaru“-Lithografie von 1953, beschränkt sich der Künstler auf eine schwarze Fläche und gezeichnete Linien. Die „Montaru“-Serigrafie hingegen zeigt einen spielerischen Umgang mit Farbe und Form, mit starken Kontrasten und scharfen Kanten.

Während seiner künstlerischen Karriere entwickelte Baumeister ständig sowohl seine Bildsprache als auch seine Technik weiter. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Baumeister viel mit dem Siebdruck experimentierte und diesen auch stark mit der Malerei verknüpfte. So versuchte er, mit dem Siebdruck malerische Effekte zu erzielen, malte aber auch mit Siebdruckfarbe, um eben diese malerischen Effekte in seinen späteren Bildern verschwinden zu lassen. Er versuchte also, die Effekte der einen

Technik in der jeweils anderen Technik zu realisieren und damit die Grenzen zwischen verschiedenen Techniken zu überschreiten, um seine eigene Form des Ausdrucks zu schaffen.

In Baumeisters Werken stehen die Formen häufig in einem starken Kontrast zu den Hintergründen. Beispielsweise stellte der Künstler scharfkantige Formen mit intensiven, homogenen Farbflächen auf einem malerischen Hintergrund mit harmonischer Farbgestaltung dar. Diese Art der Darstellung hat eine besonders starke Wirkung und zeigt durch die Einfachheit der Motive und das verwitterte Aussehen der Hintergründe Anklänge an Höhlenmalerei-Zeichnungen. Auch die Formen in diesen Bildern haben einen urtümlichen, primitiven Charakter. Hier wird deutlich, wie wichtig die Siebdrucktechnik für die Entstehung dieser Bilder ist. Sie ermöglicht es Baumeister, sowohl die scharfkantig abgegrenzten, homogenen Formen als auch durch den Farbauftrag und die schichtartig strukturierten Farbflächen, einen verwittert wirkenden Hintergrund darzustellen und damit den kontrastreichen Effekt, der an die archaische Kunst erinnert, zu erzielen. Auf diese Weise spielt die Technik in seinen Werken auch eine inhaltliche Rolle. Baumeisters kreativer und spielerischer Umgang mit der Serigrafie macht ihn zum Pionier dieser Technik, der ihre Möglichkeiten erkannte und mit den sich neu eröffnenden Bildwirkungen experimentierte. (vgl. Schmidt 1989, S. 7)

4.4.3 Zusammenfassung

Die Serigrafie-Technik wird in einigen Arbeiten der Künstler A.R. Penck und Willi Baumeister in einer Mischung aus modernem, abstraktem Stil und archaischen, 'primitiven' Symbolen eingesetzt. Beide Künstler profitierten enorm von den Möglichkeiten der Serigrafie-Technik wie etwa dem Seriendruck, der Wiederverwendbarkeit von Schablonen mit Variationsmöglichkeiten von Anzahl, Farben oder Anordnung sowie dem Erzielen einer malerischen Wirkung.

Dennoch unterscheidet sich der Einsatz der Serigrafie-Technik bei den beiden Künstlern: Während Penck in seinen Bildern bewusst Pinselstriche und Unregelmäßigkeiten zeigt, bemüht sich Baumeister um die Abbildung möglichst homogener Farbflächen ohne manuelle Spuren. Bei ihm zeigt sich die malerische Wirkung mehr in den Farbüberlagerungen seiner Hintergründe und den Verwitterungseffekten, die auch inhaltlich in seine Werke hineinspielen.

Bei den Werken beider Künstler ist gut sichtbar, dass sie die Motive häufig eigenhändig auf die Schablonen zeichneten. (vgl. Assmann 2005, S. 485) Dem kommt entgegen, dass der Siebdruck, anders als andere Drucktechniken nicht seitenverkehrt funktioniert. Dieser direkte Impetus zeigt sich in ihren Bildern besonders in den teilweise unregelmäßigen Formen und den ausgefranzten Kanten. Beide Künstler haben außerdem eine eigenständige Verbindung zwischen Malerei und Serigrafie geschaffen: Während Penck gedruckte Fotocollagen als Ausgangsbasis für Übermalungen verwendete, nutzte Baumeister Siebdruckfarbe statt Ölfarben für seine Malerei. Er konnte durch den Einsatz des Serigrafie-Verfahrens Effekte erreichen, die ihm mit anderen Grafiktechniken nicht möglich waren. Weiterhin konnte er in alten Werken bearbeitete Motive wieder aufnehmen und sie mit Hilfe der Serigrafie perfektionieren bzw. variieren. Bei Penck war dies anders: Für ihn war der Einsatz der Serigrafie-Technik nur eine Ergänzung zu anderen Drucktechniken, mit denen er teilweise ähnliche Ergebnisse erzielte. Seine Arbeiten überschritten die technischen Grenzen zwischen verschiedenen Drucktechniken, während bei Baumeister eine engere Verbindung zwischen der Drucktechnik und der Bildaussage besteht.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Künstlern besteht im Umgang mit den Farben. Baumeisters Einsatz von Farben war in der Serigrafie deutlich vielfältiger als in anderen Drucktechniken, wo er teilweise nur mit einer oder wenigen Farben druckte.¹⁰⁶ Bei Penck ist im Vergleich der verschiedenen Drucktechniken hingegen in Bezug auf die Farbvielfalt kein großer Unterschied festzustellen. Obwohl Baumeister die Farben und Farbmodulationen seiner Bilder stark variierte, fällt auf, dass die eingesetzte Farbpalette sowohl bei ihm als auch bei Penck weniger breit ist als bei anderen, späteren Künstlern.

¹⁰⁶ Beispielsweise die Kaltnadel- oder Lithografie-Versionen von „*Montaru*“.

Tabelle 4.7: Bildmerkmale „Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter“

	Penck	Baumeister
Vielfältige Farben	○	●
Intensive Farben	●	●
Pastellfarben		
Transparente Farben	○	●
Farbkombination		
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben	○	
Nuancierte Farben		○
Kontrast mit Farben	●	●
Kontrast mit Formen		
Überlappende Farbflächen	○	●
Scharfkantige Formen		●
Häufige Verwendung desselben Motivs / gleicher Bildelemente	●	○
Variation der Struktur von Farbflächen		○
Homogene Farbfläche		●
Malerische Wirkung	●	●
Keine Spontaneität, alles geplant		
Collage auf der Vorlage	○	

Serigrafie mit Materialcollage kombiniert		
Verschiedene Bildträger	○	
Serien	●	○
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden	○	○
Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich		

Tabelle 4.8:

Vergleich der untersuchten Künstler (Expressive Themen mit sogenanntem primitivem Charakter) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie¹⁰⁷

	Penck	Baumeister
Schwerpunkte der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Mischung aus abstrakten Zeichen und archaischen und historischen Symbolen • Siebdruck als Ergänzung zu anderen Drucktechniken • Stufenweise Entwicklung eines Motivs • Reduzieren und Neuformieren von Bildinformation (z. B. durch Abdecken) 	<ul style="list-style-type: none"> • Mischung aus abstraktem konstruktivistischem und archaischem Stil • Spiel mit Farbe und Form • Verschwinden der Pinselführung und matte Bildoberfläche: Versuch der Umsetzung in der Malerei, erfolgreiche Umsetzung im Siebdruck • Erzielen von malerischen Effekten im Siebdruck, später Erzielen von typischen Siebdruck-Effekten in der Malerei (z. B. homogene Farbflächen)

¹⁰⁷ Auch entnommen aus Kapitel 2: Etablierung einer künstlerischen Technik: Willi Baumeister, die ersten Versuche. S. 51.

<p>Vorteile der Serigrafie</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Malerische Wirkung • Stufenweise Entwicklung eines Motivs, jede Phase als eigenes Kunstwerk • Reduzieren oder Neuformieren von Bildinformationen, z. B. durch Neuordnung oder Hinzufügen von Schablonen • Druck von Serien • Spielräume durch Wiederverwendbarkeit der gleichen Schablonen: Variation der Farben und ihrer Anordnung, Hinzufügen oder Entfernen von Schablonen und dadurch Darstellung derselben Ansicht auf unterschiedliche Art 	<ul style="list-style-type: none"> • Malerische Wirkung • Erzielung eines urtümlichen Effekts • gleichmäßige, intensive und matte Farbflächen • Verwendung von Siebdruckfarbe für die Malerei • Variationsmöglichkeiten von Farben und Farbmodulationen • Deckender Druck von Farben übereinander • Druck von Weiß- auf Schwarztönen • Druck ohne manuelle Spuren • Perfektionieren älterer Arbeiten (alte Bilder bzw. Gemälde werden nicht lediglich kopiert, sondern verändert und variiert) • Druck von Serien • Spielräume durch Wiederverwendbarkeit der gleichen Schablonen: Variation der Farben und ihrer Anordnung, Hinzufügen oder Entfernen von Schablonen und dadurch Darstellung derselben Ansicht auf unterschiedliche Art • Plastizität und Relief-Wirkung • Erzielen von ähnlichen Effekten wie in den Handzeichnungen und Malereien
<p>Experimente</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Verschiedene Phasen eines Drucks als eigenständige Kunstwerke • Hinzufügen eines weiteren Siebs (bei Mappe) ⇒ neue Darstellung • Dieselbe Ansicht auf verschiedene Art darstellen und auf Basis einer Grundidee weiterentwickeln: Variation der Farben und ihrer Anordnung, Schablone bzw. Motive hinzufügen oder weglassen (wie bei der Serie „Jäger“) 	<ul style="list-style-type: none"> • Erzielen von malerischen Effekten im Siebdruck, später Erzielen von typischen Siebdruck-Effekten in der Malerei (z. B. homogene Farbflächen) • Verwendung der Siebdruckfarbe wie Ölfarbe für die Malerei, um matte, stumpfe Oberflächen zu erzielen und die Pinselführung zu verbergen • Übereinanderdrucken von verschieden strukturierten Farbflächen, um eine malerische Wirkung bzw. einen urtümlichen Effekt zu erzielen • Drucken mehrerer Farben durch ein Sieb und Aufmalen von Farben mit der Hand

Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Zeichenschablonen ⇒ malerische Effekte im Siebdruck • Transparentdruck ⇒ Druck mehrerer Farben übereinander (in wenigen Fällen) 	<ul style="list-style-type: none"> • Vertauschen der Effekte von Malerei und Siebdruck: Pinselstriche im Siebdruck, homogene Farbflächen in der Malerei
Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablonen • Zeichenschablonen 	<ul style="list-style-type: none"> • Abdeck- oder Auswaschschablonen • Schnittschablonen • Zeichenschablonen
Entwicklung der Bilder und Technik	<p><u>In der DDR (Ostgrafik):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Vielzahl figurativer Elemente, Arbeit in Holzschnitten, Radierungen, Lithografien und wenig in Serigrafie, Schwarz-Weiß-Bilder außer einige Ausnahmen <p><u>In der BRD (Westgrafik):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • abstrahierte Figuren, reduzierende Darstellungsweisen, Zeichnungen erinnern an Höhlenmalerei, mehr Arbeit in Serigrafie-Technik, mehr farbige Bilder. 	<p><u>Radierungen und Lithografien:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Einfarbige Bilder • Kleine Formate • Wenige gedruckte Exemplare <p><u>Serigrafie-Bilder:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mehrere Farben • Spielerischer Umgang mit Farbe und Form • Starke Kontraste • Scharfe Kanten • Größere Formate
Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Arbeit jenseits technischer Grenzen: ähnliche Ergebnisse z. B. in Serigrafie und Lithografie • Bewusster Effekt von Handarbeit und menschlichen Spuren statt unpersönlicher Exaktheit und Präzision, passend zu den archaischen Figuren 	<ul style="list-style-type: none"> • Schlichtheit der Motive spiegelt sich in der Einfachheit der Technik wieder • Technik des Farbauftrags (übereinander gedruckte, verschieden strukturierte Farbflächen) verursacht Effekt des Primitiven (verwittertes Aussehen) ⇒ Wirkung wie Höhlenmalerei

4.5 Serigrafie in Architektur und öffentlichem Raum

Nicht nur in der Kunst und der Grafik ist die Siebdrucktechnik beliebt. Es wurde schließlich erkannt, dass sich ihre Wirkungsbereiche auch auf Innenarchitektur und Architektur in Räumen und Einrichtungen lässt. (vgl. Caza 1973, S. 13) Es ist vor allem eine Besonderheit des Siebdrucks, durch den „Raumflächen direkt, und Verkleidungsmaterial aller Art [...] in Farbe und Form“ (Ehlers 1980, S. 105) gestaltet werden können – nämlich durch die Eigenschaft, dass man mit ihm die verschiedensten Materialien und Oberflächen in unterschiedlichen Farbschichtdicken bedrucken kann. Selbst gewölbte Formen und Oberflächen oder großflächige Formate stellen für den Siebdruck kein Problem dar. Es lassen sich etwa auch Materialien wie Glas, Metall,

Kunststoffe oder Textilien bedrucken. (vgl. Hainke ³1984, S. 258ff.; vgl. Rombold ²2002, S. 8)

Durch die Flexibilität bezüglich der Druckträger eignet sich das Siebdruckverfahren – teilweise in Kombination mit anderen Techniken – auch hervorragend für die Innenarchitektur. Plakate, Tapeten, Möbelstoffe, Kacheln, selbst Bodenbeläge wie Teppiche oder Glasfassaden können mittels der Siebdrucktechnik bedruckt werden. Besonders für den Glasdruck erlangte das Siebdruckverfahren Bedeutung. (vgl. Caza 1973, S. 91f.; vgl. Hainke³1984, S. 260) Dabei gibt es weitreichende Möglichkeiten der farblichen Akzentuierung: Ein dezenter Farbeinsatz ist ebenso möglich wie die Verwendung kräftiger, ausdrucksstarker Farben und es können matte und glänzende Elemente miteinander kombiniert werden. Dies lässt sich mit dem Siebdruck teilweise einfacher realisieren als mit anderen Techniken. (vgl. Ehlers ³1980, S. 105) Je nach Material bietet die Siebdrucktechnik außerdem spezifische Vorteile gegenüber anderen Techniken. So sind beispielsweise mit Siebdruck bedruckte Tapeten wasser- und scheuerfest. (a.a.O., S. 118)

Aufgrund der außergewöhnlichen Anwendungsmöglichkeiten bietet der Siebdruck den Künstlern ein großartiges Mittel, ungewöhnliche Ideen und Vorstellungen zu verwirklichen. Er ermöglicht es, den Werken neben ihrer ästhetischen Funktion auch einen praktischen Nutzen zu verleihen, sodass diese auch außerhalb eines Museums oder einer Ausstellung genutzt werden können.

Zu den Künstlern, die ihre Serigrafie-Werke im Bereich Architektur und Innenarchitektur realisieren, gehören unter anderem Peter Kogler und Veronika Kellndorfer.

4.5.1 Veronika Kellndorfer

Veronika Kellndorfers¹⁰⁸ Werke stellen ein Beispiel für die Anwendung der Serigrafie im Bereich von Architektur und Projekten im öffentlichen Raum dar. Dabei zeichnet sich ihre Arbeit insbesondere dadurch aus, dass sie Bilder von architektonischen Elementen in die Architektur anderer Gebäude einbindet. Dabei interessiert sich die Künstlerin eigenen Angaben zufolge für Strukturen. Sie erkennt in der Architektur und

¹⁰⁸ Veronika Kellndorfer wurde 1962 in München geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

der „visuellen Erscheinungsform von Stadt [...] ein[en] Bildgehalt“. (Wulffen 163/2003, S. 245) Durch ihre Kunst verknüpft sie zwei Orte und deren Bildgehalt – „ohne Komposition“ – miteinander, indem sie das Bild des einen Ortes an den anderen transferiert. Diese Verknüpfung, von der Künstlerin selbst als „konstruktive[r] Surrealismus“ (ebd.) bezeichnet, erschafft gewissermaßen einen neuen „dritte[n] Ort“. (ebd.)

Insbesondere beschäftigt sich die Künstlerin mit Bauten aus Glas oder zumindest mit großen Glasfenstern, da diese – auch auf inhaltlicher Ebene – sowohl die Verbindung als auch die Trennlinie zwischen Innen- und Außenraum darstellen. Durch ihre visuelle Durchlässigkeit vermischen sich beide Räume miteinander. (vgl. Prinz 2005, S. 2) Hinzu kommt die Spiegelwirkung des Glases, die in zweifacher Hinsicht wirksam wird: zum einen die Spiegelung auf dem Glasgebäude, zum anderen die Spiegelung des Glases, das als Druckträger genutzt wird. Dadurch wird eine weitere „Realitäts- und Reflektionsebene“ (ebd.) hinzugefügt, die die bildhafte Wirkung der Strukturen und Spiegelungen unterstreicht und durch die die Künstlerin ein malerisches Ergebnis erzielt. (vgl. ebd.)

Kellndorfers Arbeitsmittel sind nicht die klassischen Werkzeuge Pinsel und Farbstift – sie arbeitet mit Kamera und Siebdruck. Die Fotografie dient ihr dazu, die Strukturen und Oberflächen des städtischen Raums festzuhalten, um sie anschließend mit Hilfe des Siebdrucks großformatig auf Glas zu übertragen und dadurch den öffentlichen Raum selbst mitzugestalten. (vgl. Wulffen 163/2003, S. 243)

Die Entstehung dieser Bilder ist relativ aufwändig. Zum Bedrucken großformatiger Glasflächen ist die Anwendung industrieller Verfahren notwendig. Auf Basis der Fotos werden in einer Industrie- und Autoglasfabrik mittels des Siebdruckverfahrens großformatige Glasplatten bedruckt. Ein ein- oder zweifarbiger Farbauftrag findet statt, der mit seiner spezifischen Rasterung den Motiven „malerische Qualitäten“ (Kellndorfer 2015a) verleiht. Anschließend werden Glas und Farbe zur Fixierung bei ca. 800 °C gebrannt. (vgl. Kellndorfer 2015a) Die Künstlerin begleitet den Entstehungsprozess und kann auch während des Druckverfahrens ihre Wünsche und Vorstellungen äußern. (vgl. Christopher Grimes Gallery 2007)

Ein Beispiel für die Serigrafie-Arbeit der Künstlerin und ihre Umwandlung von Architektur in Bilder ist das Serigrafie-Bild „*Lovell Beach House*“ aus dem Jahr 2008¹⁰⁹, das im Maß von 293 x 402 cm gedruckt ist. (Abb. 63)



Abbildung 63 Lovell Beach House 2008, Akademie der Künste, Berlin 2010

¹⁰⁹ Bei manchen Werken von Kellndorfer werden zwei Daten angegeben, das erste bezeichnet das Datum der Erstellung des Bildes, das zweite das Jahr seiner Installation am dafür vorgesehenen Ort.

Das Bild zeigt einen Blick aus dem Fenster des Strandhauses der Familie Lovell. Im Vordergrund auf dem unteren Teil der Glaswand ist ein schlichter, bürgerlich eingerichteter Innenraum zu sehen. Die darüber liegenden Scheiben geben den Blick auf einen Sandstrand, das Meer und den Himmel frei, der in die Bildtiefe führt.

Typisch für Kellndorfer ist dabei, dass weder der Innenraum noch das Meer das Bild dominieren, vielmehr kommt diese Rolle der Fensterscheibe mit ihrer auffälligen Binnenstruktur zu. Der Blick des Betrachters wird gesteuert durch das Gittermuster des Fensters sowie durch die Brüstung einer Galerie, die sich durch das Glas hindurch nach draußen fortsetzt. Erst auf den zweiten Blick nimmt man draußen Personen oder den Turm für die Rettungsschwimmer wahr; im Vordergrund stehen die architektonischen Elemente. Die Künstlerin selbst weist auf Ähnlichkeiten zu Georges Seurats „*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*“ hin, die sich sowohl im Thema und der Atmosphäre des Bildes zeigen als auch im Siebdruckraster, das an Seurats Pointillismus erinnert. (vgl. Lee, o.J.)

Durch die Entscheidung der Künstlerin, transparentes und spiegelndes Glas zu verwenden, entstehen durch die Reflexionen auf dem Glas Verbindungen zwischen gedrucktem Bild und realem Raum, wodurch dem Bild eine weitere Ebene hinzugefügt wird. Diese weitere Realitätsebene und die im Siebdruck durch die Rasterstruktur entstandene Verfremdung gehen über eine rein fotografische Abbildung hinaus. Auch die dem Bild eigene starke Dynamik innerhalb der Bildfläche geht darauf zurück.

Ein weiteres Werk von Kellndorfer ist „*Eames house*“ aus dem Jahr 2005 in der Größe von 325 x 442 cm. (Abb. 64)



Abbildung 64

a) „Eames house“ 2005



Abbildung 64

b) Hamburger Bahnhof, Berlin 2008



Abbildung 64 **c) Hamburger Bahnhof, Berlin 2008**

Auch dieses Motiv ist mittels der Siebdrucktechnik in malerischer Präsenz auf Glas gedruckt und anschließend gebrannt worden. Es zeigt ein großes Fenster des Eames-Hauses, das zum großen Teil durch Vorhänge bedeckt ist. Das Fenster wird auf beiden Seiten durch Pflanzen umrahmt, sodass ein starker Kontrast der „vegetativen Ornamentik“ (Kellndorfer 2015d) zur Abgeschlossenheit der Vorhänge und der strengen Architektur des Fensters entsteht. Verstärkt wird dies durch die Spiegelung der Bäume auf den Fensterscheiben und deren Schatten, die auf den Vorhängen zu sehen sind. (vgl. ebd.) Natur und Architektur sind jedoch nicht der einzige Kontrast, den dieses Bild bietet. So kontrastieren ebenso das Positive und das Negative: Die Bäume sind Bestandteil des Bildes, ebenso aber auch ihre Schatten. Die transparenten Fenster stehen im Gegensatz zu den opaken, blickdichten Vorhängen, die den Fenstern die Transparenz wieder nehmen. Auch der für Kellndorfer typische Kontrast ist wieder vertreten: Realität und Spiegelung, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Bildebene. (vgl. Prinz 2005, S. 2)

Die Betrachtung von „Eames-House“ lässt mehrere Realitätsebenen zutage treten: Eine davon ist das Fenster selbst, eine weitere die Spiegelungen und Schatten, die im Bild zu sehen sind. Diese beiden Ebenen bleiben stets gleich, sie sind der statische Teil des Bildes. Wie im zuvor beschriebenen Bild ist auch hier eine dynamische, sich ständig wandelnde Ebene eingefügt: Der Ausstellungsraum spiegelt sich auf dem gläsernen

Druckträger, es entsteht ein Gemenge aus der Architektur des Eames-Hauses und der des Ausstellungsraumes (vgl. Abb. 64a). Das Bild verändert sich also je nach Ausstellungsraum. Als die Künstlerin dasselbe Werk im Hamburger Bahnhof in Berlin ausstellte, ergab sich durch die Spiegelungen und Einflüsse des neuen Ausstellungsortes eine völlig neue Wahrnehmung des Bildes, da sich nun beispielsweise andere Kunstwerke, die Fenster und die Oberlichter der großen Halle auf dem Glas spiegelten und so Teil des Bildes wurden (vgl. Abb. 64b–c). Auch auf der Ebene des einzelnen Betrachters spielt diese Dynamik eine Rolle: So ergibt sich je nach der Perspektive des Museumsbesuchers ein anderes Bild (vgl. Abb. 64b–c). Durch das Zusammenwirken all dieser Elemente bleibt das Bild sehr wandlungsfähig. (vgl. Prinz 2005, S. 2)

Die Künstlerin Kellndorfer konnte durch ihre Arbeitsweise und die Verwendung von großformatigem, im Siebdruckverfahren bedrucktem Glas für Architektur und Installationen im privaten und städtischen Raum nicht nur ästhetische Ziele erreichen, sondern in seltenen Fällen auch konkrete Probleme an diesen Orten lösen. Ein Beispiel hierfür ist Kellndorfers Arbeit für sieben Fenster des S-Bahnhofs Bellevue in Berlin, „*Der gläserne Vorhang*“, Serigrafie auf Glas je 275 x 170 cm. (Abb. 65)



Abbildung 65 *Sieben Fenster des S-Bahnhofs Bellevue in Berlin 1997*

Als der Bahnhof 1997 wiederhergestellt wurde, gab es Diskussionen bezüglich der Fenster. Ursprünglich – in den 1920er Jahren – hatte die Bahnhofshalle Glasfenster, die jedoch später zum Schutz vor Brandüberschlag zugemauert wurden, da sich in unmittelbarer Nachbarschaft ein Haus befand. Dieses Haus wurde während des 2. Weltkrieges zerstört, sodass kein praktischer Grund mehr für zugemauerte Fenster bestand. Die Denkmalpflege war jedoch der Ansicht, die zugemauerten Fenster müssten als Zeitzeugnis erhalten bleiben. Dagegen gab es jedoch Vorbehalte wegen der schwachen Lichtverhältnisse. Kellndorfer schaffte es, mit ihrer Arbeit einen Kompromiss zwischen diesen beiden Sichtweisen zu finden. Sie gestaltete sieben Glasfenster, die einen vergrößerten Ausschnitt ihres ersten Serigrafie-Bildes auf Glas, „*Points de vue*“, abbilden. Im Original zeigt das Bild die nächtliche Aufnahme eines mit einem Vorhang verdeckten, von innen beleuchteten Fensters mit einer starken Gitterstruktur. Für den Bahnhof Bellevue wurden Ausschnitte dieses Bildes vergrößert und halbdurchsichtig auf Glasscheiben gedruckt. Die Bahnhofshalle erhielt mit diesem Kunstwerk nicht nur einen erweiterten Blick in die Außenwelt und damit eine erhöhte Durchflutung mit Tageslicht, die Vorhänge und Sprossenfenster können außerdem als Hinweis auf die geschichtliche Dimension der Fenster verstanden werden. (vgl. Ludolf 1998, o.S.; vgl. Kellndorfer 2015f) Auf diese Weise entstand „eine abstrakte Versinnbildlichung von etwas, was nicht mehr ist, aber markiert wird durch die sieben bedruckten Fenster.“ (Ludolf 1998, o.S.) Je nach Standpunkt und Bewegung des Betrachters verdichten sich die durch den Siebdruck entstandenen Rasterpunkte – bei der Ein- und Ausfahrt eines Zuges etwa, ergeben sich Spiegelungen, Schleier und Unschärfen. Der Blick auf das Kunstwerk ist damit stets im Wandel. (vgl. Loreck 1998, o.S.)

Ein weiteres Beispiel für Kellndorfers Arbeit ist der Entwurf für eine Giebelwand in Jena-Lobeda im Jahr 1996. (Abb. 66)



Abbildung 66 *Entwurf für eine Giebelwand, Jena-Lobeda 1996*

Im Zuge eines Wettbewerbs durch das Kulturamt Jena entstand ein Siebdruck auf Glas, der den größten Teil der 33 m hohen Giebelwand eines längeren Gebäudekomplexes bedeckt. Darauf abgebildet ist ein erleuchtetes gläsernes Treppenhaus, sodass der Betrachter das Gefühl bekommt, ins Innere des Gebäudes zu blicken. (vgl. Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin 1998, o.S.) Die Installation des Bildes auf der zuvor schlichten Giebelwand verleiht dem Gebäude ein ästhetisch erregendes Aussehen.

Die Kombination der Techniken Fotografie und Siebdruck, die Wahl des Druckträgers und ihrer Motive stellen eine untrennbare Einheit im Werk KelIndorfers dar. Der durch den Siebdruck ermöglichte Druck von Fotos auf Glas stellt ein ideales Mittel für die Umsetzung von KelIndorfers 'Fensterbildern' dar. Die Form des Fensters mitsamt Gitterstruktur dient der Strukturierung ihrer Bilder und wird dem verwendeten Material (Glas) in hohem Maße gerecht. So eröffnen ihre Arbeiten mal Fenster in eine ergänzte Realität, mal in eine Realität, die nur vorgibt, den örtlichen Gegebenheiten zu entsprechen.

KelIndorfers Serigrafie-Arbeiten sind dabei nicht nur als ästhetische Bilder zu verstehen, sondern auch als Bereicherung des öffentlichen Raumes, der ihr so oft als Motiv dient.

4.5.2 Peter Kogler

Ein weiterer Künstler, der von der konventionellen Form des gedruckten Bildes abweicht, ist Peter Kogler¹¹⁰. Er stellt Siebdrucke von teils enormen Ausmaßen unter Einsatz von digitaler Technik her und passt sie entweder auf besondere Weise in den umliegenden architektonischen Zusammenhang ein, oder aber sie erstrecken sich auf die ganze Räumlichkeit. Eine weitere – damit verbundene – Besonderheit seiner Arbeit liegt in der Auswahl der unterschiedlichsten bildtragenden Materialien: Kogler bedruckt u.a. Papier, Plastik, Stoff oder Glas, um sämtliche Raumelemente, nämlich Wände, Böden, Decken, Vorhänge und Fassaden in seinen Konzeptionen erfassen zu können.

Koglers bevorzugte Motive sind menschliche Gehirne, Ameisen und Röhren. Er nutzt diese aber nicht als inhaltslose und abstrakte Zeichen, sondern wählt sie aus, weil sie zwar alltäglich und allgemein bekannt sind, aber dennoch mehrere, teilweise ambivalente Bedeutungen haben können. Die Ameise lässt sich beispielsweise als „Topos mustergültiger sozialer Ordnung und Organisation“ (Berg 2004, S. 11) sehen, ebenso aber als lästiges Insekt oder Bedrohung – wie etwa in Horrorfilmen zu sehen – oder aber als evolutionär sehr erfolgreiche Spezies. (vgl. ebd.)

Ähnlich ist dies beim menschlichen Gehirn: Es ist das Zentrum des Denkens, Symbol für die menschliche Überlegenheit und dennoch von seinem Äußeren her von eher „zwiespältiger Ausstrahlung.“ (Pohlen 1996, S. 4) Besonders flexibel lässt sich das Röhrenmotiv einsetzen. Die Röhren können einerseits ein rein dekoratives Muster darstellen, das Geflecht aus Blutbahnen oder Gehirnwindungen im menschlichen Körper, eine architektonische Konstruktion ebenso wie elektronische Leitungen, Datenflüsse oder gar „alpträumhafte gesellschaftliche Bilder.“ (Pohlen 1996, S. 4; vgl. Berg; Eiblmayr; Tissier 2004, S. 7)

Koglers Darstellung dieser Motive beschränkt sich jedoch nicht auf einzelne Bilder von begrenzter Größe, sondern erschafft aus den Motiven Hirn, Ameise und Röhre komplexe, sich über den kompletten Raum erstreckende begehbare Labyrinth. Seine Werke scheinen häufig einen Ausschnitt aus der Unendlichkeit darzustellen: Endlos erscheinende Reihen von gleichbleibenden Motiven erstrecken sich über die ganze

¹¹⁰ Peter Kogler wurde 1959 in Innsbruck geboren. Er lebt und arbeitet in Wien.

Fläche des Raumes und erscheinen so als „Fragmente virtueller, unendlicher Reihen“ (Groys, Boris, 2004, S. 19), deren Anfang und Ende aber im Verborgenen bleiben. Einmal bildet Kogler auf diese Weise die perfekte Organisation sich bewegender Ameisen ab, ein anderes Mal ein ins Unendliche gezogene Verdauungssystem oder aber eine Reihe von Ornamenten, in denen immer wieder ein Hakenkreuz aufzutauchen scheint. (vgl. a.a.O., S. 21) Dadurch repräsentiert Kogler auf verschiedene Arten die Idee der totalen Vernetzung, die im heutigen Internetzeitalter von großer Bedeutung ist, und erschafft durch die scheinbar endlose Wiederholung eine Art „unendliches Undsoweiter.“ (a.a.O., S. 20)

Ein ausdrucksstarkes Beispiel für ein begehbare Werk von Kogler ist die Installation „*Ohne Titel*“ 1995, Siebdruck auf Papier in Wiener Secession. (Abb. 67)

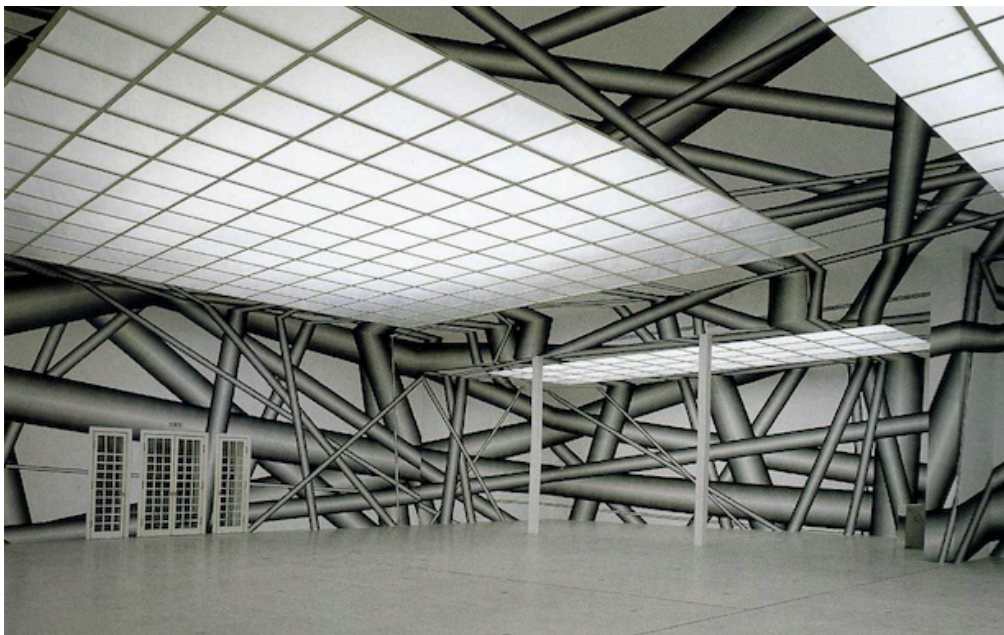


Abbildung 67 **a) Installation „Ohne Titel“ 1995, Secession Wien**



Abbildung 67 **b) Installation „OhneTitel“ 1995, Secession Wien**

Der Raum in der Secession-Ausstellung wird dabei zu einem wesentlichen Anteil in Koglers Werk, das hier über die zweidimensionale Darstellung hinauswächst und über die Tapete als Bildträger quasi einen dreidimensionalen Bildraum schafft. Kogler nutzte Siebdruck auf Papier für dieses Werk, weil er die einzige Reproduktionstechnik darstellte, mit der er einen qualitativ ausreichend hochwertigen Farbauftrag sicherstellen konnte. (vgl. Rhomberg 2008, S. 68f.) Das Motiv des Bildes besteht aus einem labyrinthartigen Durcheinander von sich ständig überkreuzenden Röhren, das sich über Decke und Wände des gesamten Raumes erstreckt. Die fast dreidimensional wirkenden, unterschiedlich dicken Röhren scheinen wahllos waagrecht, senkrecht und horizontal in alle Richtungen zu wachsen; dennoch ist hinter dem scheinbaren Chaos die ordnende Hand des Künstlers zu spüren. Die eigentliche Beschaffenheit des Raumes, wie Türen, Deckenlichter, Wandvorsprünge, u.a. sind passgenau in das Werk integriert, sodass eine Verbindung zwischen der real existierenden Architektur und dem im Auge des Betrachters entstehenden Bildraum geschaffen wird. (vgl. ebd.)

Im Secessions-Kunstwerk fand Kogler zu einer freieren Arbeitsweise. Für seine vorherigen Bilder wurden die Wände streng eingeteilt und jedem Wandfeld ein bestimmtes Modul zugeordnet. Hier schuf Kogler mittels partiellen Rapportes ein neues Grundprinzip, das im Aufbau eine gewisse Variation ermöglichte. Ein weiteres Augenmerk des Künstlers lag auf dem Spannungsverhältnis zwischen realer Architektur

und Bildraum und dem Vermeiden von zentrierenden Elementen wie etwa horizontalen Linien oder unverhältnismäßigen Verdichtungen. (vgl. ebd.)

Das am Computer entworfene, vergrößerte und schließlich auf Tapete gedruckte Werk nimmt den Raum vollkommen ein. (vgl. Barak 2008, S. 47) Da die Röhren ohne Brüche ineinander übergehen, wirkt die Installation wie eine „computergenerierte Unendlichkeit in einen begrenzten, endlichen Kunstraum“ (Rhombert 2008, S. 70), sodass der Ausstellungsraum weder Anfang noch Ende zu haben scheint und eine dynamische Atmosphäre erhält.



Abbildung 68 Installation „Ohne Titel“ 2001, Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg

Kogler beschränkt seine Arbeiten jedoch nicht nur auf Ausstellungsräume, sondern gestaltet ebenso Foyers, Korridore und Treppenhäuser. Dies zeigt sich beispielsweise in seiner Installation „*Ohne Titel*“ 2001 in der Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg, ebenfalls geschaffen durch Siebdruck auf Papier. (Abb. 68)

Das Bildlabyrinth aus blau- und orangefarbenen Ornamenten dehnt sich über den gesamten Flur, das Treppenhaus, die Wände und die Decke aus und schafft ein harmonisches Zusammenspiel zwischen dem Kunstwerk und den architektonischen Elementen. Form und Farbe des Drucks verbinden sich mit den Bestandteilen des Gebäudes.

Diese Art von Koglers Kunstwerken ist allerdings nicht nur in Kunstgalerien zu finden, sondern ebenso in der Gestaltung privater und öffentlicher Gebäude, so etwa im Jahr 2001 bei der Gestaltung des Kaufmännischen Bildungszentrums Zug. Hier wandte Kogler das Siebdruckverfahren an, um Tapeten mit am Computer entworfenen röhrenartigen Motiven zu bedrucken und damit einen Teil der Wände neu zu gestalten. (Abb. 69)



Abbildung 69 a) Installation, Kaufmännisches Bildungszentrum, Zug 2001

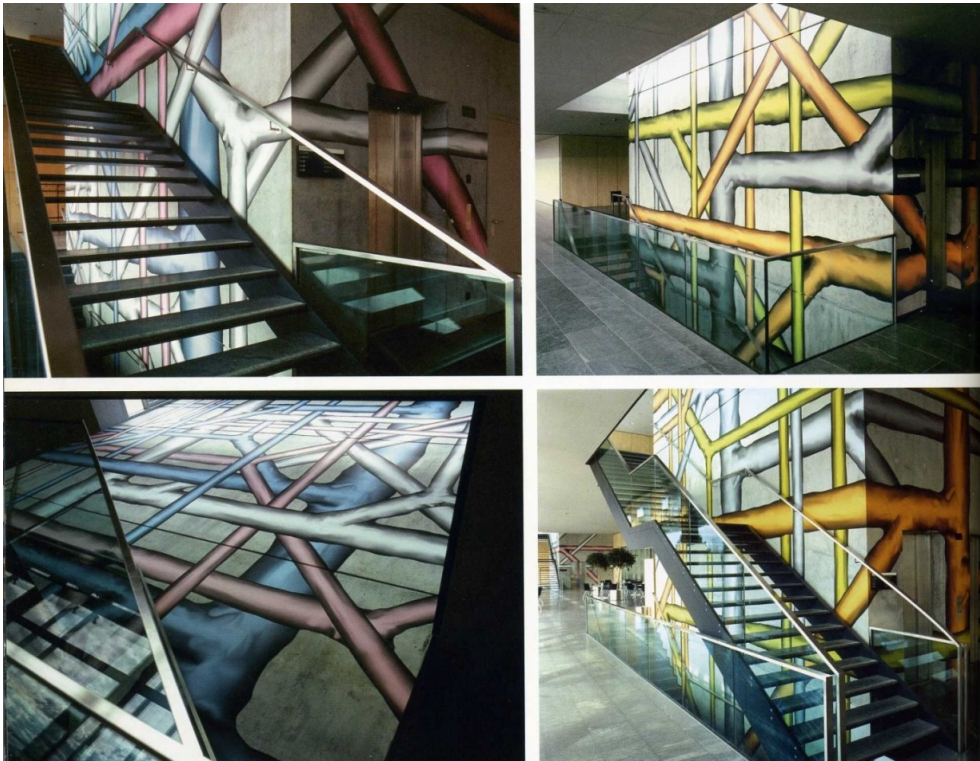


Abbildung 69 b) Details zur Installation, Kaufmännisches Bildungszentrum, Zug 2001

Das Druckverfahren prägt die Innenarchitektur des Gebäudes deutlich. Und da das Gebäude eine Glasfassade hat und man von außen Einblick in alle Teile des Gebäudes – so auch in das von Kogler gestaltete Treppenhaus – hat, üben die bedruckten Tapeten auch einen starken ästhetischen Einfluss auf das Äußere des Gebäudes aus. Dabei sticht das in kalten und warmen Farben gedruckte Röhrenlabyrinth im Kontrast zu den sonst eher schlicht gehaltenen Räumen des Bildungszentrums besonders hervor.

Bei der Gebäudegestaltung beschränkt Kogler die Siebdrucktechnik nicht ausschließlich auf Innenräume, sondern gestaltet auch Außenwände damit, wie beispielsweise bei seiner Arbeit auf der Südfassade des Innsbrucker Rathauses „*Ohne Titel*“ 2002. Auf die transparente Glasfassade druckt der Künstler mit dem Siebdruckverfahren sein verdichtetes Röhrenmotiv. (Abb. 70)



Abbildung 70 a) „Ohne Titel“ 2002, Südfassade des Innsbrucker Rathauses



Abbildung 70 b) Details zur „Ohne Titel“ 2002, Südfassade des Innsbrucker Rathauses

Insbesondere wenn Licht durch die Fassade fällt, leuchtet das Röhrenmotiv auch nach innen und wirft Schatten und Farben in den Innenraum des Gebäudes und schafft so eine starke visuelle Verbindung zwischen Außen- und Innenraum. Durch die Spiegelung der Motive auf den anderen architektonischen Elementen im Inneren des Gebäudes wird eine einmalige, faszinierende Atmosphäre geschaffen, die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr wie folgt beschreibt:

„Diese architektonischen Zwischenwelten sind gleichermaßen real und fiktional: In ihrer ambivalenten tektonischen Struktur, die die Gegebenheiten des Raumes oder Gebäudes aufnimmt und zugleich außer Kraft zu setzen scheint, werden sie zu allegorischen Orten, deren Vielschichtigkeit zuerst einmal durch ihre scheinbar leichte Lesbarkeit überdeckt wird. Es sind Orte, die, wie Kogler selbst feststellt, »emotional aufgeladen werden.«“ (Eiblmayr 2004, S. 15)

Für das Foyer der Ersten Bank in Wien gestaltete Kogler 2007 eine bedruckte spiegelnde Glaswand in der Größe von 400 x 1200 cm (Abb. 71), die in Schwarz und Weiß gehalten ist. Für dieses Werk wich Kogler teilweise von seinen typischen Motiven ab und verwendete neben Gehirn und Weltkarte auch anderes visuelles Vokabular, etwa eine Glühbirne, eine Biene und Bienenwaben. Die beiden Letzteren sind durch das aus dem 19. Jahrhundert stammende Logo der Ersten Bank, das eine Biene enthält, inspiriert. Dass die Bienenwabe im Zentrum des Bildes steht, erklärt sich einerseits

dadurch, dass die Biene selbst für Sparsamkeit steht und die Bienenwabe gut geeignet ist, den Kogler so wichtigen Netzwerkgedanken zu transportieren.¹¹¹



Abbildung 71 „ohne Titel“ 2007, Foyer Erste Bank, Wien

Die verschiedenen Elemente des Bildes werden durch den Hintergrund miteinander verbunden, der einen Ausschnitt aus der Weltkarte mit Österreich im Zentrum darstellt. Auf der rechten Bildhälfte ist außerdem die Innenstadt von Wien aus der Vogelperspektive abgebildet. So verknüpft der Künstler verschiedene Symbole, die mit der Bank in starker Verbindung stehen: Das Bild symbolisiert Wachstum und Globalisierung des Bankwesens durch die Landkarte, stellt aber durch die Abbildung der Wiener Innenstadt eine Verbindung zu ihrer Heimatstadt und durch die Biene eine Verbindung zu ihrem Ursprung her. Dass Kogler eines seiner Lieblingsmotive – das Gehirn – als netzwerkartige Struktur über Osteuropa druckt, verleiht ihm in diesem Kontext eine besondere Bedeutung. Auch die Glühbirne, Zeichen für zukünftige Ideen und Entwicklungen, ist bewusst platziert.¹¹²

Auch dieses Werk setzte Kogler mit dem Siebdruckverfahren um, weil es die adäquatere Technik ist, um ein Kunstwerk derartiger Größe auf spiegelndes Glas zu

¹¹¹ Vgl. http://www.kontakt-collection.net/news/200704_kogler/de; Zugriff: 17.03.2012.

¹¹² Vgl. Ebd.

drucken. Durch die reflektierende Oberfläche und die Ausdehnung des Motivs über die gesamte Stirnseite des Raumes wird das Foyer visuell erweitert. Um diese besondere Wirkung zu erzielen, führte Kogler im Vorhinein Gespräche mit den Auftraggebern und dem Architekten, damit er sein Werk genau an den Raum anpassen konnte.¹¹³

Ein weiterer von Kogler genutzter Bildträger ist Fahnenstoff, den er beispielsweise für sein Werk „*Ohne Titel*“ 1988 in der Dorotheergasse in Wien verwendete. (Abb. 72a) Textilien bedruckte er außerdem für seine Installation bei der 45. Biennale in Venedig auf der Piazza di San Marco 1993, wo er Vorhänge zeigte, die mit einer schwarz-weißen Struktur in Form von Gehirnwindungen bedruckt waren. (Abb. 72b)

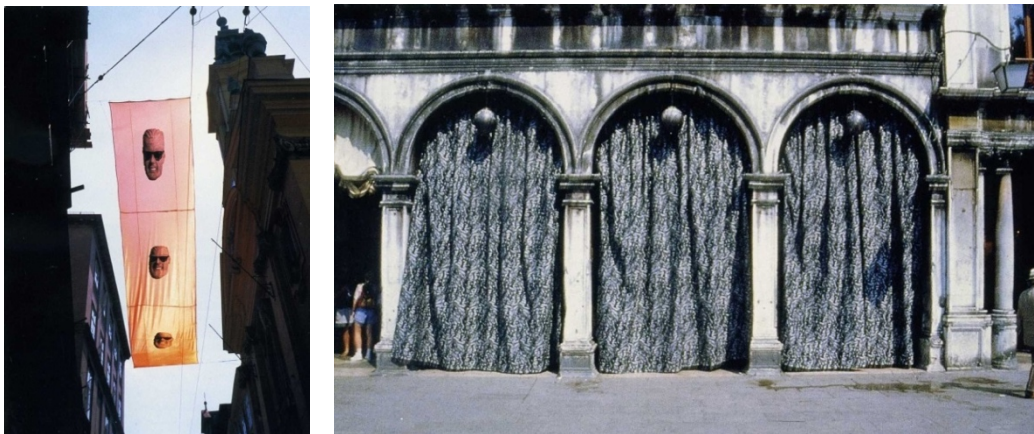


Abbildung 72 a) Fahnenstoff *Ohne Titel*, Dorotheergasse, Wien 1988 b) Installation, 45. Biennale in Venedig, Piazza di San Marco 1993

Auch Kunststoff diente Kogler als Druckträger für seine Werke. So konnte er den Boden der Räumlichkeiten der Galerie & Edition Artelier in Graz 2000 gestalten. (Abb. 73) In dem mit organisch wirkenden Motiven bedruckten, erhöhten Fußboden rotierten drei motorbetriebene Elemente, die dem gesamten Kunstwerk eine starke Dynamik verliehen, die beim Betrachter aber auch räumliche Irritationen hervorriefen. (vgl. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2008, S. 187)

¹¹³ Vgl. Ebd.



Abbildung 73 *Installation, Galerie & Edition Artelier, Graz, 2000*

Aluminium ist ein weiteres von Kogler genutztes Trägermaterial. Für sein Werk „*Ohne Titel*“ 2003 (Art Unlimited, Basel, Galerie Thaddaeus Ropac) druckte er die für ihn typischen Motive Ameise, Gehirn, Globus und ein Stück eines Rohres in einer rechteckigen Anordnung von vier Rechtecken in der Vertikalen und sechs in der Horizontalen. (Abb. 74)



Abbildung 74 „*Ohne Titel*“ 2003, Art Unlimited, Basel, Galerie Thaddaeus Ropac

Dank der reflektierenden Oberfläche des Druckträgers ist dem Bild eine enorme Brillanz zu eigen. Jedes Motiv wird sechs Mal wiederholt, aber jedes Mal auf einem andersfarbigen Hintergrund. Somit hat das gleiche Motiv in jeder Wiederholung eine andere visuelle Auswirkung: Während die Ameise auf der dunkelblauen Fläche kaum zu erkennen ist, sticht sie auf dem hellblauen Hintergrund deutlich hervor. Der Künstler hat die Motive und Farben so angeordnet, dass nie zwei gleiche Motive oder zwei gleiche Farben aneinandergrenzen und dass kein Motiv zweimal auf dieselbe Farbe gedruckt ist, wodurch das Bild abwechslungsreich und dynamisch wirkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Peter Kogler sich durch außerordentliche Flexibilität und Vielfalt bei der Gestaltung seiner Serigrafie-Werke auszeichnet. In technischer Hinsicht sticht seine Arbeit vor allem durch die Nutzung verschiedener Bildträger wie Glas, Textilien, Kunststoff, Aluminium und Tapetenpapier hervor, die in der Perfektion und Farbigkeit einzig durch den Siebdruck zu bedrucken sind. So stellte diese Technik für ihn das einzige Mittel dar, seine Werke in diversen Räumen zu realisieren und diese in begehbare Kunstwerke zu verwandeln. Koglers Arbeiten zeigen eindrucksvoll die Weiterentwicklung des Siebdrucks und seine Anpassung an die moderne Zeit: Seine Nutzung der Computertechnologie für die optimale Vorbereitung seiner Werke, die schließlich mit dem Siebdruckverfahren umgesetzt wurden, ermöglichte ihm die Schaffung einer besonderen und spezifischen Ausdrucksweise.

4.5.3 Zusammenfassung

Peter Kogler und Veronika Kellndorfer konzipieren ihre Serigrafie-Kunst in Verbindung mit der jeweiligen Architektur, ihre Arbeiten stellen eine besondere Anwendungsweise der Serigrafie dar, die weit über das traditionelle druckgrafische Bild hinausgeht. Dies wird vor allem durch den Druck auf die verschiedenen Materialien ermöglicht, die ein Bauwerk ausmachen: Hierin liegt der Schlüssel zur Schaffung ihrer Kunst. Derart gelang beiden Künstlern auf je eigene Art eine visuelle Erweiterung der zur Verfügung gestellten Ausstellungsräume und eigentümliche Verhältnismäßigkeiten zwischen dem realen und dem Bildraum.

Dabei erreichten die beiden Künstler durch den Einsatz der Serigrafie-Technik eine Verbindung zwischen der ästhetischen Seite der Kunst und ihrem Gebrauchswert. Veronika Kellndorfer gelang mit ihren großformatigen Serigrafie-Bildern nicht nur eine

ästhetische Aufwertung des öffentlichen Raums, sondern auch das Lösen von örtlichen Problemen. Kogler erzielte durch seine Serigrafien eine Kombination von Ästhetik und praktischem Nutzen durch die Gestaltung ganzer Räume mittels Siebdruckes und dem Bedrucken von Alltagsgegenständen.

Beide Künstler nutzen die Leichtigkeit, mit der sich andere Techniken mit dem Siebdruck vereinen lassen, um ihre Ideen zu realisieren. Kogler entwickelt seine Bilder am Computer, bevor er sie mit Hilfe der Siebdrucktechnik realisiert und auf verschiedene Materialien druckt. Der Ausgangspunkt für Kelldorfers Werke hingegen sind selbst aufgenommene Fotos, die schließlich mit dem Siebdruck auf großformatiges Glas gedruckt werden.

Sowohl Kelldorfer als auch Kogler profitieren auf eine besondere Weise von den Möglichkeiten der Siebdrucktechnik: Sie realisieren den Druck auf großen Flächen, Bedrucken unterschiedliche Materialien und schaffen eine Verbindung von Serigrafie und anderen Techniken. Dadurch erschaffen sie eine neue und besondere Art der Darstellung mit ihren Kunstwerken.

Tabelle 4.9: Bildmerkmale „Serigrafie in Architektur und öffentlichem Raum“

	Kogler	Kelldorfer
Vielfältige Farben		
Intensive Farben	●	
Pastellfarben	○	○
Transparente Farben		●
Farbkombination		
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben	○	
Nuancierte Farben		○

Kontrast mit Farben	○	
Kontrast mit Formen		
Überlappende Farbflächen		
Scharfkantige Formen		
Häufige Verwendung desselben Motivs / gleicher Bildelemente	●	●
Variation der Struktur von Farbflächen		
Homogene Farbfläche	○	
Malerische Wirkung		●
Keine Spontaneität, alles geplant	●	●
Collage auf der Vorlage		
Serigrafie mit Materialcollage kombiniert		
Verschiedene Bildträger	●	
Serien		
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden	●	●
Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich		

Tabelle 4.10:

Vergleich der untersuchten Künstler (Architektur und öffentlicher Raum) in Bezug auf Verwendung der Serigrafie

	Kogler	Kellndorfer
Schwerpunkte der Künstler	<ul style="list-style-type: none"> • Der Umgang mit Raum und Architektur • Verbindung von Ästhetik und praktischem Nutzen • Gestaltung von privaten und öffentlichen Gebäuden (z. B. Ausstellungsräume, Wände, Foyers) 	<ul style="list-style-type: none"> • Werke im Bereich Architektur und Projekte im öffentlichen Raum • Einbindung von Bildern architektonischer Elemente in die Architektur anderer Gebäude ⇒ Verknüpfung von voneinander unabhängigen Orten • Fokus auf Bauten aus Glas oder mit großen Glasfenstern • Installation von Glasbildern in öffentlichen Räumen
Vorteile der Serigrafie	<ul style="list-style-type: none"> • Möglichkeit zur Nutzung verschiedener Bildträger, z. B. Glas, Fahnenstoff, Textilien, Baumwolle • Druck großformatiger Werke • Kunstwerke sind nicht auf reine Bilder beschränkt, sondern Möglichkeit zum einfachen Bedrucken von Alltagsgegenständen • Umsetzung von Kunst in öffentlichem Raum und Architektur • Gestaltung ganzer Räume mittels Siebdruckes (Wände, Decken, Tische, Vorhänge, ganze Ausstellungsräume etc.) • Qualitativ hochwertiger Farbauftrag • Möglichkeit der Verbindung von digitaler Technik mit Siebdruckverfahren (z. B. zur Planung großformatiger Werke) 	<ul style="list-style-type: none"> • Druck großer Formate und auf Glas ⇒ Möglichkeit der Einbindung von großformatiger Serigrafie auf Glas in Fenster und andere architektonische Elemente von öffentlichen Gebäuden • Erzielung einer malerischen Wirkung • Möglichkeit zur Kombination von Serigrafie und Fotografie • Lösen von örtlichen Problemen durch Siebdruckkunst • Bereicherung und Verschönerung des öffentlichen Raumes
Experimente	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung digitaler Technik mit Siebdruckverfahren: Bilder im Computer vorbereiten, dann mit Siebdruck umsetzen und drucken • Nutzung verschiedener Bildträger • Von zweidimensional zu dreidimensional ⇒ Serigrafie über ganze Räume hinweg • Verbindung zwischen der real existierenden Architektur und dem im Auge des Betrachters entstehenden Bildraum • Gleiches Motiv mit anderen Farben ⇒ andere Wirkung 	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung von Fotografie mit Siebdruckverfahren: Kameras halten die Strukturen und Oberflächen des städtischen Raums fest, anschließend können diese mit Hilfe des Siebdrucks großformatig auf Glas übertragen werden. • Großformatiger Druck auf Glas • Gleiches Bild ⇒ anderer Ort ⇒ andere Wahrnehmung • Kombination von Siebdruck und Glas ⇒ Zusätzliche Bildebene durch Reflexionen im Glas
Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung von digitaler Technik (Computer) mit Siebdruckverfahren • Druck großflächiger Werke 	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung von Serigrafie und Fotografie • Rasterung

Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablone 	<ul style="list-style-type: none"> • Fotoschablone
Entwicklung der Bilder und Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Entwurf des Bildes am Computer, anschließende Anbringung auf Tapeten, Wänden, Fassaden etc. • Werke zeigen die Weiterentwicklung des Siebdrucks und seine Anpassung an die Moderne 	<ul style="list-style-type: none"> • Für den großformatigen Druck werden die Werke auf Basis der Fotografien in einer Industrie- und Autoglasfabrik bedruckt
Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Ausbreitung des Werks über die gesamten Wände und die Decke ⇒ visuelle Ausweitung und Vergrößerung des Raums • Siebdruckbild auf spiegelnder Glaswand ⇒ visuelle Erweiterung • Siebdruck auf transparenter Glasfassade ⇒ starke visuelle Verbindung zwischen Außen- und Innenraum • Durch Glasfassade sichtbare bedruckte Innenwände ⇒ starker Einfluss auf Innenarchitektur und das Äußere des Gebäudes • Bedruckte alltägliche Gegenstände ⇒ ästhetische Funktion und Funktion als Gebrauchsgrafik 	<ul style="list-style-type: none"> • Verknüpfung von zwei Orten miteinander ⇒ Entstehung eines neuen, dritter Orts • Spiegelungen auf dem Bildträger Glas ⇒ Verbindung zwischen gedrucktem Bild und realem Raum, Erschaffung einer neuen Realitätsebene • Anwendung des Siebdruckrasters in manchen Werken ⇒ Anlehnung an Pointillismus, Verfremdung des Bildes • Reflektionen auf dem Glas ⇒ je nach Ausstellungsort und Betrachter einzigartiges Bild • Siebdruck mit Rasterpunkten ⇒ Bild verändert sich bei Bewegung des Betrachters / veränderter Perspektive • Fenster als Motiv / Druck auf Fenster ⇒ Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt

5 GERD WINNER: EINER DER WICHTIGSTEN SERIGRAFIE-KÜNSTLER IN DEUTSCHLAND

Das vorangegangene Kapitel vermittelte einen Einblick in die Arbeitsweisen einiger Künstler verschiedener Zeiten und Stilrichtungen, welche sich die Siebdrucktechnik auf verschiedene Weise nutzbar gemacht haben. Die in dieser Untersuchung angelegte große Variation scheint notwendig, denn nur so entsteht ein adäquater Hintergrund, vor dem Werk und Entwicklung des Künstlers Gerd Winner untersucht werden können. Ein breites Spektrum in der Anwendung der Technik und auch eine enorme Stilvielfalt sind Kennzeichen des Œuvres dieses bedeutenden deutschen Künstlers.

5.1 Biografie und Werdegang des Künstlers

Gerd Winner wurde 1936 in Braunschweig geboren. Er wuchs in einem katholischen Umfeld auf – diese Prägung fand über einige seiner Werke auch Eingang in seine Arbeit. Ebenso die Zerstörung Braunschweigs, die Winner als Achtjähriger erlebte, floss in sein späteres Schaffen ein. In Braunschweig erlangte er 1956 das Abitur am Wilhelm-Raabe-Gymnasium. Weder die Hoffnung seines Vaters, dass sich Gerd Winner bei der Bundesbahn bewerbe, noch seine Neigung zur Schauspielerei wurden Realität – trotzdem fanden beide möglichen Zukunftsperspektiven als Themen und Motive Eingang in seine Kunst. Auf die Ermunterung seines Kunsterziehers Gottlieb Mordmüller hin bewarb Winner sich an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Bei Werner Volkert studierte er ab 1956 kunstpädagogisch „Malerei und Graphik“. Trotz der pädagogischen Ausrichtung seines Studiums zog Winner nach Abschluss seines Studiums die Arbeit als freier Künstler vor. Die Arbeiten, die er während der Zeit seines Studiums an der Kunstakademie schuf, legten den Grundstein für seinen weiteren künstlerischen Weg. 1958 erhielt Winner ein Stipendium von der „*Studienstiftung des Deutschen Volkes*“. Ein Jahr später bekam er für den Zeitraum 1959–1960 ein Stipendium für einen Aufenthalt in Helsinki. Der Auslandsaufenthalt weckte Winners Interesse an Finnlands Architektur und spielte in den nächsten Jahren eine wesentliche Rolle in der Entwicklung seiner künstlerischen Produktion. Außerdem hatte Sam Vanni – Winners Lehrer an der Kunsthochschule in Helsinki – Einfluss auf Winners Arbeiten aus dieser Zeit. In der Galerie Fenestra hatte der junge Künstler seine erste Einzelausstellung, die ihm durch seinen Lehrer Vanni vermittelt wurde. 1960 kehrte

Winner nach Berlin zurück, wo er sein erstes Staatsexamen 1961 bestand. Sein letztes Studiensemester 1961–1962 absolvierte er als Meisterschüler bei Werner Volkert. (vgl. Thomsen 1998, S. 13ff.)

Winners Interesse am Theater manifestierte sich während seiner Schulzeit in der Gründung eines Figurentheaters mit seinem Freund Reinhard Wagner (vgl. a.a.O., S. 23), der später mit ihm eine Lithografie-Werkstatt in Berlin-Charlottenburg einrichtete. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 9) Außerdem kam er im Studienseminar bei Heinrich Amersdorfer mit dem Theater in Kontakt und beschäftigte sich während seiner Referendariatszeit 1962–1964 am französischen Gymnasium und am Diesterweg Gymnasium mit verschiedenen Formen des Figurentheaters. An beiden Gymnasien richtete er außerdem Theaterbühnen ein. (vgl. Thomsen 1998, S. 23)

1963 heiratete Winner die Malerin Ingema Reuter, die ihn in seiner künstlerischen Karriere unterstützte, solange sie lebte. Im selben Jahr gründete er gemeinsam mit ihr, Mike Cullen, Robin Davies und Horst Henschel die Galerie Mikro in Berlin, wo er viele Ausstellungen organisierte und wichtige Kontakte knüpfte. (vgl. a.a.O., S. 181)

Mit dem zweiten Staatsexamen 1964 beendete Winner sein Studium und seine Referendariatszeit. Fortan arbeitete er ausschließlich als freier Maler und Grafiker in Berlin, daneben widmete er sich seiner Galerie. (vgl. a.a.O., S. 23)

Nach Ausstellungen in verschiedenen deutschen Städten richtete sich Winner 1966 bei dem Architekten Peter Lachmann eine Radierwerkstatt in seiner Heimatstadt Braunschweig ein. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 10) Zu dieser Zeit begann er, mit dem Siebdruckverfahren zu experimentieren und versuchte, es mit der Technik der Radierungen zu verknüpfen. Als die Ergebnisse jedoch nicht seinen Vorstellungen entsprachen, wandte er sich verstärkt dem Siebdruck zu und begann intensive Forschungen zu dieser Technik. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 367) 1968 bat er den Drucker Hajo Schulpius um Beistand und Zusammenarbeit — mit ihm gemeinsam druckte Winner seine ersten Serigrafie-Bilder. (vgl. Thomsen 1998, S.23; vgl. Herzogenrath 1973, S. 11) Im gleichen Jahr lernte er in der von ihm gegründeten Galerie Mikro auf der Ausstellung des Pop Art-Künstlers Ron Kitaj den britischen Drucker Chris Prater und seine Frau Rose kennen. 1969 erhielt Winner ein Stipendium vom British Council und bekam daraufhin eine Einladung von Prater, im Kelpra Studio

in London zu drucken, in dem bereits etablierte Künstler ihre Werke hatten drucken lassen. (vgl. Anhang IV, Fax-S. 1f.) Dort entstanden 1970 Praters und Winners erste gemeinsame Arbeiten, außerdem realisierte Winner einige seiner frühen großformatigen Serigrafie-Blätter. (vgl. Thomsen 1998, S. 181)

Durch Praters umfassende Erfahrung in der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern lernte Winner beständig dazu und erweiterte insbesondere sein Wissen über die Technik. Die beiden arbeiteten bis zu Praters Tod im Jahr 1993 eng zusammen. (vgl. a.a.O., S. 26)

Ab 1972 assistierte Winner an der renommierten Staatlichen Akademie für Bildende Künste dem in München tätigen Professor Mac Zimmermann. Winner hatte sich bereits in seinen späten Studienjahren (1960–1962) intensiv mit Grafik beschäftigt und in Zimmermanns Atelier gearbeitet, in dem vor allem Radierungen entstanden waren. Ab 1975 leitete Winner schließlich den Lehrstuhl für Malerei und Grafik. (vgl. a.a.O., S. 23)

Auf Einladung des Druckers Luitpold Domberger flog Winner 1972 erstmals für einen Arbeitsaufenthalt nach New York und reiste anschließend mit diesem und seiner Frau durch die USA. (vgl. a.a.O., S. 182) 1974–1973 führte Winner die Zusammenarbeit mit Luitpold Domberger in dessen Atelier in Stuttgart/Reutlingen fort. (vgl. Blume 1980, S. 233)

1974 richtete Winner eine Siebdruck-Werkstatt in Liebenburg ein. 1979 unternahm er eine Studienreise nach Tokio und begann die Arbeit an seinem Tokyo-Projekt. 1982 bekam er eine Einladung des Canada Council und erhielt eine Gastprofessur an der University of Regina, Saskatchewan, Kanada. (vgl. Thomsen 1998, S.182ff.)

Mit einem weiteren Drucker – Detlef Krämer – begann Winner 1987 die Zusammenarbeit in der Liebenburger Werkstatt. (vgl. Stadt Osnabrück, der Oberbürgermeister, Kunsthalle Dominikanerkirche 2005, S. 62) 1990 verließ Hajo Schulpius das Atelier in Liebenburg, um seine eigene Werkstatt in Alape/Hahnendorf zu eröffnen. Schulpius' Rolle in Winners Team wurde von Reinhard Rummeler als Foto- und Filmspezialist und Detlef Krämer als Drucker übernommen, die von nun an unter Winners Leitung das Atelier fortführten. (vgl. Thomsen 1998, S. 187)

Nach dem Tod seiner Frau Ingema an den Folgen eines Verkehrsunfalls im Jahr 1998 heiratete Winner 1999 Martina Kornetzki und bekam mit ihr im Jahr 2003 einen Sohn: Marian Maximilian. (vgl. Stadt Osnabrück, der Oberbürgermeister, Kunsthalle Dominikanerkirche 2005, S. 62) Seine Arbeit als Professor an der Akademie der Bildenden Künste in München wurde 2002 beendet. (vgl. ebd.) Danach leitete er bis 2006 eine private Werkstatt für künstlerischen Siebdruck, die sich neben seiner Wohnung im Schloss Liebenburg bei Braunschweig befand. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 368)

In der Folge wird an mehreren Stellen deutlich, in welchem Maße Winners Lebenserfahrungen über Motive und Themen in seine Kunst einfließen.

5.2 Winners Weg zur Serigrafie-Technik

In Winners Bildern kommt der jeweilig angewandten Technik eine große Bedeutung zu, sie übt nicht nur einen Einfluss auf die Ausführung der Bildideen aus, sondern beeinflusst auch die Bildideen selbst:

„Bild und Abbild, Foto und Malerei finden bei Winner zusammen im Druckvorgang, einem technisch überaus komplizierten und schwierigen. Ohne ihn könnte es Dinge, wie Winner sie herstellt, gar nicht geben. Er ist die Voraussetzung für ihre Existenz, er stellt das eigentliche Medium dar.“ (Ohff 1972, S. 108)

Im Folgenden werden die verschiedenen Techniken dargestellt, mit denen Winner sich über die Jahre beschäftigte, bis er sich primär der Serigrafie zuwandte.

Neben seiner Beschäftigung mit der Malerei setzte Winner sich während seines Studiums in Berlin an der HfBK 1956—1962 auch mit der Lithografie auseinander. Zu diesem Zweck richtete er mit Reinhard Wagner eine Lithografie-Werkstatt in Berlin ein, wo er die Lithopresse von Georg Tappert übernahm. Seine erste Lithografie war das Werk „*Vogelmenschen*“ von 1958 mit den Abmessungen 33 x 24,5 cm. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 9)

Mit dem Tiefdruck beschäftigte sich Winner Anfang der 1960er Jahre. 1964 schuf er großformatige Radierungen. (vgl. Gilmour; Kempas 1970, o.S.) Er berichtete:

„Nach grafischen Erfahrungen in der Lithografie, noch in der Berliner Kunsthochschule begann ich während meines Studienaufenthaltes in Finnland mit der Tiefdrucktechnik zu experimentieren. Mitte der 60er Jahre wurde die Grafik für mehrere Jahre ein Weg zu meiner täglichen Arbeit.“ (Anhang I *Interview Winner*, S. 367)

Der Großteil von Winners Radierungen entstand in den letzten beiden Jahren seiner Studienzzeit während seiner Arbeit in München in der Akademie-Werkstatt und im Graphikatelier seines Professor Zimmermann. Danach eröffnete sich Winner die Möglichkeit, zusammen mit dem Graphiker Peter Ackermann von 1964 bis 1967 weitere Werke in der Radiertechnik in einer Berliner Werkstatt herzustellen. (vgl. Börnsen 1983, S. 9) In dieser Phase erschienen Radierungen wie die Serien „Autoserien“, „Monster“, „Torso“ und „Verwandlungen“. (vgl. Quensen 1990, S. 121)

Ein früher Tiefdruck, in diesem Fall eine Ätzradierung, ist das Bild „Tanzende Figuren“ 61 x 43,5 cm, das 1958 in der Werkstatt der Akademie entstand. (Abb. 75) Diese Arbeit, die sich thematisch mit der Welt des Theaters auseinandersetzt, ermunterte Winner, sich tiefergehend mit der Radierungs-Technik zu befassen. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 9)



Abbildung 75 **„Tanzende Figuren“ 1959**

In diesem Bild wurde die Zeichnung mit Pinsel-Effekt aufgetragen. Die Linien sind feinstreichelt, stellenweise lösen sie sich teils auf oder verdichten sich auch — besonders in der oberen Bildhälfte — zu skurril anmutenden Figuren. Das Werk wird durch die unterschiedlich stark ausgeprägten Linien und das breite Spektrum der kontrastierenden Schwarz-, Weiß- und Grautöne bestimmt, die an Licht- und Schattenspiel denken lassen. Aus dem Jahr 1960 stammt das Bild „*Spiegel*“ im Format von 54 x 41,5 cm (Abb. 76), dessen Thema die Bühnen- und Theaterwelt ist. Das Radierungsbild weist recht abstrakte Figuren auf, Linien und Formen lösen sich auf.



Abbildung 76

„Spiegel“ 1960

Auch dieser Druck basiert auf einer Ätzradierung, ist aber zweifarbig gestaltet. Das Druckbild besteht aus Innenform und aufgelötetem Rand. (vgl. Herzogenrath 1973, S.

9) Neben den Hauptfiguren prägt der nicht homogene Hintergrund das Bild. Er besteht aus scheinbar zufällig aufgeätzten schwarzen und weißen Sprenkeln¹¹⁴, bzw. Spuren auf einem hellblauen Hintergrund. Umgeben wird der Hintergrund von einem in einem etwas dunkleren Blauton gehaltenen unregelmäßigen 'Spiegelrahmen'. Einige Sprenkel und wenige weitere Partien sind durch lang anhaltende Ätzung (Unterätzung) geschaffen, wodurch sich die auf der Druckplatte geschaffenen Vertiefungen verbreitern und auf diese Weise keine Farbe mehr festhalten können: So entstehen die hellen Akzente, die im Kontrast zu den durch normale Ätzung scharf gezogenen dunklen Linien stehen. Winner verleiht dem Bild durch diesen Duktus eine gewisse Unruhe.

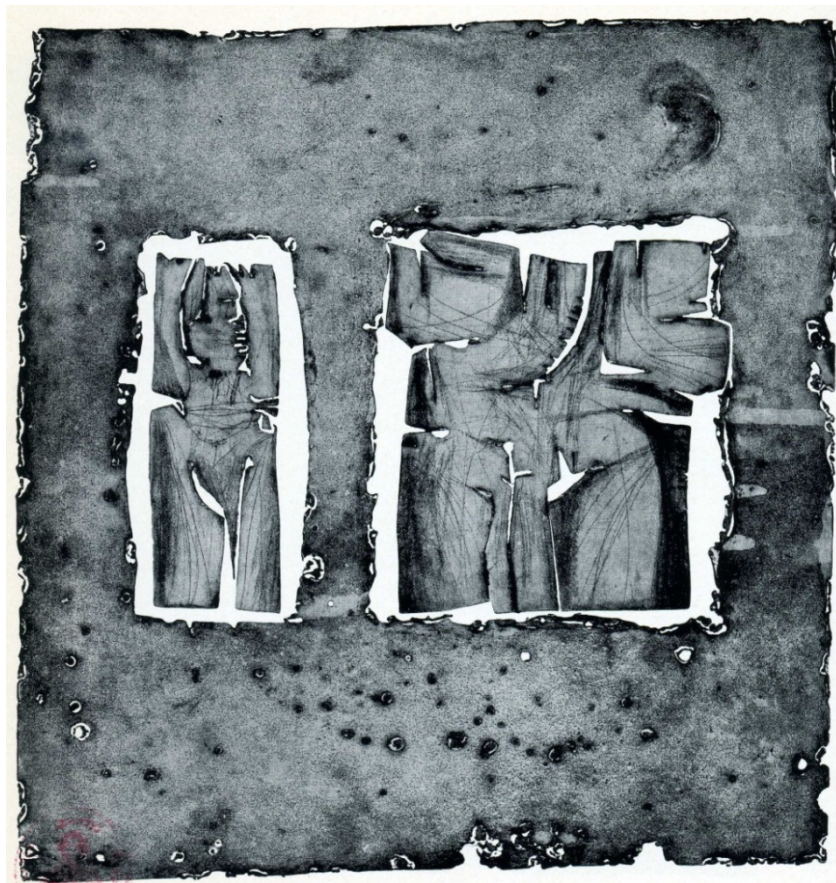


Abbildung 77

„Szene“ 1966

¹¹⁴ Ähnliche Effekte erzielte Moritz Götze in seinem Serigrafie-Bild „Für Öl mach' ich alles“ (Abb. 15) im Kapitel 4.1.2.

Eine Kombination aus Ätzzradierung und Kaltnadel stellt die technische Grundlage des Druckes „Szene“ (46 x 43,5 cm) von 1966 dar. (vgl. a.a.O., S. 10) (Abb. 77) Es erinnert an die Abbildung von zwei grob geschnittenen Holzfiguren, deren Umrisse in Kaltnadelradierung scharf konturiert sind. Sie befinden sich in zwei Rechtecken, die von einem breiten grauen Rahmen umfasst werden. Farblich besteht kein Kontrast zwischen dem Rahmen und den Figuren.

Weitere Kontraste zwischen den verschiedenen von Weiß bis Schwarz reichenden Grautönen entstehen durch die Verläufe, welche die Aquatinta-Technik ermöglicht. Auch hier lässt Winner die Säure verschieden lang einwirken und bestimmt so die Intensität der Kontraste und ihre Verteilung.

Ein weiteres Beispiel für eine etappenweise Ätzung und mit ihr einhergehende Abstufungen von Hellgrau bis Schwarz ist das Stück „Akt“ (41,8 x 40 cm, 20 Exemplare) von 1966, welches eine Kombination aus Radier- und Aquatinta-Technik darstellt kombiniert. (vgl. Städtisches Museum Braunschweig 1966, S. 25) (Abb. 78)

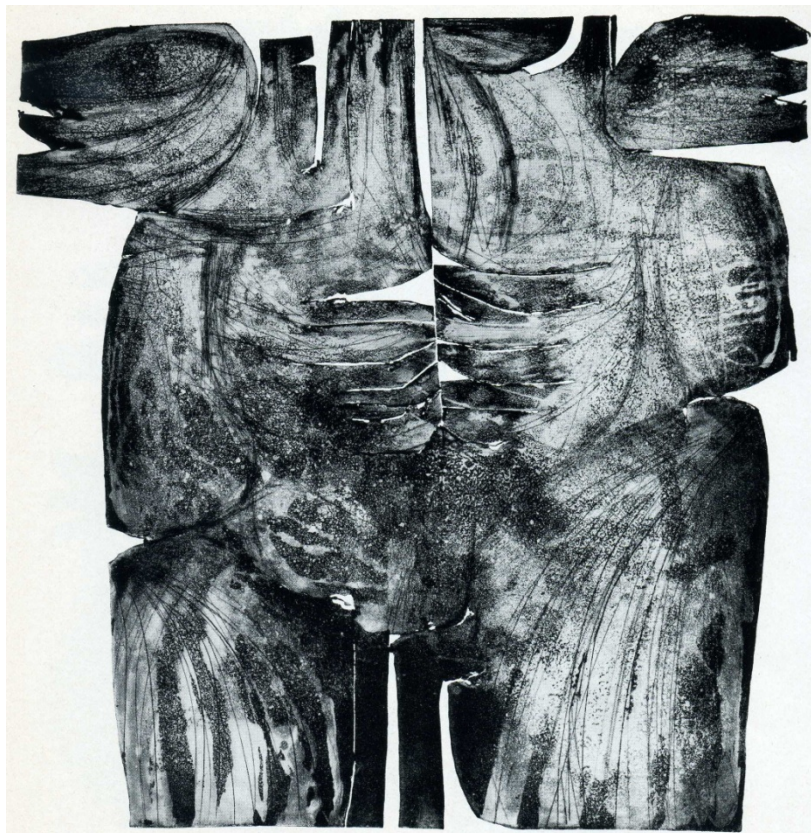


Abbildung 78

„Akt“ 1966

Das Bild zeigt einen nahezu das gesamte Format füllenden Torso vor weißem Hintergrund — die Oberfläche weist eine unregelmäßige körnige Struktur auf. Seit 1967 vermied Winner die Nutzung von gesundheitsgefährdenden ätzenden Säuren — statt mit der Radiernadel schuf er die Vertiefungen in der Zinkplatte mit der Elektrode des Elektro-Schweißgerätes. Zum Schutz gegen die gesundheitsgefährdenden Dämpfe des im Lichtbogen verdampfenden Zinks schützte er sich mit einer Gasmasken. Die Druckplatte erhielt durch diesen Technikansatz einen eigenen künstlerischen Wert. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 10)

In der folgenden Zeit ab der ersten Hälfte der 1960er Jahre gewinnen die Maße von Winners Drucke zunehmend an Größe. 1968 schuf er „Automobil“ (77,8 x 53 cm) mit der Technik der Kaltnadelradierung. (vgl. Börnsen 1983, S. 11) (Abb. 79)

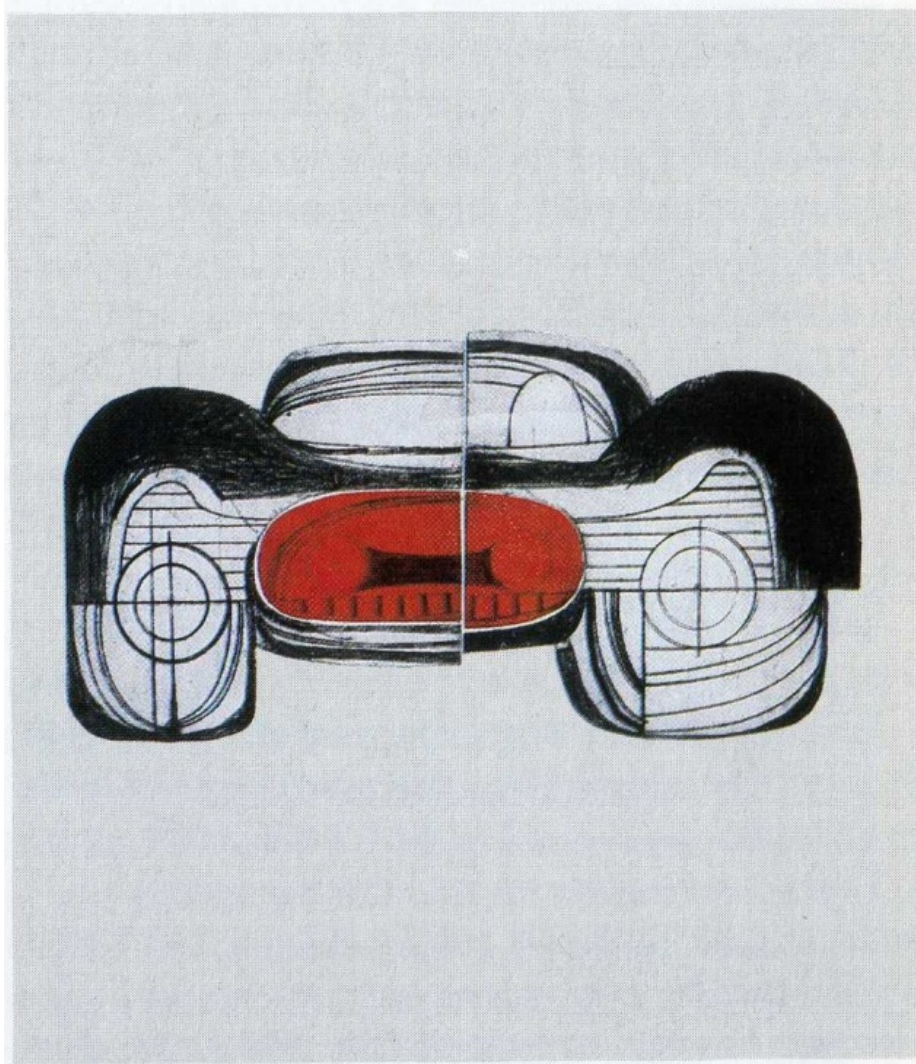


Abbildung 79

„Automobil“ 1968

Die Binnenstruktur besteht aus mit der Kaltnadelradierung gezogenen Linien. Die Farbflächen werden in Rot und Schwarz eingedrückt.

Der Tiefdruck eignet sich jedoch nur mäßig zur Erzeugung von homogenen Farbflächen. So folgert Winner:

„Mit den Versuchen, aus der Schwarz-Weiß-Technik heraus Farbzonen zu strukturieren, stieß ich auf technische Eigenarten des Tiefdrucks, die meinen Vorstellungen nicht genügten. Durch das 'nasse' Druckverfahren der Radierung wurde die Leuchtkraft der Farben mit jeder Druckplatte reduziert. Herausgefordert durch die englische Grafik und ihre brillante Farbigeit suchte ich nach neuen Wegen, Farbe intensiver als mir bis dato möglich war einzusetzen. Der Seidensiebdruck (Silkscreen), wie diese Technik nicht nur Mitte der 60er Jahren genannt wurde, erschien mir für diese Farbversuche geeignet. Anfangs dachte ich noch daran, die Technik des Tiefdrucks mit den Mitteln des Schablonendurchdrucks zu kombinieren.“ (Anhang I *Interview Winner*, S. 367)

Aber diese Bemühungen führten nicht zu befriedigenden Ergebnissen und so wandte Winner sich vornehmlich dem Siebdruckverfahren zu.

Betrachtet man Winners Arbeit von ihren Anfängen bis zur heutigen Zeit, so sieht man deutlich, wie seine Arbeiten aufeinander aufbauen und sich seine Technik, der Inhalt und die Bildsprache im Verbund miteinander entwickeln. In diesem Unterkapitel wird Winners Serigrafie-Arbeit anhand verschiedener Beispiele besprochen. So soll aufgezeigt werden, wie Winner sich in den verschiedenen Phasen seiner Arbeit verschiedenen Kunstrichtungen annäherte, und wie Technik, Inhalt und Bildsprache miteinander verknüpft sind.

5.3 Gerd Winners serigrafische Arbeit

Winners erste Serigrafie war „*Dollargrin Scooter*“¹¹⁵, entstanden im Jahr 1968. (Abb. 80) Sie stellt eine Weiterentwicklung von Winners zuletzt vorgestellter Radierung „*Automobil*“ dar. (Abb. 79) Beide Bilder sind vom Aufbau her ähnlich. Anders als bei der zuvor hergestellten Radierung ermöglichte der Siebdruck, sehr homogene Farbflächen in kräftigen, satten Farbtönen zu drucken. (vgl. Börnsen 1983, S. 12)

¹¹⁵ In manchen Quellen wird dieses Bild auch einfach als „*Dollargrin*“ bezeichnet.

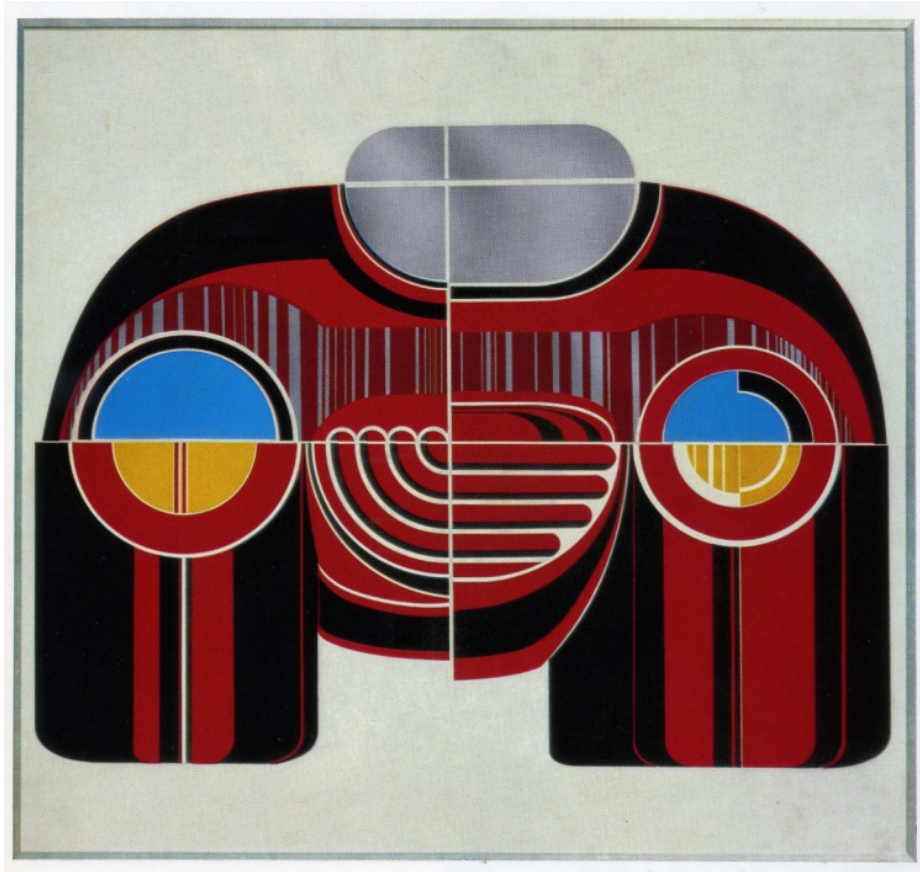


Abbildung 80 *„Dollargrin Scooter“ 1968*

Das Motiv ist die stark abstrahierte Frontseite eines Autos, sie steht in ihrer Zweidimensionalität vor einem weißen Hintergrund. Winner benutzte Schnittschablonen beim Druck, wodurch das Motiv relativ einfach und geometrisch gehalten ist. Die Farben sind flächig, gleichmäßig und intensiv eingesetzt, die Farbflächen scharf voneinander abgegrenzt, nur an einigen Stellen sind die schwarze und die rote Farbe übereinander gedruckt.

Winner setzte in diesem Bild nur eine begrenzte Farbpalette ein: Schwarz, Blau, Gelb, Grau und Rot; Letzteres nimmt die größte Fläche des Bildes ein. Die schwarze Farbe konstruiert und betont die Formen des Bildmotivs. Blau, Gelb und Grau ergänzen und vervollständigen das Bild in den kleineren Flächen.

Auch wenn die Siebdrucktechnik den Druck einer hohen Auflage ermöglicht, wurden von „Dollargrin Scooter“ nur sechs Exemplare in Rot und ein Druck in Gelb mit der Größe von 98,5 x 104 cm gedruckt. Der Druckträger ist hier P.V.C.-Astralit. „Dollargrin

Scooter“ entstand in Zusammenarbeit mit dem Drucker Hajo Schulpius. (vgl. Blume 1980, S. 193)

In seiner ersten Siebdruck-Phase arbeitete Winner vor allem mit solchen homogenen Farbflächen. Die Binnenstrukturen, die zuvor in seinen Radierungen dominiert hatten, traten in den Hintergrund. Da Winner diese Strukturen vermisste, löste er dieses Problem durch eine Aufrasterung der Bildflächen und erzielte damit einen ähnlichen Effekt, wie er durch die Linien in der Radierung entsteht. (vgl. Börnsen 1983, S. 13)

Ein weiteres Medium, das eine zunehmend wichtige Rolle in Winners Arbeitsprozess zukam, hielt um 1969 Einzug in seine Arbeit: die Fotografie. In *„Dollargrin Scooter“* und weiteren Werken wie *„Scooter“* und *„Traffic“*-Radierungen diente ein Foto als Vorlage, quasi als „Vor-Bild[]“ (a.a.O., S. 16), erschien aber nicht direkt als Bildelement. Zunächst nutzte Winner die Kamera in der Art, wie Künstler einen Skizzenblock benutzen, z.B. für Detailstudien. Bald aber band er die Fotos direkt in seine Bilder ein, so etwa bei den *„Lorries“*. (vgl. ebd.) (Abb. 81)

5.3.1 Verkehrswelt

Auch Winners vornehmlicher Themenkreis 'Stadt', welchen er in seinen Werken aus vielen verschiedenen Blickwinkeln heraus erschließt, deutet sich in der oben beschriebenen Druckgrafik an. Städtische Gegebenheiten wie Verkehrszeichen, Transportmittel und Straßen repräsentieren mal Mobilität und das pulsierende Stadtleben, mal die Trostlosigkeit des städtischen Raumes. Auch die Architektur der Städte in Form von Fassaden und Feuerleitern gaben Motive vor. Zu Beginn von Winners Arbeiten rund um das Thema 'Stadt' stand seine Beschäftigung mit der städtischen 'Verkehrswelt': Autos, Busse, Müllwagen, Container, Planieraupen, Lokomotiven und andere Verkehrsmittel gerieren in Serigrafie-Serien, wie *„Lorry I“* und *„Lorry II“*, *„London Transport“*, *„Container“*, *„Blue prints“*, *Lokomotive*, etc. zu Motiven.

„Lorry I und II“ entstanden 1969 in den Maßen 90 x 80 cm *„Lorry I“* (Abb. 81) und 100 x 100 cm *„Lorry II“*. (vgl. Winner 1972, S. 126) Während *„Dollargrin Scooter“* aus homogenen Farbflächen besteht und keine realistischen Details aufweist, liegen den *„Lorry“*-Bildern deutlich sichtbar Fotografien zugrunde.

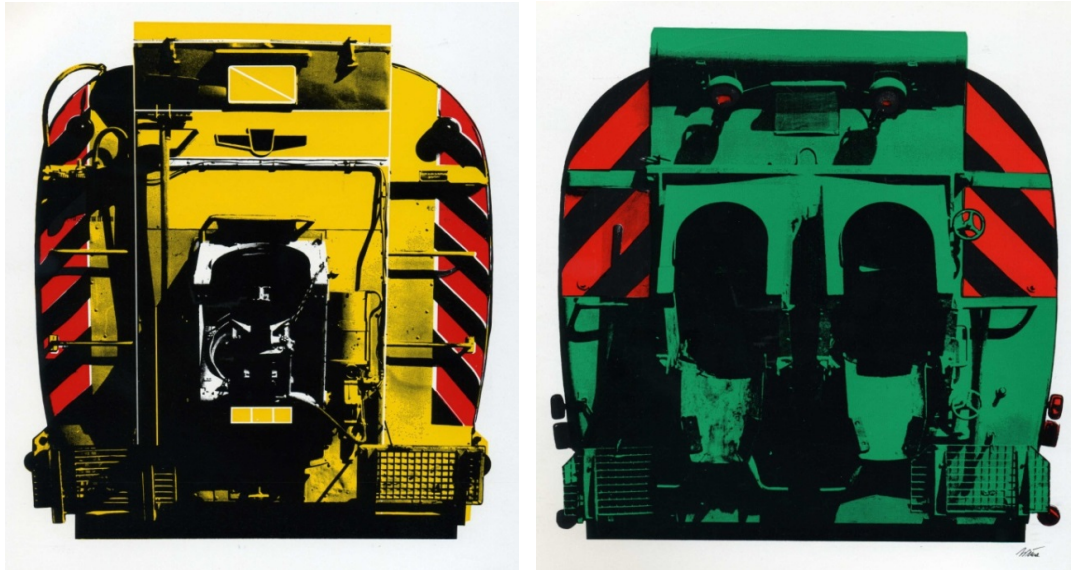


Abbildung 81

Aus der Serie „Lorry I“ 1969

Winner bewegt sich somit näher an der Realität als in seinen früheren Bildern. Die „Lorry I“-Bilder zeigen Rückansichten verschiedener Müllwagen mit vielen Details und in klaren, starken Farben. Die dem Bild zugrunde liegenden Fotos wurden als Bildelemente direkt in den Gestaltungsprozess aufgenommen; das Motiv isoliert und auf weißem Hintergrund abgebildet. (vgl. Börnsen 1983, S. 13) Winner beschränkt sich jedoch nicht darauf, das Foto nur abzubilden, er bearbeitet die Schwarz-weiß-Fotografie während des Gestaltungsprozesses auch. Das Foto dient in erster Linie dazu, „nüchterne, sachliche Informationen über Gegenstände zu liefern“ (a.a.O., S. 16). Bei der folgenden Überarbeitung wird die zugrunde liegende Fotografie immer stärker überarbeitet und tritt schließlich in den Hintergrund. (vgl. ebd.)

Winner nutzt Farbe als Struktur gebendes „Konstruktionselement“. (ebd.) Die Farbgebung entspricht nicht der Realität, sondern sie setzt Akzente im Bild. Wieder ist die Farbpalette begrenzt und beschränkt sich auf Rot und Gelb oder Rot und Grün sowie Schwarz; Letzteres ergänzt das Motiv um einige Details und schafft den Eindruck von Licht und Schatten bzw. einer gewissen Plastizität im Bild. Anders als bei „Dollargrin Scooter“ bestehen die „Lorry“-Bilder nicht nur aus gleichmäßigen, plakativen Farbflächen — durch aufgerasterte Flächen entstehen Binnenstrukturen, die viele Details des Müllwagens zeigen. Es ist deutlich zu sehen, dass die „Lorry“-Bilder durch die Kombination von verschiedenen Schablonenarten entstanden sind. Auch hier gibt es

gleichmäßige, abgegrenzte Farbflächen, die mit Hilfe einer Schnittschablone gedruckt sind.

Das Thema Verkehrsmotive bleibt auch in Winners Serigrafie-Serie „*London-Transport*“ aus dem Jahr 1969/70 erhalten. Sie umfasst sieben Blätter, ist auf Chromolux-Karton gedruckt und weist eine Größe von 104 x 79 cm auf. (vgl. Roters 1972, S. 28) In dieser Reihe zeigt Winner sowohl Vorder- als auch Rückansichten von Fahrzeugen. Die Motive wirken sehr lebensecht, allerdings mit einer Übersteigerung durch die starken Farben und die Hervorhebung der Form durch die Isolierung vor dem gewohnten weißen Hintergrund. Die Farben wie z.B. Rot, Grün und Orange haben in den Bildern dieser Reihe die aus der Verkehrswelt bekannte Signalwirkung. (vgl. a.a.O., S. 29)

Alle Gestaltungselemente der Bilder dienen dazu, das jeweilige Fahrzeug näher zu bestimmen und zu kategorisieren. Schon aus weiter Entfernung ist anhand der Farben zu erkennen, um welche Art Transportmittel es sich handelt — aus der Nähe kann anhand von Streckennummer und Richtungsangabe außerdem der Zielort erkannt werden. Diese ornamental anmutenden Beschriftungen stellen Embleme der Transportfunktion dar. (vgl. ebd.) Die Einzelteile der Fahrzeuge behalten ihre funktionale Bedeutung bei, bekommen aber gleichzeitig eine dekorative Funktion. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 12)

Allen Bildern dieser Reihe liegt eine fotografische Vorlage zugrunde, die von Winner bearbeitet wurde, er verwendete eine Kombination aus flächigen Schnittfolien und Fotoschablonen zum Druck. Besondere Betonung erhielten die Strukturen der Fahrzeuge. Insgesamt werden wenige Farben verwendet, pro Serigrafie nur etwa zwei oder drei Farbtöne. Winner konzentriert sich hier insbesondere auf die Oberflächenbeschaffenheit. Die Oberflächen der Transportmittel sind in homogenen, kräftig leuchtenden Farbflächen gehalten. Das Material der aus Metall bestehenden Fahrzeuge, wird durch den Metallglanz des Aluminium-Drucks angedeutet. (vgl. Roters 1972, S. 29)

Der „*Red Arrow Bus*“ (104 x 79 cm) von 1969/70 stellt ein typisches Beispiel für die Serie „*London Transport*“ dar. (Abb. 82)



Abbildung 82 Aus der Serie „London Transport“: „Red Arrow Bus“ 1969/70

Das Bild (Abb. 82) zeigt die Frontansicht eines Busses. Winner setzt hier die Texturen seiner Bildflächen in einen starken Kontrast zueinander, wieder arbeitet er mit der Binnenstruktur in den Bildern. So unterscheidet sich beispielsweise die Fläche der Busfenster stark von der übrigen Darstellung der Busfront. Das Fenster wirkt ausgesprochen realitätsnah; es gibt dem Bild eine Tiefenwirkung, während die übrige Busfront sehr flach und vereinfacht dargestellt ist. Die unterschiedlichen Wirkungen erzielte Winner durch die oben erwähnte Kombination von Schnitt- und Fotoschablonen.

Das Fenster als Motiv taucht oft in Winners Werk auf, entweder wie hier als Autofenster, oder im Zusammenhang mit Gebäudefassaden („*London Docks St. Katherine's Way*“, 1970), oder aber später als singuläres Motiv auf einem Blatt („*Gasteigfenster II*“ 1979). Über die Jahre wandte sich Winner dem Motiv verstärkt zu: Als Frontscheibe des „*Red Arrow Bus*“ machte das Glas lediglich einen Teil des Bildes aus, später druckte Winner die Ansichten großer Glasflächen wie bei „*Inside – Outside*“ und den „*Gasteig-Fenstern*“.

Winner geht mit den Fensterdarstellungen ein „irritierendes Spiel mit der Wirklichkeit“¹¹⁶ ein. (Börnsen 1983, S. 53) Teils sind die Scheiben aufgrund des Lichteinfalles 'blind', teils ermöglicht Winner dem Betrachter einen mehr oder weniger beschränkten Einblick in das Innere des verglasten Raumes und verbindet — so Lothar Romain – Innen mit Außen. (vgl. Romain 1980, S. 21) Die uneindeutige Sicht birgt etwas fesselnd Geheimnisvolles, mehrere Realitätsebenen fließen ineinander. Auch inhaltlich erscheinen die Fensterdarstellungen¹¹⁷ tragend: als Abbild, als Reflektion der Realität. (vgl. Blume 1980, S. 50)

Die Serigrafien der siebenteiligen Serie „Lokomotive“ aus dem Jahr 1970/71 sind ebenso zu den Verkehrsmotiven zu zählen. Jedes der Bilder hat das Maß von 64 x 77 cm. (Abb. 83)

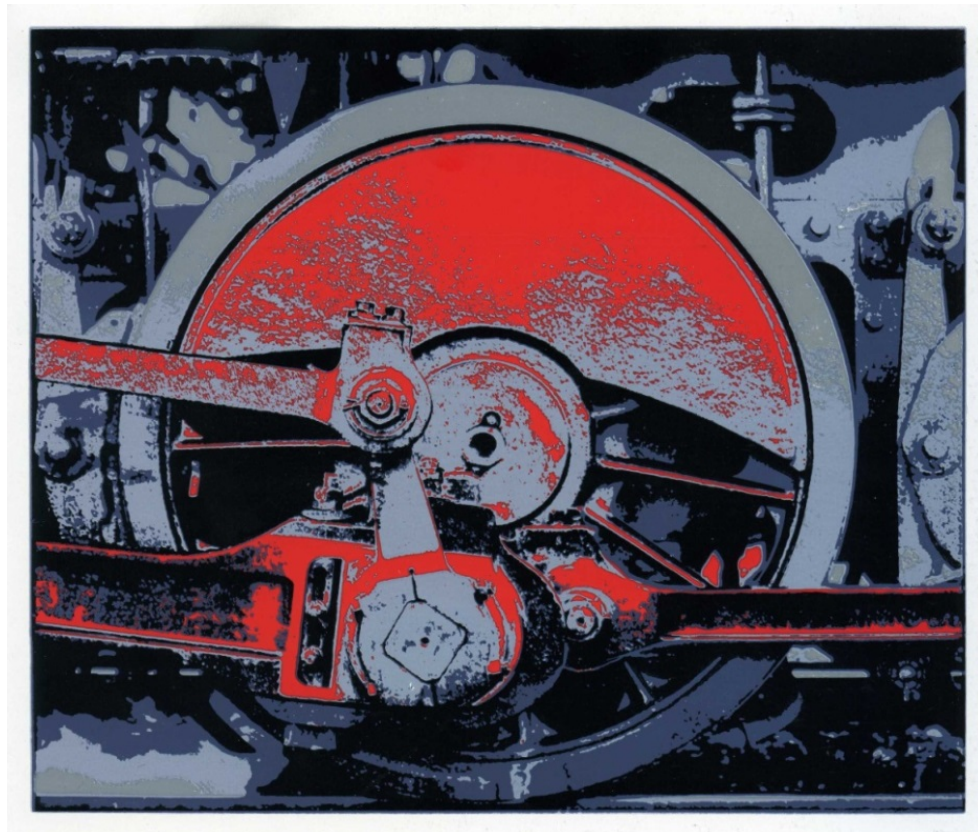


Abbildung 83 **Aus der Serie „Lokomotive“: „Rad“ 1970/71**

¹¹⁶ Hier ergibt sich – ähnlich wie bei Veronika Kellndorfer – eine Verbindung zwischen Innen- und Außenraum. Vgl. Kapitel 4.5.1. Veronika Kellndorfer.

¹¹⁷ Mehr zur Darstellung von Fenstern im Exkurs: Technik und Verfahren anhand des Werkes „Gasteig-Fenster II“ S. 276.

Zudem existiert ein Wandbild aus dem Jahr 1970 unter demselben Namen „*Lokomotive*“ im monumentalen Maß von 2 x 10 m, das in 11 Teilen mit 46 Druckgängen gedruckt wurde. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 13) Die Arbeiten sind ein weiterer Beleg für Winners Fokus auf die Oberflächen: Die „*Lokomotiv*“-Bilder weisen eine aufgeraute und körnige Oberfläche auf. Dadurch werden die Licht- und Schattenverhältnisse hervorgehoben, die Bilder erhalten eine besondere Tiefenwirkung und auch Dynamik, die dem Motiv eines Zuglokrades entspricht. (vgl. Thomsen 1998, S. 39) Mit diesen Mitteln ästhetisiert Winner die Kraft der Maschine.

An diesen Beispielen lässt sich die Vielfalt des Serigrafie-Verfahrens erkennen, es ermöglicht dem Künstler zum einen die intensive Arbeit mit Farbe und Oberfläche. Zum anderen erlaubt diese Technik, verschiedene Darstellungsweisen in ein Bild einzubringen: komplizierte neben einfachen Darstellungen, homogene Farbflächen neben solchen mit Binnenmodellierung oder dreidimensionale Effekte neben zweidimensionalen Flächen.

5.3.2 Winner und die Metropolen

Winners Interesse an Stadtlandschaften und Architekturen geht auf seine Kindheitserlebnisse im 2. Weltkrieg zurück:

„Die Bilder des brennenden Braunschweigs und die der teilweise zerstörten Stadt Berlin überlagerten sich. Zugleich erwuchs ein Interesse an Strukturen des Neubeginns der Städte. Das Thema der urbanen Strukturen wurde ein vielschichtiges Leitbild für die Bilder in Berlin, London, New York und Tokio.“ (Winner Zit. n. Lindhorst 2005, S. 5; siehe auch Winner Zit. n. Herrmann 2007, S. Son02)

Es geht Winner also weniger um bestimmte Städte als um den Begriff der Stadt. Zwar haben die Schöpfer der Städte eine unterschiedliche Geschichte, verschiedene Ideologien und Denkweisen, doch finden sich immer vergleichbare Identität spendende Anhaltspunkte, bzw. Strukturen, die dem Begriff der Stadt implizit sind. Diese symbolisiert Winner in seinen Bildern durch städtische Gegebenheiten wie Architektur, Bewegung und Licht und reflektiert sie in seinen Werken. (vgl. Romain 1990, S. 11) Winners Bilder bieten dem Betrachter nicht nur Ansichten einer Stadt — er macht die Strukturen der Stadt nachföhlbar und dringt bis ins Innerste des Begriffes 'Stadt' ein. (vgl. a.a.O., S. 13)

Metropolen gelten Winner als moderne Zentralen: London, New York und Tokyo sind Bilderreihen gewidmet, Gebäude, lange Reihen von Fronten verschiedener Lagerhäuser, Fabriken oder die Ansicht von Straßen in diesen Werken zeugen von Winners Interesse für die Architektur.¹¹⁸ Weitere Ausarbeitungen des Themas Stadt stellen die „*Emergency*“-Serie, die „*Erosion*“-Bilder und das „*Tokyo Projekt*“ dar. Hier konzentriert sich Winner vor allem auf Details und abstrahiert einige Motive wie Fenster, Türen, Verkehrszeichen oder Mauerstücke.

Seine erste Beschäftigung mit baulichen Sujets und Architekturen geschah anhand von Berlin.

5.3.2.1 Berlin-Bilder

Mit der „*Berlin Suite*“ beschäftigt sich Winner über 30 Jahre von 1970 bis 2006. Über seine Arbeiten zu Berlin schreibt Winner: „In Berlin habe ich 1956 meinen künstlerischen Weg auf der Suche nach dem Bild der 'idealen Stadt' begonnen“. (Winner 2006, S. 8) Im Verlauf von vier Serien und Phasen lassen sich Veränderungen in den Motiven und Darstellungsweisen erkennen.

Zur „*Berlin Suite I*“ gehören 6 grafische Blätter in den Maßen 101,5 x 76,5 cm mit Architekturmotiven aus Berlin, wie zum Beispiel die Fassade des „*Hotel Metro*“ am Kurfürstendamm, die Vorderseite der Werkstatt „*Markus*“ in Schöneberg, ein Pissoir in einer Parkanlage usw. Diesen Zyklus von Siebdrucken schuf Winner im Londoner Kelpra Studio 1970 in Zusammenarbeit mit Chris Prater. (vgl. Blechen 1972, S. 64) Wie bereits die Verkehrsmotive stellt Winner die Architektur motive vor einen neutralen Hintergrund, sie sind durch den direkten Einbezug eines Fotos recht wahrheitsgetreu. Winner baut das Bild aus klar umrissenen Flächen auf, die durch einige ornamentale Elemente in der Fassade des gezeigten Gebäudes aufgeteilt sind. In dieser Folge druckte Winner jedes Motiv mit nur ein oder zwei Farben und Schwarz. Letzteres dient der Darstellung von Details und verleiht Plastizität. Bei „*Berlin Suite I*“ verblieb Winner bei derselben Arbeitsweise wie bei den zuvor besprochenen Verkehrsmotiven. Jedoch setzte er hier vermehrt kalte Farben ein, die den Motiven ein eher düsteres Aussehen verleihen.

¹¹⁸ Beispielsweise: „*London Docks*“, „*Berlin Suite*“, „*Slow*“, „*Underground*“, „*Wharf*“, etc.



Abbildung 84 Aus der Serie „Berlin Suite I“: „Hotel Metro“ 1970

Zu „Berlin Suite I“ gehört das Bild „Hotel Metro“. (Abb. 84) In diesem Druck wird deutlich, wie Winner das Schwarz für die Aufrasterung der Fotovorlage und zur Strukturierung der Farbflächen einsetzt. Die schwarze Farbe vermittelt Tiefenwirkung und gibt die Ornamente und Einzelheiten des Bildes in hoher Genauigkeit wieder.

Anders als in seinen späteren Bildern, in denen Winner die Farben verfremdet und fast schon in malerischer Manier als Form gestaltendes Element einsetzt, arbeitet er hier in monochromem Colorit. Durch die Übersteigerung des Kontrastes treten die Konturen, Binnenmodellierungen und Formbegrenzungen deutlich zutage und verleihen der Darstellung einen grafischen Charakter.

Die Serie der „Berlin Suite II“ dagegen zeigt ganz andere Merkmale. Sie ist 1987 in Zusammenarbeit mit Reinhard Rummler und Hajo Schulpius in Winners Werkstatt in

Liebenburg entstanden. Mit Maßen zwischen 140 x 100 cm und 200 x 129,5 cm sind die einzelnen Drucke wesentlich größer als die der ersten Suite. In „*Berlin Suite II*“ kombinierte Winner verschiedene Motive durch Überlagerung auf ein- und demselben Blatt, z.B. das Brandenburger Tor, den Reichstag, das Shell-Haus. Diese Motive sind im Gegensatz zu den anderen städtischen Darstellungen und Architekturmotiven mit politischer und historischer Symbolkraft belegt.¹¹⁹ (vgl. Thomsen 1998, S. 75)

Nach Eberhard Roters gelang es dem Künstler in der „*Berlin Suite II*“ seine Bildwelt zur Metapher für Architektur und Stadt zu entwickeln. Winner erreichte dies, indem er die Bauformen nicht wieder in frontalem Blickwinkel, in großer Klarheit und mit scharfen Abgrenzungen zeigt, sondern er schob sie in- und übereinander und setzte sie in der Froschperspektive ins Bild. (vgl. Roters 1991, S. 38) In einer späteren Druckphase beherrschten permanente Perspektivenwechsel die Bilder, wodurch die Drucke eine unruhige, dynamische Stimmung innehaben.

“Winner ist mit seiner Kamera diesmal ganz nahe an die Bauten herangegangen, viel näher als sonst. Er hat sie steil von unten her fotografiert. Im Bild erscheinen die so aufgenommenen Ausschnitte aus der Ansicht der Baukörper in extrem starker perspektivischer Flucht. Säulen, Simse, Risalite, Pfeilergliederungen, Gewändevorsprünge, Giebel mit vorkragenden Zahnschnittornamenten von der Fassade des Reichstags stoßen, von unten gesehen, in emphatischer Diagonale über die Bildfläche nach oben durch. Orthogonale [sic] Linienzüge, wie sie unser Gedankenbild von Architektur bestimmen, Senkrechte und Waagerechte, sind nicht vorhanden; alle Linien fallen. Der Blick von unten die Fassade hinauf suggeriert Macht und Masse, indes ist das Auge dadurch irritiert, daß [sic] es nirgends festen Halt findet. Der Blick wird von der gewaltigen Kippbewegung, die das Bildfeld dynamisiert, mitgezogen. So entsteht die zwingende Vision des unmittelbaren Aufeinanderangewiesenseins von Macht und Sturz, ein tragisches Motiv.“ (a.a.O., S. 39)

Während sich Winner in „*Berlin Suite I*“ noch stark an der Realität orientierte, abstrahiert er mit der „*Berlin Suite II*“. Die Bilder der „*Berlin Suite II*“ haben darüber hinaus durch die Art, wie Winner mit den Farben umgeht, einen malerischeren Charakter; so zu sehen in den Bildern mit dem Brandenburger Tor. In einem Blatt der Suite (Abb. 85) druckte der Künstler eine Schrägansicht der Reichstagsfassade in Blau, überlagert von einer Darstellung des Brandenburger Tores in roter Farbe. Das Rot ist jedoch transparent gedruckt, so dass die beiden Ansichten einander zu durchdringen

¹¹⁹ Das politisch stark belegte Bauwerk Brandenburger Tor kehrt in der dritten Berlin-Suite 1990-1991 wieder, hier jedoch mit einer anderen Bedeutung, die sich mit der Öffnung der DDR änderte. (vgl. Thomsen 1998, S. 75)

scheinen. Die Farbflächen sind nicht ebenmäßig gedruckt, einige Stellen sind stärker farbig, während andere ausgebleicht wirken. (vgl. ebd.) Einige Partien der gefärbten Flächen sind sehr glatt, andere dagegen sehr körnig strukturiert, was an die Wirkung des Aquatinta-Verfahrens erinnert.



Abbildung 85 Aus der Serie „Berlin Suite II“: „Brandenburger Tor“ 1987

In einem anderen Blatt der Suite (Abb. 86a) druckte Winner erneut die beiden Ansichten von Reichstag und Brandenburger Tor übereinander. Diesmal verwendete er jedoch andere Farben: Das Reichstagsgebäude ist in Rot gedruckt, das Brandenburger Tor in Schwarz. Dadurch erzielt das Bild eine andere Wirkung als zuvor: Während in der blau-roten Darstellung beide Gebäude gleich präsent sind, tritt hier das Brandenburger Tor durch die schwarze Farbe stärker in den Vordergrund.

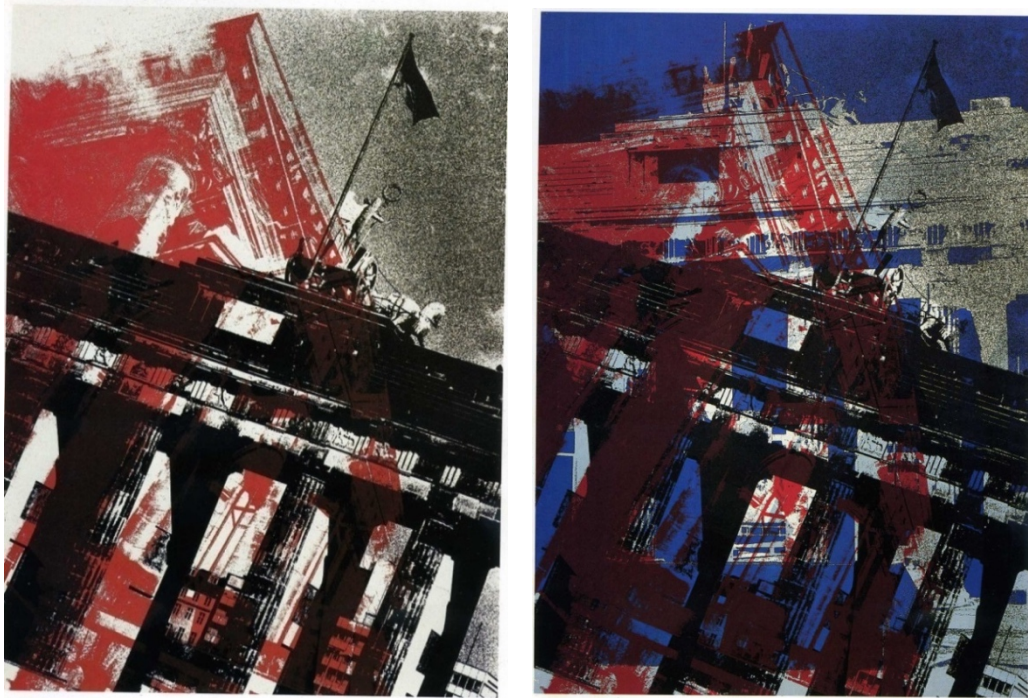


Abbildung 86 a) *Berlin Suite* “1987” b) „*Berlin Suite*“ 1987

In einem weiteren Blatt entwickelt Winner das Bild weiter (Abb. 86b). Der Hintergrund ist in einem blauen Farbton gedruckt, darauf eine weitere nahezu frontale, weiße Ansicht des Brandenburger Tors. Darüber werden schließlich der Reichstag und das Brandenburger Tor in der oben beschriebenen Kombination gedruckt, diesmal allerdings zunächst das schwarze Brandenburger Tor und darüber der Reichstag in Rot. Durch die vielfältigen Überlagerungen wird der Bildaufbau komplizierter, das Bild wirkt dynamischer und komplexer.

Winner entwickelte in dieser Bilderphase sowohl seine Motivdarstellung als auch seine Technik weiter. Im Unterschied zu „*Berlin Suite I*“, das nur mit der Serigrafie-Technik gedruckt wurde, schuf Winner die meisten Bilder der zweiten Suite (u.a. das letztgenannte Beispiel) in einer Mischtechnik. Neben der traditionellen Siebdrucktechnik malte Winner direkt auf das Sieb, verwendete die Rakel wie einen Pinsel und druckte kleinere Flächen mit ihm. Weiterhin benutzte er bei der Arbeit am Drucksieb Werkzeuge wie Spachtel, Spritzpistole oder Schabemesser. (vgl. Börnsen 1983, S. 19)

In einem weiteren Blatt der „*Berlin Suite II*“ taucht dieselbe Ansicht des Brandenburger Tores erneut auf (Abb. 87a), diesmal allerdings kombiniert mit anderen Motiven.



Abbildung 87 a) *“Berlin Suite “ 1987* b) *„Berlin Suite II“ 1987*

Im Hintergrund ist erneut der Reichstag zu erkennen, allerdings aus einer anderen Perspektive und weniger präsent und erkennbar als das Brandenburger Tor. Das Bild enthält weitere architektonische Elemente, die allerdings weniger deutlich erkennbar sind, die dem Bild aber durch die Überlagerung und Verblendung einen Effekt von Vielschichtigkeit und Tiefe verleihen. Die visuelle Wirkung, die Winner dadurch erzielt, ist eine gänzlich andere.

Die Farbvariationen werden in den folgenden Blättern noch größer, die Überlagerung der Formen und Farben noch intensiver. (Abb. 87b) Die Farbe ist freier eingesetzt und entwickelt ein Eigenleben. Im Gegensatz zur ersten Suite verzichtet Winner gänzlich auf Konturen und entwickelt die Form allein aus der Farbe heraus. Die Oberflächen der Bilder sind vielfältig strukturiert und haben unterschiedliche Texturen.

Drei Jahre später (1990—1991) griff Winner erneut auf das Brandenburger Tor als Motiv in der neuen Reihe *„Berlin Suite III“* zurück. Wie in *„Berlin Suite II“* zeigt Winner Ausschnitte aus der Architektur in verschiedener Schrägstellung, aber die Distanz zu den aufgenommenen Motiven ist verringert.

In *„Berlin Suite III“* reduziert Winner die sich überlagernden Motive und Farben, dementsprechend ist die Dynamik in den Bildern auch verhaltener. Die Formate der

Bilder betragen entweder 250 x 159 cm oder 140 x 100 cm. Die meisten Blätter der „*Berlin Suite III*“ sind in Mischtechnik auf Bütten hergestellt.

In einem Blatt der „*Berlin Suite III*“ (Abb. 88a) kombinierte Winner zwei verschiedene Variationen der Ansicht des Brandenburger Tores, indem er sie übereinander druckte. Zuerst grundierte er die Bildfläche in gelben Farbtönen. Durch Anwendung des Irisdrucks erzielte Winner stufenlose Farbverläufe innerhalb der Skala von Gelbtönen.

Die Farbpalette beschränkt sich in diesem Blatt auf die Primärfarben Gelb, Rot und Blau, die durch Überlagerung und Überkreuzen andere Farbtöne ergeben. Winner druckte dieselbe Ansicht auf weitere Blätter (Abb. 88b), aber mit anderen Farben: In Schwarz- und Grautönen gehalten entwickelt Winner hier eine enorme Tiefenwirkung. Winner überarbeitete jedes einzelne Blatt mit anderen Techniken. Dadurch sind die Blätter nicht ganz identisch und haben Unikat-Charakter.



Abbildung 88

a), b) „*Berlin Suite III*“ 1990/91



Abbildung 88 **c), d) „Berlin Suite III“ 1990/91**

In einem weiteren Beispiel von „*Berlin Suite III*“ (Abb. 88c–88d) wird die Reduzierung der Farben und Formen noch deutlicher. Die Blätter sind in nur zwei Farben, in Schwarz- und Grautönen, gedruckt, ihre Darstellungen erscheinen wie Spiegelungen auf Glasscheiben.

Einen weiteren Zyklus mit dem Motiv Berlin schuf Winner zwischen 2005—2006, die „*Berlin Suite IV*“. In dieser Folge beschäftigte sich der Künstler nochmals mit dem Brandenburger Tor. Er nahm es in Froschperspektive auf, überblendete hier das Motiv jedoch an einigen Stellen, sodass das Bauwerk nur schwer wiederzuerkennen ist. Außerdem konzentrierte er sich ausschließlich auf einen kleinen Teil der Konstruktion. Dazu setzte er verstärkt große Farbflächen ein, mehr als in früheren Bildern. Zugunsten der Farbflächen wird die Intensität der Gestaltung in den Bildern reduziert. Somit vermittelt diese Reihe weniger Bewegung als *Suite II* oder *Suite III*. Zudem wird die Struktur aufgebrochen. Diese Bilder haben ein quadratisches Format von 183 x 183 cm. (Abb. 89)



Abbildung 89 „Berlin Suite IV“

An den Berlin-Folgen lässt sich ersehen, dass die Serigrafie dem Künstler viel Spielraum bietet. Technik und Schablonen lassen sich recht frei miteinander kombinieren. Ebenso profitiert Winner von den vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Farben und Texturen. Während sich in der *Berlin Suite I* die disziplinierte Arbeit und Exaktheit in einer strengen Handhabung der Farben und Formen widerspiegelt, gelangt Winner in den *Berlin Suiten II* und *III* zu einem sehr freien spontan anmutenden Umgang mit Farben und Formen. Zudem ermöglicht die Siebdrucktechnik die Herstellung von Serien in unterschiedlichen Größen sowie die Anfertigung von Unikaten dadurch, dass die Siebdrucke im Verlauf des Arbeitsprozesses z.B. mit Malerei manuell überarbeitet werden können.¹²⁰

¹²⁰ Auf ähnliche Weise nutzt auch Döring die Siebdrucktechnik. Vgl. Kapitel 4.1.1. Jörg Döring.

5.3.2.2 London-Bilder

Ein Jahr nach der oben beschriebenen „*London Transport*“-Serie von 1969/70 dominieren die baulichen Sujets des Stadtraumes, Straßenansichten und Architekturmotive in den Londoner Docklands und London Docks die Grafikblätter Winners.

Der erste Zyklus unter dem Titel „*London Docks*“ entstand 1970. In dem sogenannten Randgebiet Londons, wo sich die Arbeitsumgebungen des Hafens mit Wohnbauten des Stadtrands verbanden, setzt sich Winner bis 1972 mit dem Wandel und dem Verfall der industriellen Zonen auseinander. Diese Thematik beschäftigte ihn auch später noch. Der Zyklus wird 1978 mit der Arbeit an der Serie „*East One*“ abgeschlossen, die von verlassenen Straßen handelt. In den London-Bildern spürt man anhand der verwitternden Struktur der Architektur das Vergehen der Zeit an diesem Ort. Es entstanden nicht nur Bilder von verlassenen Gebäuden und Straßenansichten, sondern auch Suiten mit Motiven der U-Bahn und einiger Londoner Tunnels. Diesen Bildern ist eine große Tiefenwirkung zueigen, ihrer Thematik gemäß sind sie stimmungsvoll. (vgl. Börnsen 1983, S. 17)

„*London-Dock*“ weist einige Gemeinsamkeiten mit der zeitgleich entstandenen „*Berlin Suite I*“ auf, beide zeigen Architekturausschnitte in streng frontaler Darstellung:

„Die Gebäude zeigt er zunächst nur in Frontalansichten, zudem freigestellt wie in der ersten *Berlin Suite*. Im Fadenkreuz der Kamera axial anvisiert, posieren sie als Individuen. Der Standpunkt des [Künstlers] befindet sich im Zentrum, die Zentralperspektive strukturiert das Bild, stürzende Linien werden ausgeglichen. Und sie sind sinnlich und schön.“ (Thomsen 1998, S. 104)

Während Winner in den *Berlin-Suiten II, III und IV* mehrere Fotos von verschiedenen Bauwerken miteinander kombinierte, ver- und überarbeitete er bei den London-Bildern häufig nur eine Aufnahme. Das Motiv ist in dieser Phase deutlich der realen Welt entnommen, jedoch ist die Struktur durch Überblendung und Hinzufügung von Details verfremdet. Winner verleiht den Werken durch die Darstellung der Vergänglichkeit der Gebäude eine subtile Zeitlichkeit und mit ihr einen deutlichen emotionalen Eindruck, die Trostlosigkeit der verlassenen Docks.

Als Beispiel für die Arbeitsweise kann „London Docks – St. Katharine’s Way“ aus dem Jahr 1970 dienen (Abb. 90), eine Folge von sieben Serigrafien, je 101,5 x 76,5 cm, die nebeneinander eine Länge von 4,59 Meter aufweisen. (vgl. Börnsen 1983, S. 17)



Abbildung 90 „London Docks – St. Katharine’s Way“ 1970



Abbildung 91 Detail aus „London Docks St. Katharine’s Way“ 1970

Die Bilder sind ähnlich gestaltet wie „*London Transport*“: Ausgangspunkt ist ein Foto, das in Schwarz-Weiß grob gerastert wird. Dann folgt die Ergänzung des Bildes um nicht auf dem Foto enthaltene Details, beispielsweise fügte Winner Flächen, Buchstaben oder Schriften hinzu. Durch die Bestimmung der Ausmaße des Druckes und das Betonen oder Weglassen von Details konzentriert Winner den Blick des Betrachters auf ihm wesentlich scheinende Gegebenheiten. (vgl. Schauer 1972, S. 72f.) In eben diesem Sinne setzt der Künstler auch die Farbgebung in seinen Drucken ein. Diese entspricht nicht der Originalvorlage, sondern setzt Akzente und intensiviert so das Bild. (vgl. a.a.O., S. 73) Die Drucke sind mit sieben Farben in 36 Druckgängen hergestellt. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 12) Winner hebt die Alterungsspuren der Häuser hervor (vgl. Börnsen 1983, S. 17), indem er mehrere transparente Farbschichten übereinander druckt, was Holz und Mauern alt und verwittert aussehen lässt.¹²¹ Auch die Farbpalette unterstützt die melancholische Stimmung der Bilder: Einige Rottöne setzen Akzente, in einem sonst vornehmlich grau-silber-schwarzen Umfeld. Zerbrochene Fensterscheiben, verriegelte Fensterläden und menschenleere Straßenzüge runden diesen Eindruck ab und verleihen den Drucken „die ganze abweisende Verschlossenheit einer vergangenen Lebensperiode“ (Schauer 1972, S. 73).

Zentral für die London-Suite sind weiterhin die sogenannten „*Slow Bilder*“. Sie zeigen ein Motiv aus den Docklands in London, welches Winner auf dem täglichen Weg in sein Atelier im Londoner East End zu seinen Füßen fand: (vgl. Blume 1980, S. 29) Eine Straße, die durch zwei hohe Mauern begrenzt ist und die in der Mitte des Bildes nach rechts abbiegt. In großen gelben Buchstaben steht als Warnung für sich der Kurve nähernde Autofahrer „*SLOW*“ auf der linken Hälfte des Fahrwegs geschrieben. (vgl. Romain 1991, S. 19) Durch den Verlauf von Straße und die begrenzenden Mauern wird der Betrachter in die Bildtiefe gezogen, die Rechtskurve blockiert jedoch die Fernsicht.

Zunächst traf Winner eine Auswahl aus den zahlreichen Fotos, die er zu diesem Thema aufgenommen hatte. Da die Fotos im Querformat nicht die gewünschte Perspektivwirkung entfalteten, machte er erneut Aufnahmen im quadratischen Format 6 x 6 cm.

¹²¹ Auch Willi Baumeister nutzte die Überlagerung von Farbschichten zum Erzeugen eines Verwitterungseffekts. Vgl. Kapitel 4.4.2 Willi Baumeister.

„Slow“ (Abb. 92), wurde in einer Auflage von 75 Exemplaren im Maß von 62,5 x 62 cm gedruckt. (vgl. Blume 1980, S. 207) Seine Herstellung gab Winner Raum für vielfältige Experimente, vor allem in Bezug auf die Farbigkeit. Ausgehend von einem 'Basisdruck', der durch die Überlagerung von acht Schablonen bzw. Druckformen entstand, arbeitete er mit horizontalem und vertikalem Irisdruck, um verschiedene Farbzustände oder die Darstellung von Nebel zu erzielen und die teils surreal anmutenden Lichtverhältnisse zu schaffen. (Abb. 93a) (vgl. Blume 1980, S. 29ff; vgl. Herzogenrath 1973, S. 22)



Abbildung 92

„Slow“ 1972

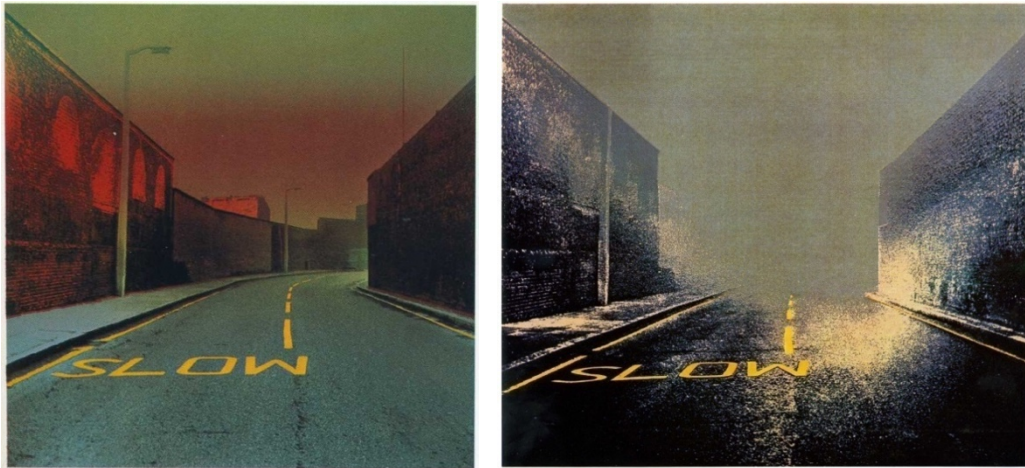


Abbildung 93 *a) Zusammendruck von 1. Zustand und vertikalem Blending,
b) „Slow im Nebel II“ 1973*

Für den Druck der Serie entschied er sich letztendlich für eine einfache, weniger teure Darstellung, da einige seiner Experimente mit den Farbabstufungen durch wiederholte Blendings „die Grenze der technischen und ökonomischen Möglichkeiten der grafischen Vervielfältigung überschritten“ (Blume 1980, S. 36) hätten. Ausschussquote und Arbeitsaufwand wären zu hoch gewesen.

Winner druckte die erste *Slow*-Suite 1972 gemeinsam mit Chris Prater im Kelpra Studio in London. Darauf folgende Drucke mit dem Titel „*Slow im Nebel I*“ und „*Slow im Nebel II*“ (Abb. 93b) entstanden mit Hilfe des Druckers Hajo Schulpius. (vgl. a.a.O., S. 207, 215)

Mit der Entstehung dieser Serie gelangte Winner an die Grenzen dessen, was im Seriendruck möglich ist. Durch die Experimente ergab sich in jeder Fassung des Bildes eine andere Aussage, außerdem Unterschiede bei der Tiefenwirkung und eine andere Atmosphäre.

5.3.2.3 New York-Bilder

In den New York-Motiven 1972 wandte sich Winner modernen Städten bzw. Stadtteilen zu. Hier arbeitete er intensiver mit dem Thema Stadtraum als dies für Berlin oder London der Fall war. Seine Faszination richtete sich auf die schnelle Veränderung der Stadträume und den Wandel der unterschiedlichen Strukturen der Stadträume New Yorks. Eine Aussage Winners erhellt die Bedeutung der städtischen Vielfalt und ihrer

Wandelbarkeit: „Sie [die Stadt New York] scheint die Summe aller urbanen Erwartungen zu sein.“ (Quensen 1996, S. 175)

In dieser Phase entstanden Bilder wie die des „*Times Square*“-Zyklus', der „*42 Street*“, die „*Light/Shadow*“-Folge und die „*Emergency*“-Reihe. Im Mittelpunkt von Winners Arbeit in New York steht jedoch der erstgenannte „*Times Square*“-Zyklus. In diesem präsentierte der Künstler Stadtleben und Stadtkultur durch eindeutige Symbole: Reklameschriftzüge, Wolkenkratzer, Theatergebäude, Kinos, usw.. Er stellt Gegensätze einander gegenüber: Licht und Schatten, Nah- und Fernsicht, kalte und warme Farbe, reine und strukturierte Farbflächen konkurrieren miteinander, Realität und Fiktion werden miteinander verwoben.

Die ersten Bilder des „*Times Square*“-Zyklus' erschienen 1976. Es sind dramatische Visionen aus Architektur, Licht und Werbung. (vgl. Quensen 1991, S. 7) Von 1987—88 entstanden insgesamt 120 Arbeiten. (vgl. Gassen 1991, S. 23)

Winner arbeitete mit vielfältig überlagerten Perspektiven, weswegen die Bilder teils wie 'Film-Stills' wirken. Die Perspektiven variieren von der des aufrechtstehenden Menschen bis hin zur Fernsicht nach oben zwischen die Wolkenkratzer. Mittels Zweifachbelichtung und Perspektivenwechseln werden mehrere Blickebenen in jedem Bild verknüpft, wodurch verschiedene Tiefen und Dimensionen entstehen. (vgl. Romain 2006, S. 275)

In den voran besprochenen London-Bildern ist die subtil eingeflochtene Thematik 'Zeit' durch die Darstellung von Auswirkungen der Zeit auf die Motive enthalten: Erosion und Verfallszeichen, wie sie in den sogenannten „*Erosions-Bildern*“ wie „*Wall Piece*“ 1976 explizit thematisiert werden.¹²² (vgl. Börnsen 1983, S. 56) (Abb. 94)

¹²² Diese Effekte schuf Winner schon in den finnischen Bildern, die durch tektonische Strukturen beherrscht werden. (vgl. Börnsen 1983, S. 56)



Abbildung 94

„Wall Piece“ 1976

„Wall Piece“ zeigt einen Ausschnitt aus einer Mauer. „Die Bildfläche erscheint [...] selbst in Auflösung begriffen.“ (a.a.O., S. 26) Diese Zeichen des Verfalls erzeugen einen ähnlichen 'memento mori-Effekt' wie die verlassenen Orte und leeren Plätze, wie sie in den New York-Bildern „Clink Wharf, Warehouse“ und „Underground Old Street“ zu

sehen sind.¹²³ Darüber hinaus lässt Winner seinen Bildern auf diese Weise eine subtile 'Verzeitlichung' angedeihen.

In der New York-Suite gelangt Winner auf anderem Wege zu ähnlichen Ergebnissen. Lothar Romain prägt in Bezug auf diese Suite den Begriff vom „Erlebnis der Gleichzeitigkeit“ (Romain 1980, S. 13), welchen er in Winners Werk durch die Präsentation mehrerer Motivteile in verschiedenen Richtungen und den Wechsel der Perspektive in ein und demselben Bild gegeben sieht. Dies wird auch durch heftige Richtungsimpulse erreicht, wie Winner sie z.B. in den *Roadmarks* einsetzt. So entstehen Bewegtheit und Dynamik in den Bildern, die dem Schauenden Zeitlichkeit vermitteln. Ein ähnlicher Effekt findet sich durch die Darstellung von scheinbaren Bewegungsabläufen in mehreren Stationen innerhalb einer Serie, so zu sehen in den *Roadmarks*. Bewegung, Hektik, Dynamik und Unruhe werden dem Betrachter anschaulich vermittelt. So stehen diese Bilder als deutliches Beispiel für das Spektakel des Lebens in diesem Stadtgebiet. Im Gegensatz dazu sind die *London*-Bilder still, ruhig, nahezu idyllisch, es sind die Farben, die den verlassenen Orten der *London*-Bilder einen tragischen Ausdruck geben.

Winner schuf die New York-Bilder durch den Einsatz von verschiedenen Techniken. Einige sind ausschließlich in Serigrafie umgesetzt, andere sind durch eine Kombination von Serigrafie mit anderen Techniken entstanden, wie schon zuvor die „*Berlin Suite II, III*“. Schließlich arbeitete Winner in den New York-Bildern mittels Schablonentechnik mit Acryl auf Leinwand. Die Bilder weisen verschiedene Stile und einen unterschiedlichen Charakter auf.

Im Serigrafie-Bild „*New York Canyon I*“ 1973, in der Größe von 103,5 x 71 cm (Abb. 95), zeigt der Künstler die Ansicht eines Gebäudes mit seinen eisernen Fluchttreppen. Der Bildaufbau ähnelt dem des „*London Dock*“ und verrät das starke Interesse Winners an Strukturen. Die Darstellung entspricht den realen Gegebenheiten, die Farben sind gedämpft und tragen eine melancholische Stimmung.

¹²³ Abb. Thomsen 1998, S. 85, 28f.



Abbildung 95

„New York Canyon I“ 1973

Eine gänzlich andere Darstellungsweise und starke Weiterentwicklung zeigen die „Times Square“-Bilder, die vieles mit den *Berlin Suiten II und III* teilen. Beispiele hierfür sind die beiden im Folgenden beschriebenen Bilder der Reihe „Times Square

N.Y.“ 1998, im Maß von 150 x 100 cm. (Abb. 96) (vgl. Quensen 2006, S. 111, 118)
Winner setzte diese Werke in der bereits erwähnten Mischtechnik um.



Abbildung 96 a), b) „Times Square N.Y.“ 1998

Die Komplexität beider Bilder entspricht dem hohen technischen Aufwand, den Winner bei ihrer Herstellung betrieben hat. In den Bildern sind vielfache Überlagerungen zu sehen, die einzelnen Motive gehen so stark ineinander über, dass das Auge sie kaum voneinander zu trennen vermag — anders als bei der *Berlin Suite*, wo die Motive sich zwar überlappen, aber immer noch einzeln erkennbar sind. Die Feinheiten der Siebrucktechnik ermöglichen es Winner, die einzelnen Motive beinahe nahtlos ineinander übergehen zu lassen. (vgl. Thomsen 1998, S. 177) Winners souveräner Umgang mit der Technik ermöglicht es ihm, die sehr heterogenen Bildelemente zu einem komplexen Gefüge zusammenzubringen, ohne dass die Bildidee im Chaos versinken würde.

Die Farbgebung der Times-Square-Bilder orientiert sich stark an den Primärfarben. Dies hat aber wenig mit den tatsächlichen Farben des Times Square zu tun, sondern eher mit den ästhetischen Vorstellungen des Künstlers. (vgl. a.a.O., S. 122) Im zweiten Times Square-Bild 1993, 120 x 80 cm (Abb. 97a) nutzt Winner wie üblich eine Fotografie als

Basis für sein Bild. (Abb. 97b) Allerdings entwickelte er die Serigrafie in diesem Fall nicht in dem Maße über die Siebdrucktechnik, durch die Überlagerung verschiedener Motive und Aufnahmen übereinander, sondern durch die Weiterentwicklung seiner fotografischen Technik.



Abbildung 97 a) „Times Square, N.Y.“ 1993 b) „Times Square, N.Y.“ Fotografie 1993

Winner sagt selbst über sich: „Ich fotografiere ja schließlich schon seit dreißig Jahren, inzwischen habe ich auch einiges gelernt und kann besser mit der Kamera umgehen.“ (Winner, Zit. n. Thomsen 1998, S. 164)

Interessant ist dabei, dass Winners fotografische Arbeitsweise sich an seinen Erfahrungen aus der Serigrafie orientiert und er hier ebenfalls mehrschichtig arbeitet, beispielsweise durch Doppel- oder Mehrfachbelichtungen; entweder bei der Aufnahme selbst oder später in der Dunkelkammer. Die Resultate zeigen signifikante Unterschiede in den Modellierungen der Farbverläufe, die diesen Werken einen eigenen Stil verleihen. Die Bildmotive für das „Times Square N.Y.“-Motiv nahm Winner durch Mehrfachbelichtung aus der Froschperspektive auf. Dann machte er Ausschnitte aus dem Foto, bearbeitete diese und veränderte die ursprünglichen Farben. Im Gegensatz zu

seinen übrigen Bildern sind die Farbschichten sehr stark integriert und harmonisch miteinander vermischt. Die Farben sind zwar bunt, aber weniger aggressiv und plakativ. Die Times Square-Bilder sind jedoch nicht ausschließlich bunt gedruckt, sondern teilweise auch in Schwarz-Weiß oder in neutralen Farben, bei denen eine besondere Konzentration auf der Bildstruktur liegt. Dies sieht man in der Serigrafie „Times Square, N.Y.“ 1989/90, im Maß von 140 x 100 cm. (Abb. 98)



Abbildung 98

„Times Square, N.Y.“ 1989/90

Das Bild präsentiert verschieden strukturierte Flächen, einige sind mit einer an die Aquatinta-Technik erinnernde sehr körnigen Struktur versehen. Die linearen Strukturen wirken wie in Holz- oder Linolschnitt geschaffen. Die Wechselwirkung zwischen Linie und Fläche verleiht dem Bild viel Dynamik und Bewegung. In diesem Druck verwischt Winner also die Grenzen zwischen den grafischen Techniken, er erzielt durch das Serigrafie-Verfahren Effekte auf der Bildfläche, die an andere Grafiktechniken erinnern.¹²⁴ So tritt die Binnenstruktur, die in Winners früheren Radierungen dominierte, auch in dieser Serigrafie wieder stark hervor.

Zu Winners Arbeiten über New York gehört auch die Serie „*Licht/Schatten*“. Der Künstler nutzte dafür Hell-/Dunkel-Kontraste zur Strukturierung des Bildes und zur Schaffung von Tiefenraum, wobei er reale und irrealer Elemente miteinander verband. Die Vorlagen für diese Bilder stammen aus einem alten New Yorker Industriebezirk. Anders als beispielsweise in seinen Berlin-Bildern sind hier aber keine Wahrzeichen der Stadt dargestellt, sondern schlichte architektonische Elemente der Gebäude. Die Bilder zeigen im Wesentlichen Türen, die teils lasierend, teils in mehreren Schichten mit Schatten von Feuertreppen überdruckt sind. Durch das Überdrucken entsteht eine neue Bildrealität — die Stufen der Feuertreppen wirken wie Gitter, welche die eigentlich zum Betreten des Hauses dienenden Türen versperren. So geben die Schatten dem Bild nicht nur Struktur, sondern stellen auch den Inhalt des gewählten Bildausschnitts in Frage. (vgl. Romain 1991, S. 18f.) Die Farben transportieren — so Winner — verschiedene seelische Verfassungen. (vgl. Börnsen 1983, S. 51)

Die Bilder der Serie erstellte Winner wieder in einer besonderen Kombination von Techniken: Fotografie, Siebdruck und Malerei. Während des Arbeitsprozesses malte er mit Acrylfarben durch die Schablone und trug die Farbe unmittelbar auf die Leinwand auf. (Abb. 99) Er verfremdet das primäre Motiv durch Überlagerung mit weiteren Motiven und gelangt so zu einer Abstraktion, das Motiv entfernt sich zunehmend von der Wirklichkeit. Winner erstellt durch die Staffelung der Bildebenen auch eine beachtliche Raamtiefe. (vgl. Thomsen 1998, S. 62, 64) Die Farbschichten wechseln zwischen warm und kalt, verbinden sich an manchen Stellen miteinander und behalten

¹²⁴ Moritz Götze erzielte in seinen Bildern mittels Serigrafie die Effekte von anderen Grafiktechniken. Vgl. Kapitel 4.1.2. Moritz Götze.

an anderen Stellen ihr Eigenleben. Teilweise liegen sie übereinander, sind transparent oder voneinander abgegrenzt. Zudem hat die Farbe hier, ähnlich wie bei „Times Square“, eine Doppelfunktion. Sie bestimmt nicht nur den Ton und damit die Wirkung des Bildes, sondern erschafft auch, ohne jegliche Konturenlinien oder Schatten, die Formen diverser Bildelemente. Diese treten dadurch stärker in den Vordergrund und werden zu „eigenständige[n] Erscheinungsform[en]“. (Romain 2006, S. 275).

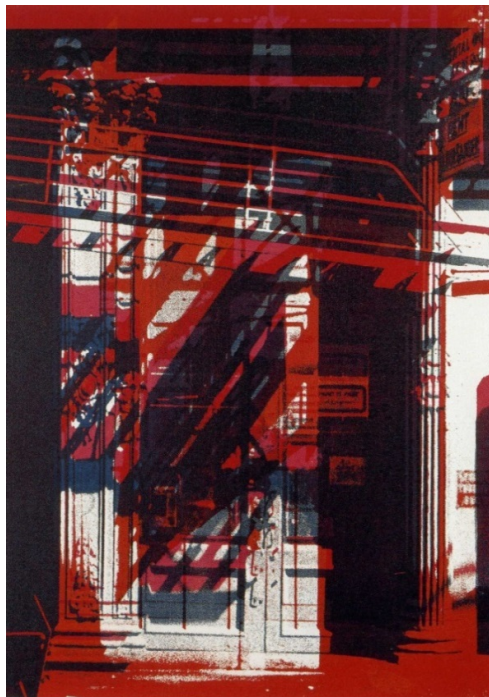
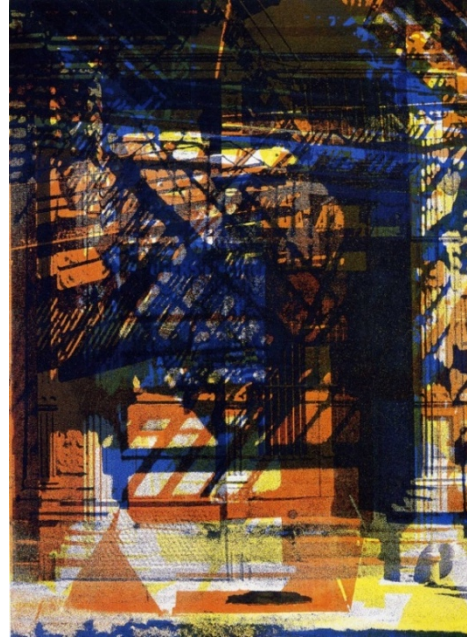


Abbildung 99

„Licht/Schatten“ 1986/87

Die zum Vergleich herangezogenen, mit der Aquatinta-Technik realisierten, „*Light/Shadow*“-Bilder (Abb. 100) aus dem Jahr 1981 weisen weniger Farben auf. Sie sind stärker an die Wirklichkeit und deren Plastizität angelehnt. Die in Acryl auf Leinwand gearbeiteten „*Licht/Schatten*“-Werke von 1986/87 sind abstrakter. Die architektonischen Elemente treten in den Hintergrund, während die Farben präsenter werden und eine zentrale Rolle im Bildaufbau spielen.

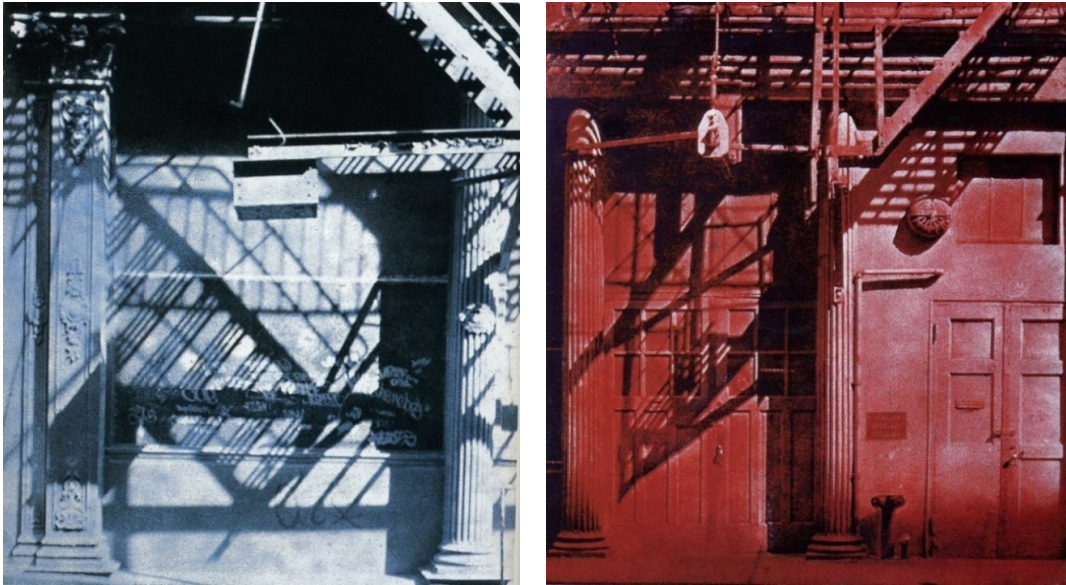


Abbildung 100

„Light/Shadow“ 1981

5.3.2.4 Tokyo / Kreuzwege / Roadmarks

Die Reise nach Tokyo spielt eine große Rolle in der Entwicklung von Winners Arbeit der 80er Jahre. Hier nahm er das 1972 in der „*Slow*“-Reihe begonnene Motiv der Straßenzeichen wieder auf: Ein Teil der Werke zum „*Tokyo Projekt*“ behandelt Zeichen und Markierungen aus der Verkehrswelt. (vgl. Quensen 1991, S. 7) (Abb. 101)



Abbildung 101 „Tokyo Projekt“ 1980/1981

Die Bildtafel besteht aus einem aus 12 Teilen zusammengesetzten Wandbild mit einem Maß von insgesamt 400 x 450 cm, jedes Einzelbild nimmt 100 x 150 cm ein. (vgl. Mersmann 1984, S. 30f.) Die dominierende Farbe ist die des Hintergrundes, verschiedene Stufen der Farbe von Asphalt von Grau bis Blauschwarz. Auf dieser Matrix befinden sich in gelber und weißer Farbe die Straßenmarkierungen. Der Künstler realisierte dieses Wandbild in einer Mischtechnik auf Leinwand. Diese Bilder zeigen eine andere Wirklichkeit, aber keine Fiktion; diese uns unverständlichen, abstrakten Formen erscheinen fremd und doch bekannt. Einige Detailtafeln zeigen einem Kreuz ähnliche Symbole und inspirierten den Künstler zu weiteren Werken. 1981 schuf Winner die den Straßenzeichen aus dem „Tokyo-Projekt“ verwandten „Wegkreuze — Kreuzwege“-Bilder. Das 16-teilige Ensemble hat ein Maß von 400 x 600 cm, jedes Einzelbild misst 100 x 150 cm. Winner benutzte hier wieder mehrere Techniken auf Leinwand. (Abb. 102) (vgl. a.a.O., S.48f.)

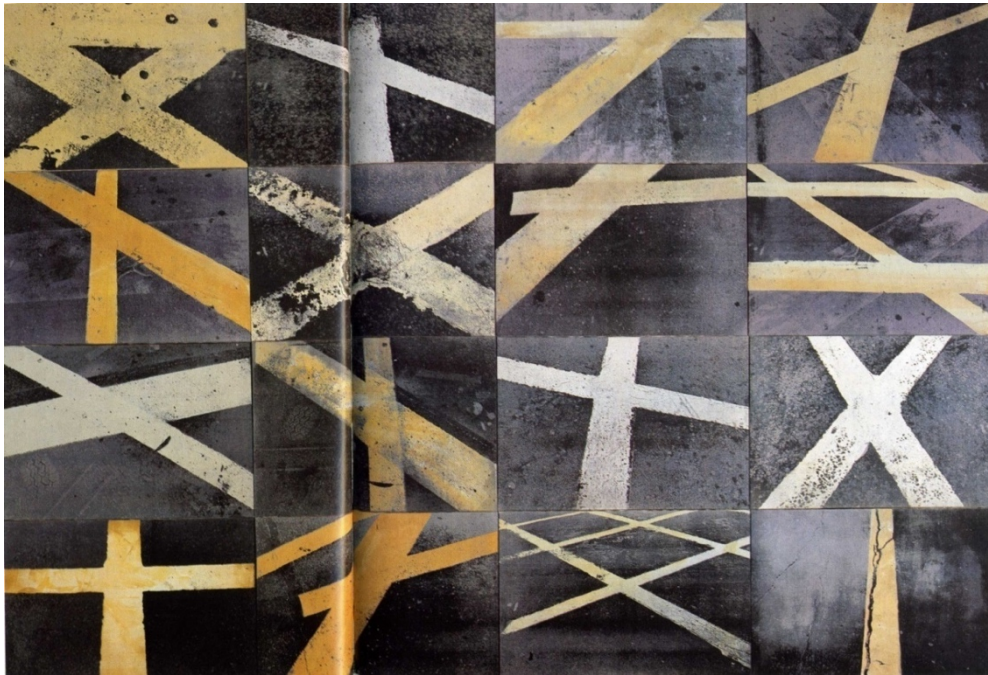


Abbildung 102 „Wegkreuze — Kreuzwege“ 1981

1982 entstand dann der „Kreuzweg“ für das Braunschweiger Dominikanerkloster, ein Wandbild aus 14 Einzelteilen in Mischtechnik auf Leinwand. In dieser Phase reduzierte er die Zeichen bis hin zum isolierten Symbol. Auch hier steht das Kreuz-Symbol, in heller Farbe auf die schwarze oder graublau Fläche aufgetragen, in verschiedenen Erscheinungen Pate für die Motive *Winners*. Das Kreuz ist aus seiner alltäglichen Situation, der Straße, herausgelöst, und *Winner* verleiht ihm in seiner neuen Darstellungsweise ein neues Feld an Interpretation, über seine religiöse Bedeutung hinaus. (vgl. a.a.O., S. 15) In den „Kreuzweg“-Bildern zeichnen sich deutlich ein Fußabdruck und eine Reifenspur auf dem Asphalt ab. Sie stehen als Reminiszenz an die reale Welt, unsere Wirklichkeit.

1983/84 entstand auf Basis der gerade vorgestellten Darstellung von Zeichen die „Roadmarks“-Serie. (Abb. 103) Wieder geben Leitlinien und Markierungen der Straßen die Motive vor.



Abbildung 103 „Roadmarks“Detail 1983/84

Der Künstler druckte mehrere Zeichenmotive übereinander, die Struktur der Bilder öffnet sich: Es ist deutlich zu erkennen, dass Winners Interesse an dieser Struktur vom „Tokyo Projekt“ über „Wegkreuze – Kreuzwege“ bis zur „Roadmarks“-Serie zunahm.

Lothar Romain bezeichnet Winners Arbeitsweise, die Motive einander überschneidend zu drucken, als „analytischen Prozess“, indem die Leserichtung der Bilder multipliziert wird. Der Betrachter erhält die Möglichkeit, sich in die Lesarten einzusehen, er kann sich in die Einzelheiten jeder Ansicht vertiefen. Mit diesem Verfahren vergrößert Winner auch seinen kreativen Spielraum und schuf in höherem Maße eigenständige Bilder, die aber immer noch von der Wirklichkeit ausgehen, wie es schon z.B. von der „Times Square“-Serie bekannt war. (vgl. Romain 1991, S. 21) Im Vergleich zum „Kreuzweg“ verbreitert sich das Farbspektrum in den „Roadmarks“, hier arbeitet Winner mit Orange, Blau, Gelb, Weiß, Rot, Schwarz und verschiedenen Grautönen.

Die Ausgangspunkte der „*Roadmarks*“-Reihe wie auch des „*Kreuzwegs*“ sind Polaroidkamera-Fotos, die Ausschnitte von Flughäfen und Straßen wiedergeben. Sie stammen nicht nur aus Tokyo, sondern auch aus anderen Metropolen wie New York, Paris und Berlin. Diese Bilder erzielten ihre vielfältige Bedeutung durch die umfangreiche künstlerische Bearbeitung: Überblendungen, Überlagerungen und intensive Farbbearbeitung verdichten die Bilder, lassen sie zu Metasymbolen werden, die über ihre ursprüngliche, den Verkehr leitende und lenkende Funktion in der Stadt hinausgehen. (vgl. Gunk 1996, S.36)

Bei den „*Roadmarks*“ reduziert Winner sichtbar die Komplexität des Druckverfahrens und wendet sich stärker der Handarbeit als hochentwickelter Technik zu. Dies korrespondiert mit dem Inhalt der Bilder: Auch Straßenmarkierungen werden mit Hilfe von Schablonen auf den Asphalt der Straße aufgebracht. Winner reduziert bei den „*Roadmarks*“ die Anzahl der Schablonen auf zwei oder drei Stück. Dennoch bringt er acht oder neun Farbwerte in das Bild ein, indem er mit Gummispachteln durch die Siebe malte. Dadurch tritt Winners künstlerische Handschrift wieder stärker hervor. (vgl. Mersmann 1984, S. 15; vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 367f.)

Schließlich müssen in diesem Zusammenhang noch Winners Signal- und Zeichen-Bilder erwähnt werden, die Warnschilder bzw. Hinweis- und Gebotsschilder zum Motiv haben; so zu sehen in den Serien „*Stop*“ und „*End*“. Über die ursprüngliche, den Verkehr lenkende, Information und Orientierung vermittelnde Funktion hinaus verleiht Winner diesen Zeichen eine neue Bedeutung, so auch in der Siebdruck-Serie „*No*“. (vgl. Romain 1991, S. 19; vgl. Thomsen 1998, S. 48, 52) Darin zeigt Winner das an vielen Orten der Welt fotografierte Wort „*NO*“. Untergründe, Farbigkeit und Schriftweisen variieren: in weißer oder gelber Farbe auf Wände aufgetragen, in Kombination mit abblätternden Farbschichten, auf teilweise verwittertem Mauerwerk, auf Metall, auf Asphalt usw.. (Abb. 104) Zivilisation im Allgemeinen und Städte im Besonderen bedürfen einer das Verhalten lenkenden Struktur in Form von Ge- und Verboten, das Wort „*No*“ nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein. An der Fülle und Verschiedenartigkeit der Motive ist deutlich erkennbar, dass Winner die „*No*“-Motive über Jahre hinweg sammelte. (vgl. Thomsen 1998, S. 48ff.)



Abbildung 104

„NO“ 1983

Auffallend ist die Präzision bei der realistischen Wiedergabe der verschiedenen Hintergrundmaterialien, die in verschiedenen Zuständen – ebenmäßig, sauber, modelliert, zerkratzt oder verschmutzt — gezeigt sind und die nur durch die Nutzung der Siebdrucktechnik möglich ist: „Die Präzision der Erscheinung entspricht dem Wesen der Technik.“ (Romain 1996, S. 24)

Thematisch verwandt mit den Signal- und Zeichen-Bildern sind die parallel zu den Metropolen-Bildern in den 70er-Jahren entstandenen Werke der „Emergency“-Folge. In ihnen stellt Winner die Feuertreppen und Fluchtwege verschiedener Gebäude aus den Städten New York und London dar. Hier geht es also um nicht um Ver- und Gebote, sondern um die einer Stadt zugrunde liegenden Strukturen, die der Sicherheit dienen.

1977 nahm Winner mit diesem Thema an der 6. Documenta teil. Dazu sagte er selbst:

„1977 richtete ich auf der Documenta in Kassel den Raum „Emergency“ ein, mit Feuerleitern aus New York und Londoner U-Bahnbildern. Ängste der zerstörten Städte in Europa trafen auf die Ängste von zukünftigen Katastrophen.“ (Anhang IV: *Gerd Winner: Fax an Dr. Lüttich*, Fax-S. 8)

Winner druckte die Blätter vor dem Hintergrund der antiken Theorie der 'Vier-Elemente-Lehre': Feuer, Luft, Wasser und Erde sind nach dieser Vorstellung die Bausteine der Erde. (vgl. Thomsen 1998, S. 39, 43) Winner verbindet die vier Elemente mit

unphilosophisch anmutenden, alltäglichen Gegebenheiten wie Sicherungssystemen bei Flugzeugen, Schiffen, Autos und Häusern. Er bildet Feuerleitern, Schutzleitern, Feuerlöscher, Hydranten, Sicherheitsschlüssel, Sicherheits- und Notausganghinweise ab. (vgl. Romain 1977, S. 63)

Der Künstler zeigt in den „Emergency“-Bildern zwar Elemente von Sicherungssystemen, erzeugt dabei jedoch beim Betrachter keineswegs das Gefühl von Sicherheit, sondern berührt im Gegenteil vielmehr die Urängste des Menschen. (vgl. Sperlich 1977, S. 53) Die von Winner gezeigten Gegenstände verdeutlichen die Domestizierung unserer Ängste im alltäglichen Leben, wodurch diesen Gegenständen ein ästhetisches Gewicht verliehen und zugleich aufgezeigt wird, wie stark unser Alltag von möglichen Gefahren durchzogen ist. (vgl. Thomsen 1998, S. 39ff.) Zu diesem Thema fertigte Winner diverse Siebdrucke an. (vgl. Blume 1980, S. 222) (Abb. 105)

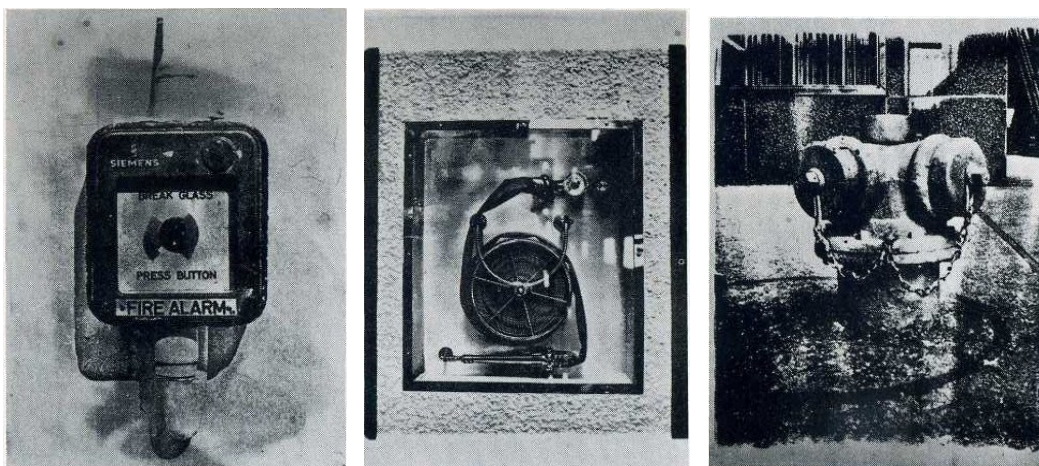


Abbildung 105 Aus der Serie „Emergency“ 1977

Mit der Präsentation von „Emergency“ auf der Documenta 1977 rückte Winners Arbeit in den Blick einer größeren Öffentlichkeit. Der gesamte von ihm gestaltete Raum war in eine beunruhigende Atmosphäre getaucht und teils mit Gegenständen, teils mit seinen Werken, die Feuerleitern oder Hydranten zeigen, ausgestattet. Die gesamte Installation erschwerte es dem Betrachter, Wirklichkeit und Kunst voneinander zu trennen. (vgl. Börnsen 1983, S. 26) Eine weitere „Emergency“-Ausstellung gestaltete Winner anlässlich eines Jubiläums der hessischen Brandversicherungskammer, für die ihm die gesamte Kunsthalle Darmstadt zur Verfügung gestellt wurde. (vgl. Thomsen 1998, S. 39)

Die Besonderheit der „*Emergency*“-Bilder liegt, anders als bei anderen Werken von Winner, nicht in einem speziellen Umgang mit der Siebdrucktechnik oder in einem Spiel mit Form und Farben. Die Bilder sind relativ unspektakulär aufgebaut und zeigen lediglich ein ästhetisiertes Abbild der Realität. Was sie aber zu etwas Besonderem macht, bleibt in den Bildern unsichtbar. Das Faszinierende geschieht viel eher *im* Betrachter, der sich durch das Ansehen eines Symbols, das das Sicherheitsbedürfnis vieler Menschen darstellt, an seine Urängste erinnert fühlt.

5.4 Exkurs 1: Technik und Verfahren anhand des Werkes „*Gasteig-Fenster II*“

Winners Bilder entstehen zum einen vor Ort in den Stadträumen, wo die Fotografien aufgenommen werden, und zum anderen in seinem Atelier, wo er die Fotos bearbeitet. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 365) Dem Fotografieren geht zunächst die Suche eines interessanten Motivs voraus: Winner streifte mit seiner Kamera durch die Metropolen und fotografierte z.B. Gebäude und Straßen. Hat ein Motiv sein Interesse geweckt, nahm er davon viele verschiedene Bilder auf. (vgl. Roters 1991, S. 37) Diesen Fotos liegt eine besondere Haltung zum Motiv zugrunde, die Winner folgendermaßen beschreibt:

„[I]ch lebe und arbeite in der Distanz zu den Metropolen. Nur in dieser Distanz sieht man genauer auf die Strukturen der Städte. London und New York habe ich ungezählte Male besucht, um dort Konzepte zu strukturieren [...]“. (Winner Zit. n. Lindhorst 2005, S. 7)

Winner beschreibt sich hier als distanzierter Beobachter, der die Städte in ihren Strukturen analysiert und aus diesen Beobachtungen heraus eigene Konzepte entwickelt. Die in diesem Prozess entstehenden Fotografien sind also keinesfalls Zufallsprodukte, sie entstehen einem Plan entsprechend und halten sowohl das gesamte Motiv als auch dessen Detailreichtum fest. (vgl. Romain 1990, S. 13) Aus den zahlreichen Fotos eines Motivs trifft Winner eine enge Auswahl, die seinen Absichten absolut entspricht. (vgl. Roters 1991, S. 37)

Im Anschluss daran erfolgt die Umsetzung des Fotos in die Druckvorlage: In diesem Schritt werden die Motive durch die Überarbeitung der Fotos verändert und verfremdet. Bildausschnitte werden festgelegt, Bildelemente durch Retusche oder Überblendung entfernt, bzw. andere hinzugefügt. Winner akzentuiert auf diese Weise bestimmte Strukturen und Einzelheiten, hebt sie entweder hervor und bekräftigt sie oder nimmt

ihnen ihre Intensität. Aus einfachen Motiven werden so komplizierte Druckvorlagen. (vgl. Rhode 1975, S. VI) Es fällt auf, dass der Künstler bei der Fotobearbeitung, „beim Sichten und Auswählen des Materials [...] nicht vom Papierphoto, sondern vom Negativ“ ausgeht. (Holeczek 1977, S. 9) Daraufhin geht das Bild in die Druck-Phase. Wulf Herzogenrath zufolge können die hier vorgenommenen Arbeitsvorgänge in drei große Phasen eingeteilt werden: „formale Klärung“, „technische Vorbereitung“ und „handwerkliche Arbeit“. (Herzogenrath 1973, S. 4)

Zum einen wird die Formatgröße festgelegt, welche eine wichtige Rolle bei der Wirkung des Bildes auf den Betrachter spielt. Die Signalwirkung von Winners großformatigen Serigrafien erklärt sich auch durch ihre Größe und die durch sie entstehende Bildmagie. (vgl. Roters 1991, S. 38) Ein Bild in dieser Größe stellt für einen Betrachter ein 'gewichtigeres Gegenüber' dar als ein kleines Bild. Zum anderen wird in dieser Phase die Farbe des Druckes festgelegt. Auch hierdurch erfahren die Bilder eine weitere Verfremdung und entwickeln dadurch Autonomie. Die von Winner verwendeten Farben sind an die der Foto-Vorlage angelehnt. (vgl. ebd.) Hierbei ist es wichtig zu erwähnen, dass Winner von schwarz-weißen fotografischen Vorlagen ausgeht. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 365)

Über den Arbeitsprozess schrieb Gerd Winner 2005:

„Die fotografischen Strukturen werden im Schwarz/Weißbereich nach der Tontrennung der Grauskala bestimmt und den Farbformen zugeordnet, die flächig oder malerisch die Grundtöne des Klangs bestimmen. Ihnen zugegeben werden die Strukturen des reduzierten Filmkornes, die eine architektonische Härting erfahren haben. In der Schablonentechnik werden diese einzeln erarbeiteten Bildformen in mehrschichtigen Überlagerungen von hellen zu dunklen Farbnuancen lasierend aufgetragen. Zudem erlauben die Siebschablonen direkte malerische Arbeitsgänge mit Spachtel und Farben. Das künstlerische Vorhaben bestimmt die technische Umsetzung, die bei unterschiedlichen Bildvorstellungen einen eigenständigen Bildaufbau bedingen kann.“ (Winner Zit. n. Lindhorst 2005, S. 7)

Durch ein dialogisches Arbeiten mit Druckproben und Drucküberlagerungen vollzieht sich allmählich die Verwandlung der Fotografie in ein grafisches Kunstwerk. (vgl. Roters 1991, S. 38)

Am Werk „*Gasteig-Fenster II*“ (Abb. 106) soll der Prozess von den fotografischen Skizzen bis zum fertigen manuellen Druck im Folgenden beispielhaft skizziert werden. In diesem Bild zeigt Winner ein Industrie-Fenster, das der Betrachter auf drei Ebenen

wahrnehmen kann: Spiegelungen auf dem Glas, die Glasscheibe selbst und der Blick durch das Glas hindurch.

Winner wählte als Motiv ein Industriefenster aus, die Farbskala besteht vornehmlich aus Nuancen von Ocker und Braun, welche er mit grauen und schwarzen Farbtönen verband. So entstanden sechs Druckvorlagen, die übereinander gedruckt einen sechsfarbigem Siebdruck ergaben. (vgl. Anhang III: Skript zum Film 1987, S. 389)

Nun beginnt der Part von Schulpius, dem Druck-Partner des Künstlers:

„Schulpius übernimmt nun sämtliche Repro- und Fotoarbeiten. Zunächst stellt er mit der Reprokamera von dem Papierabzug eine Reihe von Tonabstufungen her. Er hat dazu Planfilme kürzer oder länger belichtet, um die im Schwarzweißfoto enthaltenen Grauwerte zu trennen und einzeln verfügbar zu haben. Winner wählte daraus fünf Tonabstufungen für seinen Stufensiebdruck aus. Diese ausgewählten Tonabstufungen werden nun auf das endgültige Druckformat von etwa 70 cm x 1 m vergrößert und entwickelt.“ (ebd.)

Anschließend überarbeitete Winner die transparenten Kopiervorlagen auf dem Leuchttisch teils additiv durch Aufkleben von Elementen oder Aufmalen mit lichtdurchlässiger Farbe, teils subtraktiv, indem er Schwärzungen auf den durchsichtigen Kopiervorlagen mit einem Schabmesser entfernte. Weiterhin überprüften Künstler und Drucker die Passgenauigkeit der Vorlage. Zuletzt verwendeten sie einen Schneidmaskierfilm, der „aus einer durchsichtigen Plastikträgerschicht und darauf einer roteingefärbten, lichtdurchlässigen Schicht besteht“ (ebd.), um damit die Papiervorlage für den ersten Grundfarbdruck herzustellen. Die Übertragung der Kopiervorlage auf das Sieb geschieht wie in Kapitel 2.2.3. beschrieben. Die Kopiervorlage liegt dabei direkt unter dem beschichteten Siebgewebe, das Vakuum im Inneren des Kopierers sorgt dafür, dass beide unmittelbar aufeinander liegen. Unter einem Halogenstrahler werden die Siebe acht Minuten lang belichtet. Dabei gelangt das Licht nur durch die ungeschwärzten Stellen der Vorlage und genau an jenen lichtdurchlässigen Stellen härtet die lichtempfindliche Siebbeschichtung aus. Das feine Perlongewebe des Siebes, das 10.000 Öffnungen pro Quadratzentimeter aufweist, wird im Nassraum mit starkem Wasserstrahl von der nicht gehärteten Beschichtung befreit, so dass nur noch jene Beschichtung auf dem Gewebe verbleibt, die vorher belichtet wurde. Gleichmaßen wird mit den anderen Sieben verfahren, letzte Retuschen direkt auf den Sieben vollzog Winner mit einem Sieböffner oder Siebfüller. (vgl. a.a.O., S. 390)

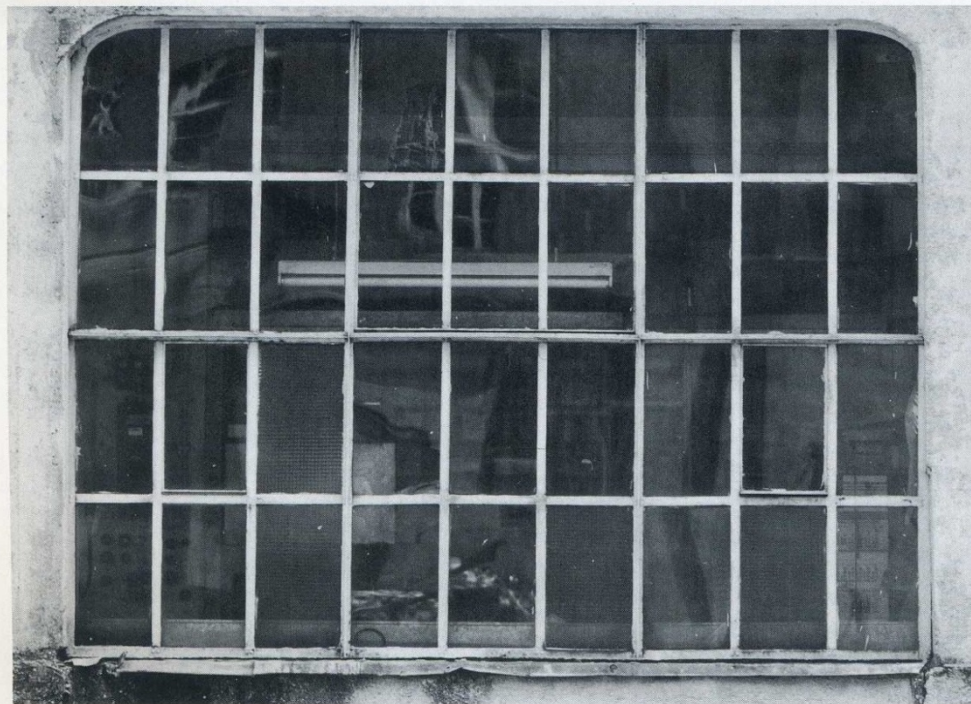
Nun folgte die eigentliche Druckphase. Nach der Positionierung und Befestigung des Siebes in der Druckschwinge am Drucktisch geht es an die Erstellung der Farbmischung; als Grundfarbe für das vorliegende Motiv diente ein warmes Grau, das aus Weiß, Schwarz, Ocker, Orange und Transparentpaste zusammengestellt ist. Anschließend wurde die Farbe unter konstantem Anpressdruck mit der Rakel gleichmäßig durch die Sieböffnungen gedrückt. Sämtliche Blätter dieser Auflage durchliefen diesen ersten Arbeitsschritt und wurden dann – bedruckt mit dem grauen Grundton – zum Trocknen auf ein Gestell gelegt. Die gleiche Prozedur vollzog der Drucker entsprechend dem Farbkonzept mit jedem weiteren Sieb sukzessiv von den hellen zu den dunklen Farbtönen.

Da die Farbwirkung der braunen Farbschicht nicht den Vorstellungen Winners entsprach, brach er nach dem dritten Druckdurchgang den Vorgang ab und beriet sich mit seinem Drucker, um letztendlich eine neue Farbmischung zu entwickeln. Der neue Brauntönen enthielt Transparentpaste, wirkt dadurch lasierend und erzielte so die gewünschte Farbwirkung. Den Druck mit dem vierten Sieb fortsetzend wurde nun ein transparentes Dunkelbraun aufgetragen, es folgte transparentes Schwarz, zuletzt wurde mittels des sechsten Siebes eine transparente graue Farbschicht aufgebracht.

Die fertigen Blätter wurden abschließend von Winner geprüft, signiert und freigegeben. (vgl. a.a.O., S. 390f.)



Photographische Arbeitsvorlage zu GASTEIGFENSTER II



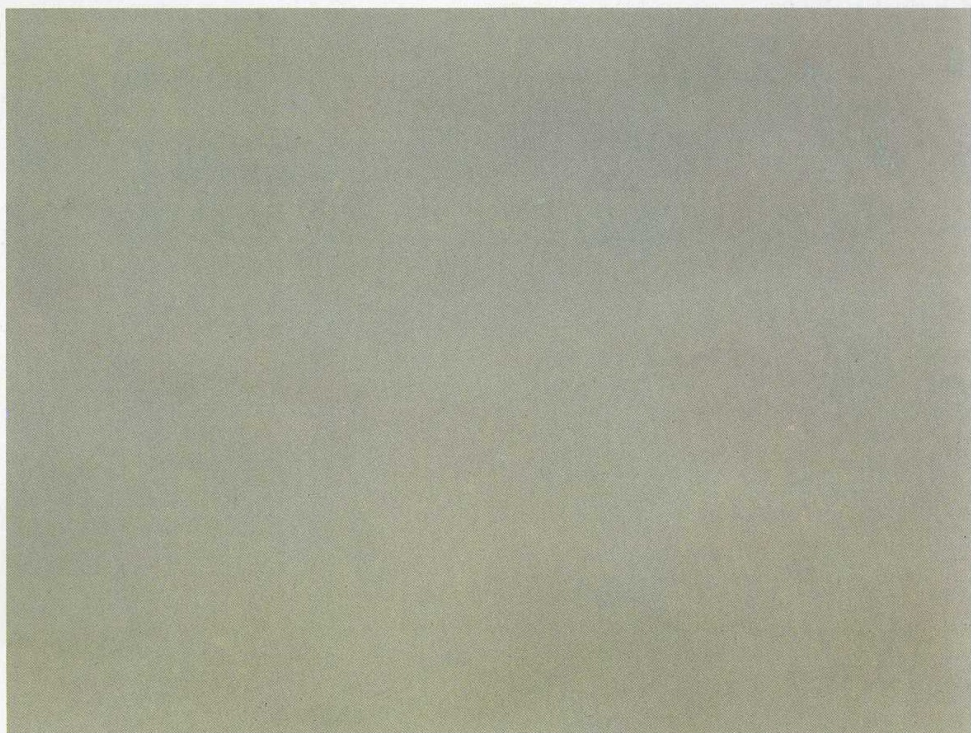
Photographische Arbeitsvorlage zu GASTEIGFENSTER II
(Ausgangsphoto später gekontert)



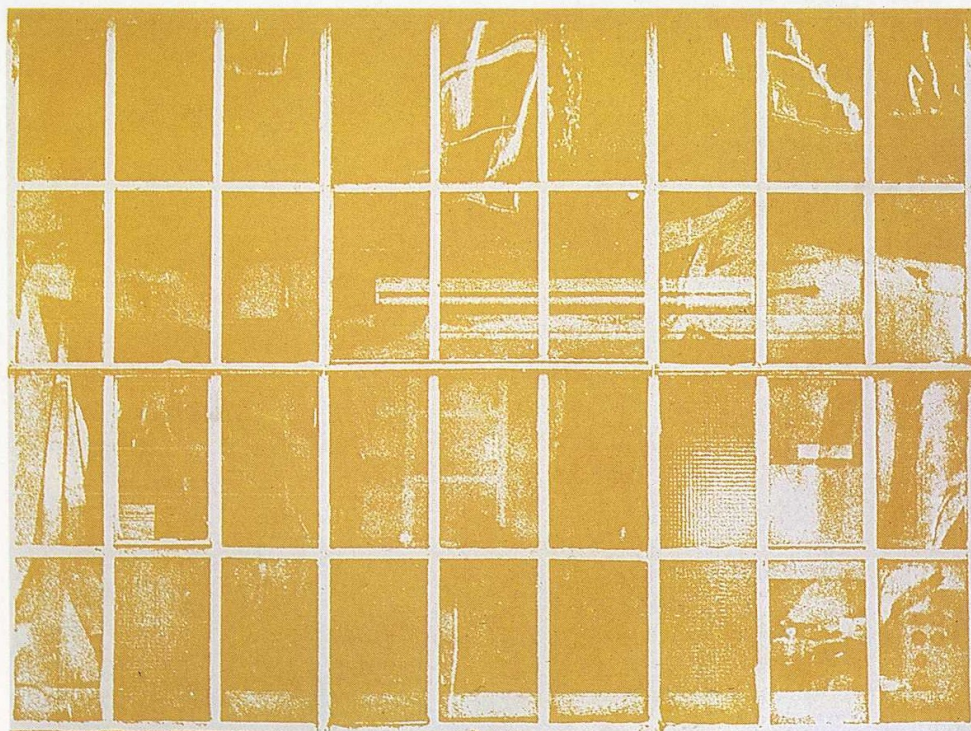
Pastellzeichnung über 2. Strukturform GASTEIGFENSTER II



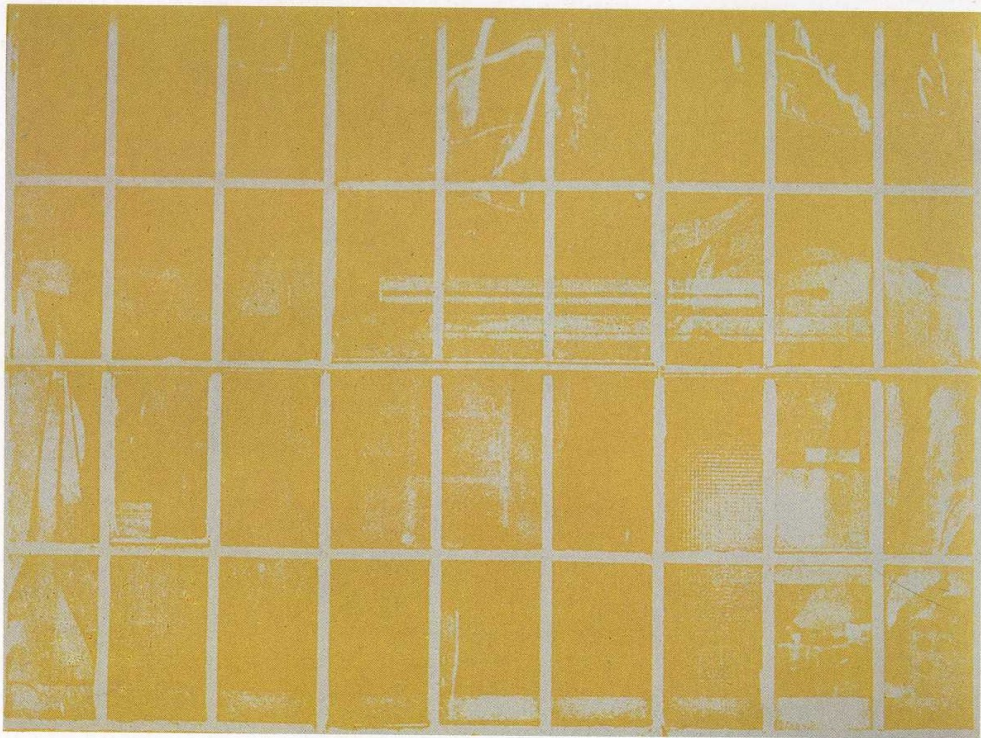
Pastellzeichnung über 2. Strukturform GASTEIGFENSTER II



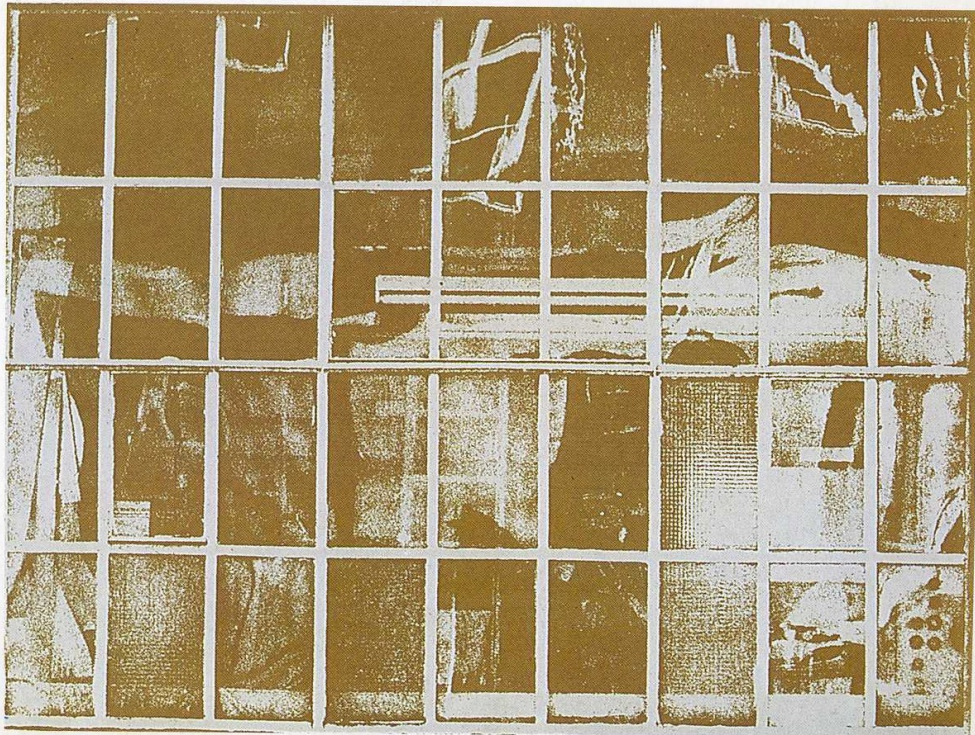
1. Farbform grau



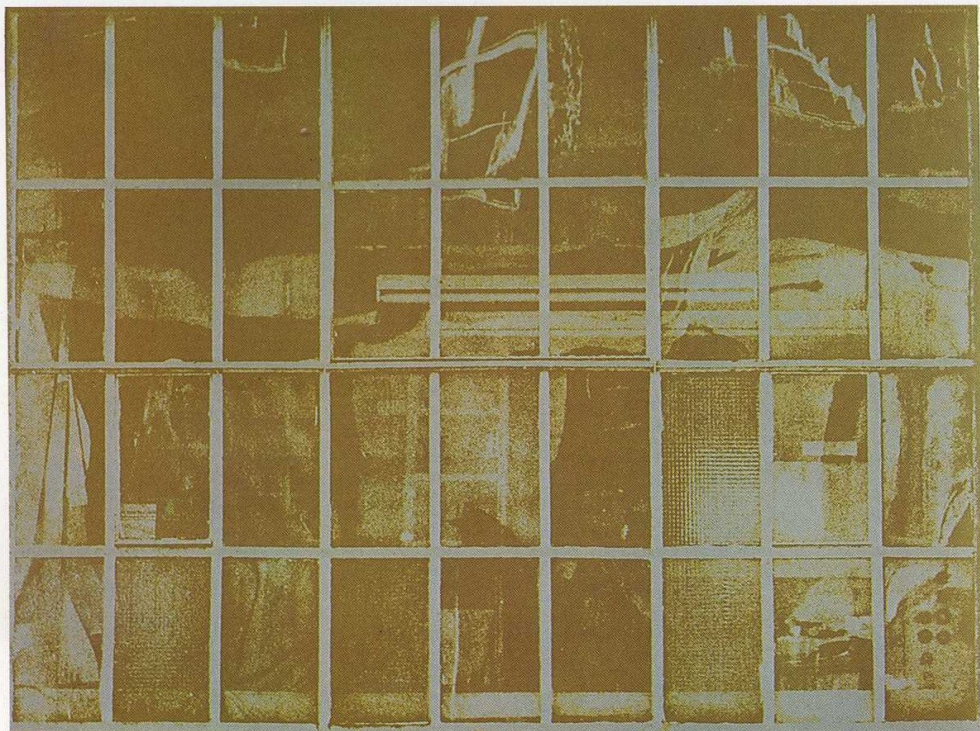
2. Farbform lichter Ocker



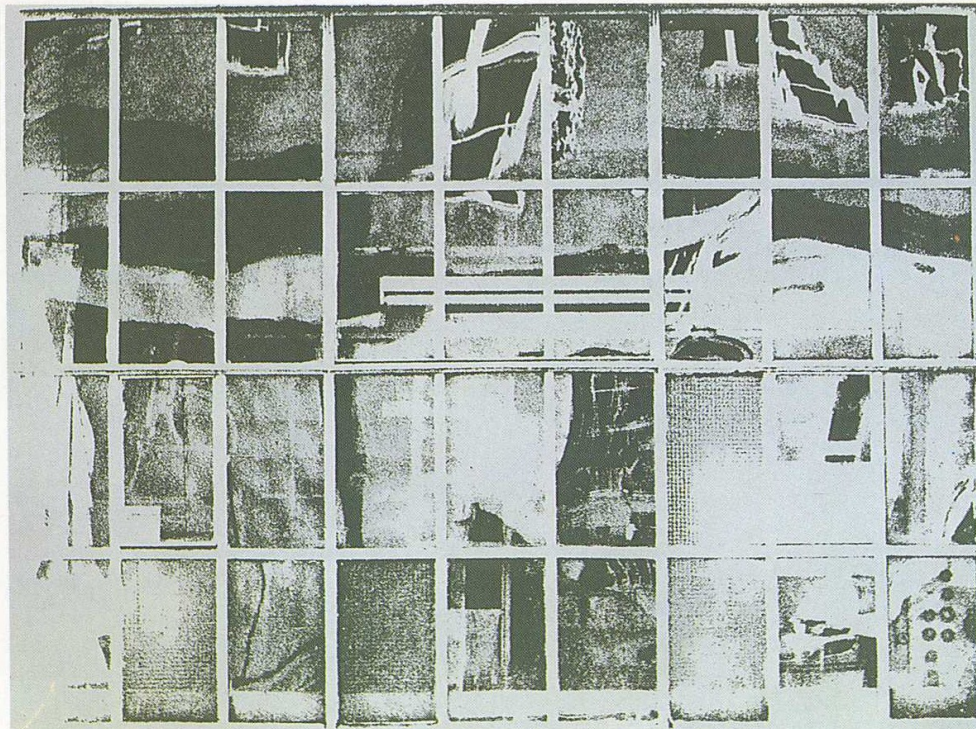
Zusammendruck 1. + 2. Farbform



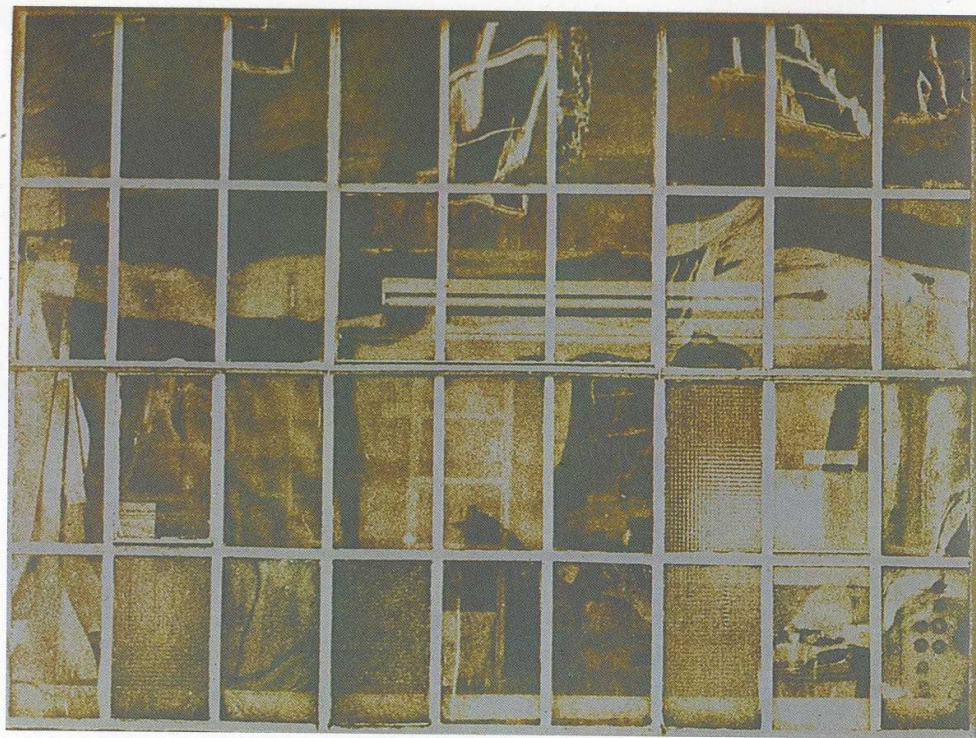
3. Farbform braun (Lasur)



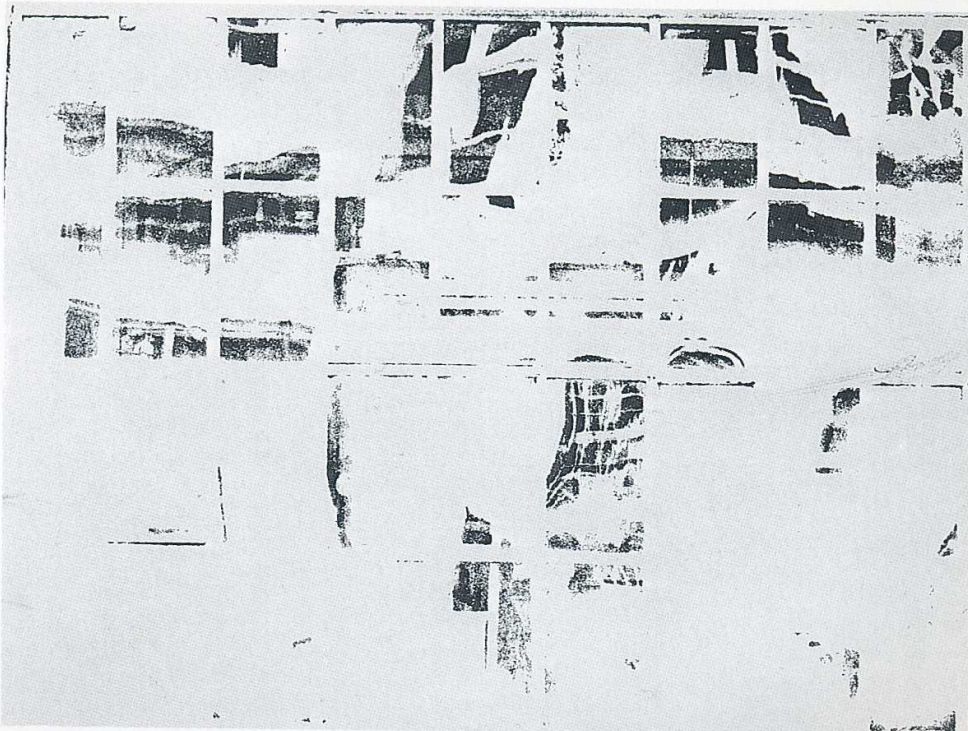
Zusammendruck 1. + 2. + 3. Farbform



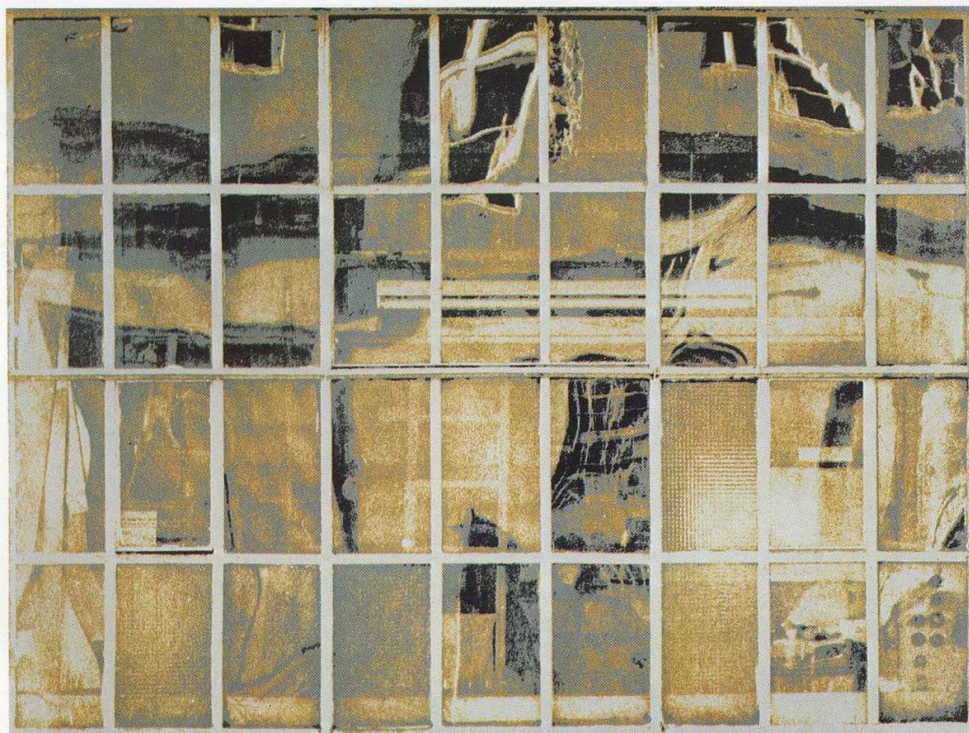
4. Farbform graublau (Lasur)



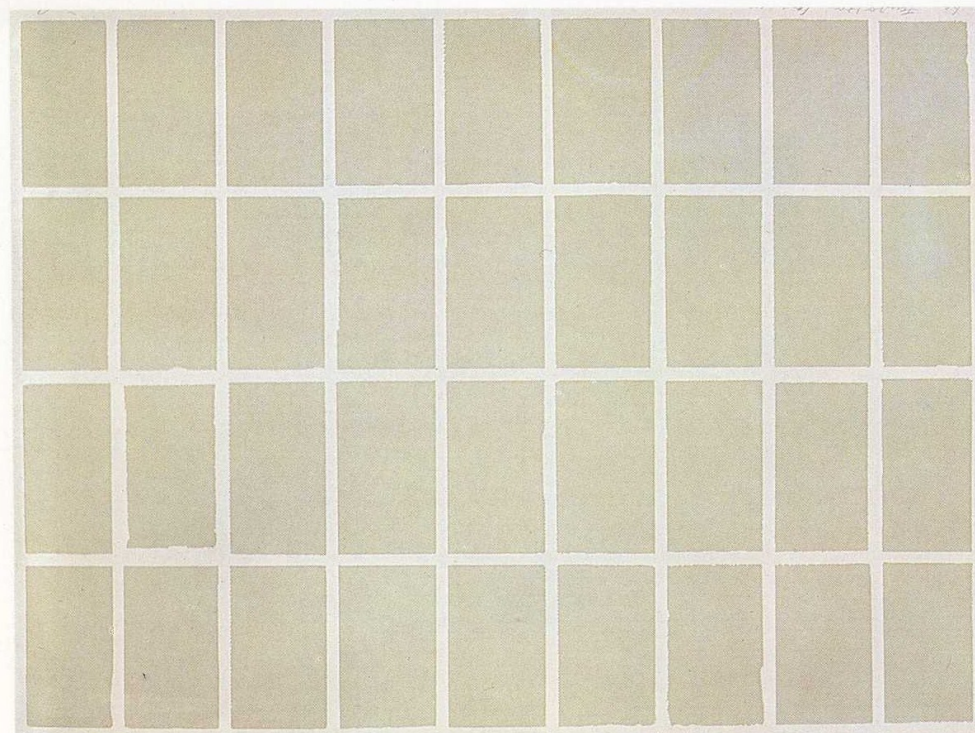
Zusammendruck 1. + 2. + 3. + 4. Farbform



5. Farbform schwarz (Lasur)



Zusammendruck 1. + 2. + 3. + 4. + 5. Farbform



6. Farbform hellgrau, stark lasierend

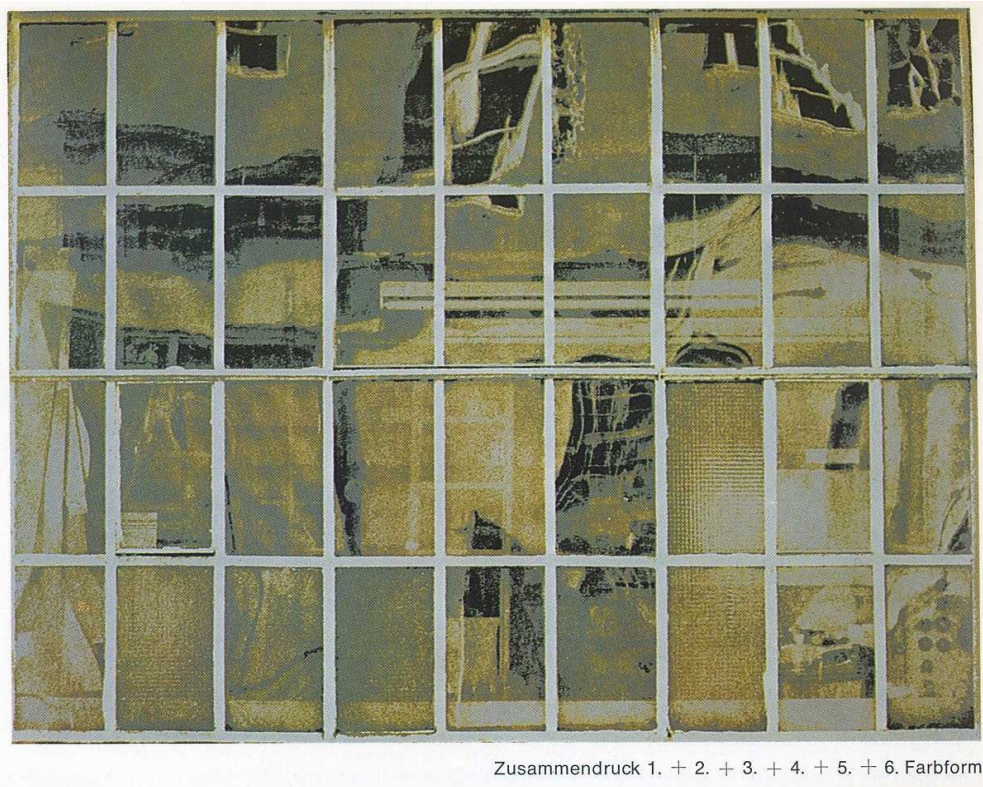


Abbildung 106 „Gasteig-Fenster II“ 1979

5.5 Exkurs 2: Die Beziehung zwischen Winner und seinen Druckern

„Der Drucker mußte Partner werden. Er muß mit seinem technischen Wissen in den Gestaltungsprozeß eingebunden sein und eine ständige Bereitschaft zur Zusammenarbeit mitbringen. Diese Zusammenarbeit darf nicht erst nach Abschluß der künstlerischen Projektierung eines Druckes beginnen, sondern sollte notwendigerweise im frühesten Stadium, bereits im Vorfeld des Gestaltungsprozesses angelegt sein. In dieser Form einer Symbiose sollte der Künstler im Idealfall selbst Drucker sein, der Drucker auch Künstler.“ (Hainke ³1984, S. 311)

Einige Siebdruck-Künstler bevorzugen es, alle künstlerischen Arbeitsprozesse von der Skizze bis zur fertigen Auflage alleine zu bewerkstelligen. Andere ziehen es vor, mit einem Drucker im Team zu arbeiten. Das hängt sowohl vom Selbstverständnis, der Erfahrung und den technischen Anforderungen als auch von der Intention des Künstlers ab. Bei Winner sind die Arbeitsprozesse kompliziert, deshalb braucht er technisch versierte Drucker an seiner Seite, die seine Arbeiten in jeder Phase des Entstehens begleiten. Gemeinsames Experimentieren, Verwerfen, Korrigieren und Verändern führte ihn und seine Drucker zu den überzeugenden Ergebnissen. (vgl. Rhode 1972, S. 94)

Das obige Zitat zeigt, welchen hohen Stellenwert Winner der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Drucker einräumt. Für die gemeinsame Arbeit verwendet er die Metapher

der Symbiose, in der die beteiligten Individuen in einer Gemeinschaft leben, von der alle gleichermaßen profitieren. Die Arbeit des Druckers geht also Winner zufolge weit über eine technische und handwerkliche Assistenz hinaus, er übt auch in künstlerischen Belangen einen bedingten Einfluss aus (Farbe/Komposition). Künstler und Drucker setzen sich also gemeinsam mit den künstlerischen und technischen Arbeitsprozessen auseinander, wobei jedoch die Verantwortung für die Entscheidungen schließlich beim Künstler liegt. Er kontrolliert die Details seines Bildes, die Farbtöne und den Zustand des Drucks bis zum gewünschten Ergebnis. (vgl. Hainke 1984, S. 311) Winners Ideal zufolge sollte ein Drucker ein Künstler sein und ebenso der Künstler ein Drucker — dieses Ideal findet sich bei den Druckmeistern Schulpius und Prater verwirklicht. Der Film „*Künstlerischer Siebdruck*“ präsentiert u.a. die künstlerische und technische Zusammenarbeit von Künstler und Drucker anhand der Dokumentation der Druckvorgänge bei der Herstellung der Sechsfarbensiebdrucke von Winners Industriefenstern. Der Prozess reicht von der Motivwahl über die Fotoskizze, der Bearbeitung von Farbigkeit und Druckkonzept, den Arbeiten an Reproduktion und Fotografie und Sieben bis zum fertigen Druck. Die Serigrafie mit dem Titel „*Gasteiger Fenster II*“ schuf Winner in Zusammenarbeit mit Hajo Schulpius im Jahr 1979.¹²⁵

Winner arbeitete während seiner Karriere mit verschiedenen Druckern zusammen, unter anderem mit dem erwähnten Hajo Schulpius, aber auch mit Chris Prater in London, Detlef Krämer in Liebenburg und Luitpold Domberger in Stuttgart. (vgl. Quensen 1991, S. 233; vgl. Thomsen 1998, S. 187)

Hajo Schulpius war der erste Drucker, mit dem Winner kooperierte. 1968 begann Winner die gemeinsame Arbeit, deren erstes serigrafisches Ergebnis „*Dollargrin Scooter*“ war. (vgl. Börnsen 1983, S. 12; vgl. Blume 1980, S. 193) Zusammen mit Schulpius richtete Winner eine Druckwerkstatt in Braunschweig ein. Hier sammelten und erweiterten beide ihre Erfahrungen mit der Siebdrucktechnik und schufen so die Basis für das umfangreiche Serigrafie-Werk Winners. In dieser Druckwerkstatt, die den Blicken der Öffentlichkeit durch ein Schaufenster zugänglich waren, herrschte das Prinzip der Transparenz: Hier entstanden — gewissermaßen vor den Augen der Öffentlichkeit — unter anderem Arbeiten für Ausstellungen. Im Kölner Kunstverein

¹²⁵ Siehe den Film: *Künstlerischer Siebdruck Gerd Winner – Hajo Schulpius*, FWU München 1979/1980.

1972 und im Kunstverein in Heidelberg 1975 stellten sie die Serigrafien sogar vor Ort her. Diese Art der Transparenz nutzten Winner und Schulpius, um die Serigrafie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. (vgl. Börnsen 1983, S. 19)

In enger Zusammenarbeit mit Schulpius entstanden außerdem zahlreiche Serigrafie-Zyklen und Bilder, unter anderem:

- „*Dollargrin*“ 1968
- Der Zyklus „*Lorry I*“ 1969 von 6 Serigrafien
- „*Lorry II*“ 1969; nicht die gesamte Serie, sondern nur „*Lok*“ und „*Caterpillar*“
- „*Lokomotive*“ 1970/71 Kasette (Mappe) mit 7 Serigrafien
- „*Detail London Docks 96*“ 1972
- „*Emergency Escape*“ 1973
- „*Slow im Nebel I*“, „*Slow im Nebel II*“ 1973
- „*Emergency New York*“ 1973/74 Serie von 6 Serigrafien (vgl. Kunsthalle Bremen 1975, S. 50ff.)
- „*Emergency*“ 1977, Suite von 10 Serigrafien, etc. (vgl. Blume 1980, S. 222)

1971 gab Schulpius seine eigenständige Werbe-Siebdrucktätigkeit auf, um ausschließlich Winners Serigrafie-Projekte drucken und realisieren zu können. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 13) Er wurde in Winners wechselnden Werkstätten zu dessen ständigem Wegbegleiter, bis Schulpius sich 1991 wieder eine selbstständige Werkstatt in Goslar einrichtete. (vgl. Thomsen 1998, S. 24)

Viele Serigrafie-Serien schuf Winner auch in Zusammenarbeit mit Chris Prater. Die erste Begegnung zwischen Winner und Prater, der eine berühmte Werkstatt für Siebdruck in London — das *Kelpra Studio* — leitete, fand 1968 in der Galerie *Mikro* statt. Ein Jahr später fuhr Winner nach London und begann schließlich 1970 die Zusammenarbeit mit Prater im *Kelpra Studio*. Prater war sowohl Drucker von Winners Londoner Arbeiten, als auch für die kommenden Jahre deren Verleger. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 367)

Prater spielte für Winners künstlerische Karriere eine wichtige Rolle. Da er mit vielen Künstlern zusammenarbeitete, konnte Winner durch ihn viel Erfahrung gewinnen und sich an neue technische und künstlerische Möglichkeiten herantasten:

„Mit Chris Prater gab mir der Himmel einen wunderbaren Künstler und Menschen zur Seite, der nicht nur Drucker meiner Arbeiten wurde, sondern Perspektiven des künstlerischen und technischen Weges eröffnete. Zusammen mit ihm arbeiteten im Frühjahr 1970 Kitaj, Motherwell, Joe Tilson, Gordon House, Ivor Abrahams, Alan d'Argelo u.a. Inspirierend war die Erfahrung, unterschiedliche künstlerische und technische Prozesse von diesen Künstlern zu erleben und die technische Vielfalt dieser Siebdrucktechnik zu begleiten“. (Anhang IV: *Gerd Winner: Fax an Dr. Lüttich*, Fax-S. 2)

Von Chris Prater lernte Winner nach eigener Aussage, wie er den richtigen Farbton und eine dementsprechende Abtönung erzielen könne, ebenso die Präzision der Technik, die Komposition und die Kombinationsmöglichkeiten durch die Arbeitsprozesse.

Die Beziehung zwischen Winner und seinem Drucker spiegelt sich auch in der Art der Signatur der Grafiken wider: Teilweise findet sich etwa Praters Signatur neben der von Winner auf dem Grafikblatt. Außerdem steht meistens in der Auflage neben dem Bildtitel das Bildformat, der Künstlernamen sowie der Name des Druckers. (vgl. Ohff 1972, S. 109)

Im Zuge der intensiven gemeinsamen Arbeit mit Chris Prater entstanden viele Siebdruckserien, etwa die folgenden Werke:

- „*London Transport*“ 1969/1970 Folge von 7 Siebdrucken
- „*Container*“ 1969/70, Blueprints Reihe von 5 Siebdrucken
- „*Berlin Suite*“ 1970, Zyklus von 6 Siebdrucken
- „*London Docks I, III*“ 1970/71 und „*Dockland I, II, III*“ 1972
- „*Slow*“ 1972
- „*Underground*“-Bilder 1972
- „*Making a Print*“ 1974 (Portfolio, in dem Winner die Schritte vom fotografischen und zeichnerischen Auffassen des Motivs bis zum fertigen Druck erklärte). (vgl. Kunsthalle Bremen 1975, S. 52ff.)

Darüber hinaus schuf Winner mit Prater als Drucker einen Grafik-Zyklus und veröffentlichte außerdem 1978 ein Buch. Dieses Buch ist Ergebnis des langen Arbeitsprozesses von Winners Beschäftigung mit seinem Hauptthema 'Stadt und Straßenszenen'. (vgl. Romain; Wedewer 1983, S. 13)

Prater trug außerdem auch seinen Beitrag zur Weiterentwicklung der Siebdrucktechnik bei. Mit einer 1960 im *Kelpra Studio* erfundenen Methode druckte er zwischen 1964 und 1974 mehr als 2000 Auflagen für berühmte Künstler. Diese Methode war eine

Kombination zwischen dem Schablonen-System (Stenciling) und Foto-Prozessen. Darüber hinaus ist auch seine Technik der Tontrennung (posterisation) von Bedeutung. Diese Methode leitet die Bildinformationen vom Negativfoto ab, indem sie Ausschnitte des Bildes stufenweise durch unterschiedliche Belichtungszeiten auf die Schablone überträgt. Mit dieser Methode, die seit 1960 verwendet wird, setzt der Siebdruck die gesamten Tonwerte des Originalbildes in einzelne Tonwerte um. (vgl. Gilmour 1974, S. 3) Viele der Künstler, die diese Technik benutzen, bemerken, dass aus der mit der daraus resultierenden Vielzahl an Möglichkeiten bessere Ergebnisse erzielt werden können, als das bei anderen traditionelleren Techniken der Fall ist. (vgl. ebd.) Zwar schätzten einige traditionell arbeitende Künstler Praters Technik als ausschließlich für kommerzielle Produkte angemessen ein, Winners Bilder bewiesen jedoch anderes. Dies zeigt sich darin, dass bei Winners Bildern verschiedene Elemente eine Rolle spielen: das Konzept, der Begriff, die Idee hinter den Bildern, ebenso die Auswahl des Motivs und die Vorstellung davon. Schließlich spielen die Gestaltung, die Perspektive und auch die persönliche Erfahrung von Künstler und Drucker eine wesentliche Rolle. Die Verquickung dieser Faktoren und das Wechselspiel zwischen Technik und Darstellung eröffnen eine Vielzahl verschiedener Möglichkeiten, die sich auf das Endergebnis auswirken können. (vgl. ebd.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Winner die Arbeitsprozesse und die Komplexität seiner Werke ein hohes Maß an technischem Wissen erfordern, die die Beteiligung eines erfahrenen Druckers erfordern, der sowohl bei der technischen Umsetzung als auch im Produktionsprozess am besten einschätzen kann, welche technischen Mittel die künstlerische Intention hervorbringen können.

5.6 Realismus und Vision

Winners Werke können zwischen autonomem Bild und Abbild verortet werden: Trotz seiner Arbeit mit der Fotografie gehen seine Bilder über eine bloße Nachbildung hinaus, indem sie eine bestimmte Sicht- und Fühlweise nachvollziehbar machen. Es sind entscheidende künstlerische Schritte vom Foto zum Bild, welches „nicht mehr Abbild eines Bestehenden, sondern zum Zeichen, zum Gleichnis von Wirklichkeit geworden“ ist. (Romain 1991, S. 19) Es ist ein Winners Werk durchziehendes Grundmuster, Motive aus der Realität abzubilden und durch die Weiterverarbeitung mehr oder weniger in die

Abstraktion zu überführen. Nicht nur in ihrem Ausgangspunkt, auch in ihrer Umsetzung ist Winner der Anteil an Realität in seinen Werken offensichtlich wichtig: Die Arbeiten aus dem East End, wo Winner ein Atelier unterhielt, wurden explizit in großen Formaten gedruckt, „um die Motive in einer ihrer Realität entsprechenden Wirkung darzustellen und um eine der Realität angenäherte Erlebnismöglichkeit für den Betrachter zu erreichen.“ (Herzogenrath 1973, S. 12)

Winner erreicht eine Verfremdung der Realität, indem er das Reale und das Irreale miteinander verflucht. Die Realität der Bildgegenstände auf dem Foto bleibt anschaulich erhalten, aber Winner bricht oder überhöht sie — auch mit Hilfe der Möglichkeiten der Siebdrucktechnik. (vgl. Romain; Wedewer 1983, S. 17) Die Art, wie er seine Motive in Komposition setzt – Dopplung, Überschneidung oder Isolation – korreliert mit der Schablonenarbeit der Siebdrucktechnik. (vgl. ebd.) Auch Farbe, Struktur und Lichtführung spielen eine Rolle in der Balance zwischen Realität und Vision, die Winner in seinen Bildern einrichtet. Winner entwickelte eine Meisterschaft in der Farbgebung, er kombinierte bis zu neun Farben. (Ruhrberg Zit. n. Romain 1991, S. 17)

Ungefähr seit der Produktion der Serie „*Times Square*“ ändert sich seine Farbgestaltung. Er nutzt eine stärkere Farbigkeit, um dem dargestellten schillernden Gegenstand gerecht zu werden. Folgendes Zitat erhellt die Rolle der Farbigkeit für Winner: „Die Farbe ist für ihn gleichermaßen das Medium der Repräsentation wie der Analyse. Wo sich die Farben überlagern und durchdringen, entstehen Konzentrationsorte eigener Wertigkeit und Bedeutung.“ (Romain 1991, S. 17) Auch hier ist die angewandte Technik konstitutiv für die Bildergebnisse. Winner schafft mit diesen Mitteln eine neue Bildrealität, „in der eine Einheit von Raum und Zeit angestrebt ist“. (Gassen 1991, S. 30; vgl. Romain 2006, S. 273)

5.7 Zur Einordnung von Gerd Winners Serigrafie Œuvre

Winner wird von Kunstkritikern verschiedenen Kunstrichtungen zugeordnet. Mal bezeichnet man ihn als deutschen Pop Art-Künstler, mal als kritischen Realisten. Andere bezeichnen ihn als zeichengläubigen Strukturalisten, als quasi-Konstruktivisten (der klaren Form) oder setzen ihn in große Nähe zu den Fotorealisten. Dabei sahen einige Kunstkritiker ihre Einordnung durch technische Aspekte, andere durch motivische,

wieder andere durch stilistische Gründe gerechtfertigt. Eine klare Zuordnung erscheint schwierig.

Winners Anwendung von Siebdrucktechnik und Fotografie — beides für die Pop Art übliche Techniken — mag mit dafür verantwortlich sein, dass er häufig als ein der Pop Art naher Künstler eingeordnet wird. Diese Einordnung betreffend lassen sich verschiedene Meinungen ausmachen.

Schmoll-Eisenwerth ordnet Winner aufgrund seiner aus dem Alltag genährten Motivwelt und seines provokativen und plakativen Werkes der Pop Art zu. (vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 2006, S. 18) Im Gegensatz dazu sieht Lothar Romain in Winners Technik gerade keine plakative Anwendung des Siebdrucks realisiert:

„Und er vermeidet auch die plakative Anwendung des Siebdrucks z. B. der amerikanischen Pop-Art, die den Begriff von Konsum bis in die Materialverarbeitung und technische Anwendung hinein sichtbar machen wollte. Winners künstlerische Methode ist die in dem Gesamtaufriß wie in der Differenzierung unbedingt exakte Darstellung eines Bildzusammenhangs, der Wirklichkeit aufschlüsselt, nicht widerspiergelt.“ (Romain 1980, S.19)

Richard W. Gassen sieht Winner durch dieselbe Anwendung künstlerischer Siebdrucktechniken und der ebenso grellbunten Farbpalette in der Nähe der Pop Art. Allerdings — so lenkt Gassen ein —verfolge Winner andere Ziele als die Pop Art Künstler, die sich verstärkt mit der Kommerzialisierung der Kunst beschäftigen. (vgl. Gassen 1991, S. 30)

Thomsen macht zusätzlich geltend, dass der Künstler nicht nur durch seine Farbigkeit, sondern auch durch seine Motive Einflüsse der Pop Art zeigt. Letztendlich stellt Thomsen fest, dass Winner nicht schlicht und einfach nur als Pop Art Künstler bezeichnet werden kann. Hier zieht er die Serien „*Emergency*“ und „*No*“ als Beispiel heran. Der Autor stellt fest:

„Anders als in der Pop Art ästhetisiert er nicht das Banale zu Konsumfetischen, sondern befragt in seiner Hervorhebung all dieser Sicherheitsdetails viel umfassender unser existentielles Bedürfnis nach Sicherheit und unsere Konzepte von Realitätsbewältigung.“ (Thomsen 1998, S. 48)

Nina Börnsen stellt fest, dass Winner sich eher mit dem verdrängten Alltag der Menschen befasst. Der Künstler bilde in seinem Werk nicht die Alltagswelt ab, wie es die Pop Art Künstler tun, er verarbeitet die Motive auf eigene Art und Weise, er verfremdet und distanziert sich so von der Realität. (vgl. Börnsen 1983, S. 47)

Offensichtlich weist Winners Werk Gemeinsamkeiten zur Pop Art auf, jedoch gehen diese Verbindungen nicht über äußere Merkmale wie Farbanwendung und Technik hinaus. In einigen Phasen seines Werkes steht er in größerer Nähe zur Pop Art, in anderen weniger.

Ähnliche Ergebnisse ergaben sich aus weiteren Einordnungsversuchen: Stets existieren einige Ansatzpunkte, die eine Nähe zu einer Kunstrichtung nahelegt haben, doch das Œuvre des Künstlers sperrt sich gegen eine eindeutige Einordnung. Entweder ist es der Umgang mit dem Motiv, dessen Anlehnung an den Realismus, die variierende Farbanwendung, die Oberflächenbeschaffenheit oder seine Intention, die sich vom jeweiligen Kunststil unterscheidet, dem er zugeordnet werden soll.

Winners aus der Realität genommene Motive gaben Anlass dazu, ihn als Realisten oder Neurealist zu bezeichnen, andere Male als Kritischen Realisten, ebenso als Fotorealisten bzw. Hyperrealisten. In die Nähe des Neuen Realismus wurde Winner von Herbert Pee gerückt:

„Unter den 'Neuen Realisten' in Deutschland ist Gerd Winner einer der geradlinigsten. Seine Kunst kennt keine Irritierungen — weder formaler noch ideologischer Art. Sie kennt keine Umwege, wie sie entstehen, wenn die Gedanken immer neue Mauern des Zweifels zu umschreiten haben.“ (Pée 1972, S. 5)

Zwar zeigen Winners Darstellungen das Alltagsleben, aber sie sind nicht abhängig von einer Wiederholung der Realität, wie es die amerikanischen Realisten beabsichtigen. Nachvollziehbar stellt Pee fest, es gelinge Winner „einen artistischen Prozeß in Gang zu setzen, der am Ende das Banale ins Monumentale, das Alltägliche zum Einmaligen verändert haben wird.“ (ebd.)

Eberhard Roters meint ebenso, dass Winner als Neuer Realist einzuordnen sei, da er seine Motive seit den 1960er Jahren der realen Umwelt entnimmt. Also bilde er die reale Welt ab. (vgl. Roters 1991, S. 35) Im Gegensatz dazu postuliert Lothar Romain, dass es missverständlich sei, Winner den Neuen Realisten zuzuordnen, denn seine Bilder enthalten ein hohes Maß an Abstraktion. Zwar benutze Winner Fotos der Wirklichkeit als Ausgangsmaterial für seine Bilder, er spiegele aber nicht hauptsächlich Details der Umwelt, sondern suche „das Allgemeine hinter dem Besonderen“. (Romain 1991, S. 17)

Auch ist Winner nach Meinung Thomsens weit vom Fotorealismus (und auch Hyperrealismus) entfernt. Um seinen Standpunkt zu belegen, vergleicht er verschiedene beispielhafte Arbeiten einiger Hauptvertreter dieser Richtung mit Winners Arbeit. Thomsen räumt zwar Ähnlichkeiten in ihren Sujets ein, aber er betont die Unterschiedlichkeit im Umgang mit der fotografischen Vorlage und ihrer Behandlung. Winner bearbeitet und verändert die Fotografie, außerdem setzen die Fotorealisten ihre Darstellung fast gänzlich in Malerei um. (vgl. Thomsen 1998, S. 37f.) Während der Fotorealismus Farbe, Komposition und Bildaufbau aus der gegebenen Wirklichkeit im fotografischen Akt 'erseeht', steckt hier ein nicht geringer Teil an Eigenheit, der Winners Bildern anhaftet, der sich zusätzlich vollkommen anderer Medien bedient, als der Fotorealismus, der in Öl und Acryl auf Leinwand arbeitet.

Auch Nina Börsen liefert einen Diskussionsbeitrag über Winners Nähe zum Fotorealismus. Zu den Aspekten der unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweise, Technik und dem Umgang mit der Malvorlage gesellt sich nach ihrer Ansicht auch ein prägnanter Unterschied in der Farbigkeit, die Winner von den Fotorealisten trennt. Winner beschränkt seine Farbpalette auf einige Töne, die als Erkennungszeichen für verschiedene Sujets fungieren. Außerdem sind die Farbwerte bei Fotorealisten stark und mit brillanten optischen Effekten. (vgl. Börsen 1983, S. 47) Darüber hinaus gibt es auch im technischen Umgang mit der Farbe einen Unterschied zwischen Winners Arbeitsweise und der der meisten Fotorealisten. Letztere arbeiten im Unterschied zu Winner, der seine Bilder oft in dicken Farbflächen aufbaut, üblicherweise mit dünnen Farbschichten.

Vom Hyperrealismus wieder trennt Winner nach Meinung von Richard W. Gassen dessen differenzierte Darstellung der Motive. Die Hyperrealisten greifen die Oberfläche der Gegenstände zwar in genialer Wiedergabe auf, zumeist jedoch ohne jeglichen Kommentar hinzuzufügen. Sie kopieren die Realität ohne kritische Hinterfragung. Dagegen stellt Winner in seinen Bildern Fragen über das Großstadtleben. Dem Hyperrealismus fehlt darüber hinaus auch die zeitliche Dimension, die in Winners Bildern wesentlich stärker zum Tragen kommt. (vgl. Gassen 1991, S. 30)

So halten die Fotorealisten eine Bewegung in ihren Bildern in einem einzelnen Moment fest, den sie ganz genau wiedergeben. Winners Bildern erlangen ihre Dynamik und

Bewegung hauptsächlich durch ihre Komposition, die im Hyperrealismus eine zweitrangige Rolle spielt. Es ist die Vielzahl verschiedener überlagerter Visionen, die Winners Bilder verzeitlicht.

Winner lässt sich dem Hyperrealismus ebenso wenig zuordnen wie dem Kritischen Realismus, der stets eine gesellschaftspolitische Aussage im Bild trägt. Winner hingegen legt Wert auf den Ausdruck einer sehr persönlichen Perspektive seines Sujets. In diesem Sinne sieht Gassen im „Fehlen einer gesellschaftspolitischen Aussage im Sinne einer kritischen, parteilichen Reflexion der aktuellen gesellschaftlichen Ereignisse“ einen entscheidenden Grund, Winners Werk nicht dem Hyperrealismus zuzuordnen. (Gassen 1991, S. 30; vgl. Börnsen 1983, S. 47)

Auch Lothar Romain rechnet Winner aufgrund der sich unterscheidenden Arbeitsziele nicht dem Kritischen Realismus zu:

„Gerd Winner arbeitet nicht mit einfachen Eingriffen in die Dingwelt, wie das die kritischen Realisten tun, um durch Überzeichnung und Verfremdung ein Bild vom bedrohlichen Wesen der Dinge hinter ihrer Fassade heraufzubeschwören. Er ist immer bei der Sache selbst, die zum Bild verwandelt, sich in ihrer Vielschichtigkeit offenbart — als Objekt ebenso wie als Produkt, als Instrument wie als Subjekt [...]“. (Romain 1996, S. 27)

Mit Blick auf die verschiedentlich vorgenommenen Zuteilungen von Winners Werk zu verschiedenen Richtungen des Realismus wird deutlich, dass es zwischen ihnen keinerlei klare Grenze gibt und dass insgesamt der Begriff des Realismus in seiner Definition unscharf und wenig greifbar bleibt. In ähnlicher Weise beschreibt Winner seine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Realismus:

„»Je länger ich über den Begriff Realismus nachdenke«, sagt er, »desto klarer wird mir, daß dieser Begriff ein Abstraktum ist, in vielen Interpretationen verschlissen. Meine künstlerischen Versuche, mich mit der Wirklichkeit oder all dem, was mir als Wirklichkeit erscheint, auseinanderzusetzen, sind ein kontinuierlicher Versuch der Annäherung, ohne sie jemals erreichen zu können. Letztlich glaube ich, daß man sich dieser Wirklichkeit nur durch Distanz nähern kann. Je näher man an der Wirklichkeit ist, desto weniger kann man sie überschauen, ihre Tragweite überblicken.«“ (Börnsen 1983, S. 47)

Das Zitat macht deutlich, dass Winner nicht beabsichtigt, Wirklichkeit abzubilden. Durch seine Technik und seine künstlerische Methode schafft er eine neue Wirklichkeit: „Für mich gibt es hinter den Bildern immer eine zweite Wirklichkeit, eine zweite

Realität, die spirituell ist.“ (Winner Zit. n. Künstlerseelsorge im Bistum Hildesheim 2008, S. 9)

Auch Einflüsse aus der Hard-Edge-Malerei wurden in Winners Werken ausfindig gemacht, dies vor allem in Bezug auf die späten Radierungen und die ersten Siebdrucke. Dieser Eindruck entsteht durch die großen Farbflächen, die er mit großer Gleichmäßigkeit und klarer Umgrenzung auf die Bildfläche und in Kontrast zu den unregelmäßig strukturierten Partien setzt. (vgl. Herzogenrath 1973, S. 5) Schließlich wird Winner gelegentlich als Strukturalist bezeichnet. (vgl. Roters 1991, S. 37)

Angesichts dieser verschiedenen Einordnungen stellt sich die Frage, wie fruchtbar diese sind, und ob sie einem künstlerischen Wollen gerecht werden, welches sich fern einer im Nachhinein getroffenen kunstgeschichtlichen Einordnung entwickelt hat. In seiner frühen Kunstphase pendelt Winner — wie viele junge Künstler — zwischen verschiedenen Kunstrichtungen; als Kind seiner Zeit stellt er einen Spiegel seiner 'künstlerischen Umwelt' dar. Er befand sich noch auf der Suche nach einem eigenen Ausdruck. Das zeigt sich an seinen Bildern aus dieser Zeit. Zuerst sind da die „*Finnischen Landschaften*“, die durch ihre Anlehnungen an die Struktur der Erdschichten bestimmt sind und in eine abstrakte Richtung weisen. Dann folgen figurative Bilder mit tanzenden Figuren und Masken, die einen Einfluss aus der Theaterwelt aufweisen. (vgl. Thomsen 1998, S. 23) Und schließlich die Arbeiten der letzten Jahre, in denen Winner seine sehr eigene Sprache entwickelte. Dabei hat er Einflüsse aus unterschiedlichen Stilrichtungen verarbeitet, die sich aber größtenteils in Vergleichen der Technik und der künstlerischen Herangehensweise erschöpfen und das Inhaltliche nur wenig berühren, weswegen es nicht legitim erscheint, Winner einer bestimmten Kunstrichtung zuzuordnen.

Es lässt sich feststellen, dass Winners Beziehung zur Kunst weniger von der gefühlten Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kunstrichtung geprägt ist als vielmehr von einer schöpferischen Spiritualität. Winner bezieht laut eigener Aussage seine Energie aus einer „schöpferischen Kraft.“ Mit dieser „verbunden zu sein ist die große spirituelle Sehnsucht meiner Kreativität, gebunden an jenen Geist, der die Welt im Innersten zusammenhält.“ (Anhang I *Interview Winner*, S. 368)

5.8 Winners Präsenz in der Öffentlichkeit und im öffentlichen Raum

Seit 1960 tritt Winner über Ausstellungen in Museen und Galerien an die Öffentlichkeit:

„Ausstellungen stellen die Verbindung zu meinem Publikum her, das letztlich auch im Zentrum meines Interesses steht. Museen und Galerien schaffen die Voraussetzungen, den Dialog meiner Kunst mit den (Publikum) Menschen zu ermöglichen. Das Werk und die Vermittlung von Kunst stehen dabei im Vordergrund.“ (Anhang IV *Interview Winner*, S. 368)

Diese Einstellung erklärt, weshalb Winner sowohl in Deutschland als auch international in der Öffentlichkeit sehr präsent war und ist. Winners Werke wurden in 40 öffentlichen Sammlungen und etwa 150 Einzelausstellungen in mittel-, west-, osteuropäischen und amerikanischen Ländern präsentiert. (vgl. Nemecek 2000, S. 1) In den 1970er Jahren erhielt der Künstler zahlreiche Preise und Auszeichnungen. (vgl. Quensen 2006, S. 281ff.)

Neben die öffentliche Präsenz Winners über Ausstellungen trat seit Mitte der 70er Jahre die Ausführung von 'Kunst-am-Bau-Wettbewerben', die seine Arbeit fortan stark prägte. (Thomsen 1998, S. 145) In diesem Bereich sieht Winner die Möglichkeit zur Vereinigung von Malerei, Architektur¹²⁶ und Skulptur. Er bezeichnete diesen Dialog als fruchtbar für seine künstlerische Arbeitsweise. (vgl. Anhang I *Interview Winner*, S. 366f.) Diese Projekte beanspruchten Winner zunehmend, immer umfassender und komplexer gestalteten sich die Aufträge und brachten ihn an die Grenzen seiner Belastbarkeit. (vgl. Thomsen 1998, S. 145) Winner nahm Anteil an der Gestaltung verschiedener Gebäudetypen wie etwa Banken, Kirchen, Industriefirmen und Versicherungen. Ebenso erhielt er auch Aufträge für Projekte im öffentlichen Raum. (vgl. a.a.O., S. 148) Bekannte Beispiele hierfür sind die Arbeitsprojekte:

¹²⁶ Seit 1974, als Winner begann, die Liebenburg eigenhändig zu renovieren, wuchs sein Interesse an der Architektur.

- Räderwerk 1983, Forschungszentrum der Volkswagen AG, Wolfsburg;
- Kreuztrilogie Rosenkranz 1987, Dominikanerkloster St. Albertus Magnus, Braunschweig
- U-Bahn Piusstraße 1989, Köln-Ehrenfeld
- BEWAG-Kraftwerk (Turbinenhalle)1990, BEWAG Berlin-Moabit. (vgl. Quensen 1991, S. 7; vgl. Thomsen 1998, S. 12)

Winners Arbeitsprojekt *Kreuztrilogie Rosenkranz* soll folgend vorgestellt werden. (Abb. 107)



Abbildung 107 „Kreuztrilogie Rosenkranz, Incarnatio – Passio – Glorificatio“ 1986/87

Winner schuf für den Altar der Dominikanerkirche St. Albertus Magnus in Braunschweig ein Kreuz, welches aus drei Teilen besteht: Eine Mittelsäule und zwei Seitenstücke. Alle Elemente sind drehbar, haben einen dreieckigen Grundriss und damit auch drei Ansichten, welche die Incarnatio, die Passio und die Glorificatio veranschaulichen. Jede Schauseite ist aus neun Bildern zusammengesetzt, das gesamte Werk ist 7,15 m hoch und 7 m breit.¹²⁷

Das Werk ist durch die im vorhergehenden Kapitel beschriebenen Straßenzeichen und -markierungen inspiriert, Winner griff sowohl thematisch als auch technisch auf seine „Roadmarks“ und „Kreuzwege“ zurück: Mit Fotografie, Malerei und Serigrafie entwickelt er das Bild vom kleinen Polaroid-Foto zur großformatigen Serigrafie.

Eine weitere größere Arbeit Winners im öffentlichen Raum ist die bildnerische Gestaltung der Hinterwand der früheren Turbinenhalle im Heizkraftwerk Moabit der ehemaligen Berliner BEWAG. (Abb. 108)

¹²⁷ Vgl. <http://www.dominikaner-braunschweig.de/unser-kloster/kreuz-glorificatio>; Zugriff: 23.01.2016.

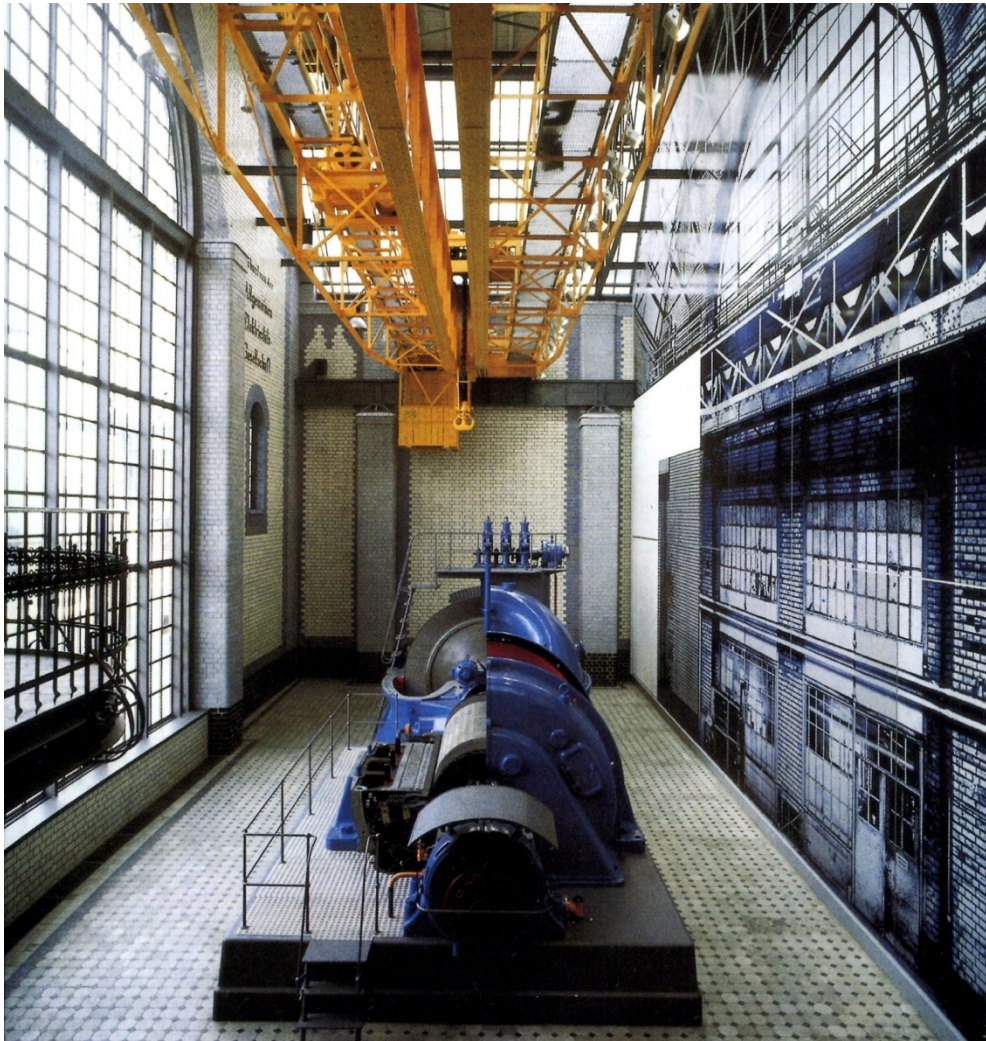


Abbildung 108 **Kraftwerkshalle Moabit, Innenansicht 1990**

Ein großer Teil des alten Kraftwerks, das eines der bedeutendsten Denkmäler der Industriekultur der Jahrhundertwende in Deutschland ist, wurde wegen Modernisierung und Neubauvorhaben abgerissen. Dabei wurde dem Denkmalschutz nur insofern genüge getan, als dass man die riesige Maschinenhalle bis in 10 Meter Raumtiefe erhielt und ihre Fassade in ursprünglicher Form wiederherstellte. Heute schließt sich dem Gebäuderest der neue Kraftwerksblock direkt an. Gerd Winner geht mit seinem Kunstwerk auf besondere Weise auf den Raum ein, indem er den ursprünglichen Tiefeneindruck der alten Maschinenhalle von 117 Metern in seinen Aluminiumtafeln an der Rückwand der Halle wiederauferstehen lässt: Der Ausgangspunkt für diese Arbeit war ein Foto der alten Halle vor ihrem Teilabriss. (vgl. Thomsen 1998, S. 148)

Winner fertigte in seinem Atelier in Liebenburg das 475 m² große Bild aus 428 Aluminiumtafeln von 100 x 200 cm an. Wieder kombiniert er in dieser Arbeit

Fotografie, Malerei und Serigrafie und beschichtet die Aluminiumtafeln in Acryltechnik. (vgl. a.a.O., S. 148ff.) Für dieser Arbeit verband der Künstler die historische Realität der früheren Industriearchitektur mit der aktuellen Realität, den Innenraum mit dem anschließenden Außenraum und gab dem Raum visuelle Ausweitung und Tiefe. Das Werk kann sowohl als ästhetisches als auch dokumentarisches Kunstwerk gelten. (vgl. a.a.O., S. 152) Es zeigt Ähnlichkeit mit der „London Docks“-Serie.

Die beiden Seiten der Tunnelwände der U-Bahnstation Piusstraße in Köln-Ehrenfeld stattete Winner auch mit in der Serigrafie-Technik bedruckten Aluminiumplatten (2,25 x 196 m) aus. (Abb. 109) Die monumentalen Bilder zeigen abstrakte Licht-Effekte, wie sie sich dem Auge eines fahrenden Betrachters in der nächtlichen Großstadt ergeben. (vgl. Romain 1990, S. 9ff.)



Abbildung 109 a) „Urbane Strukturen“ U-Bahn Piusstraße Köln Ehrenfeld 1989



Abbildung 109 b) „Urbane Strukturen“ U-Bahn Piusstraße Köln Ehrenfeld 1989

Das Besondere an Winners Projekten und Arbeiten im öffentlichen Raum ist neben der thematischen und motivischen Ausrichtung auf den jeweiligen Ort vor allem die Anwendung der Siebdrucktechnik, dies sowohl bezüglich der Größe der Arbeit als auch hinsichtlich der Druckträger. Winners Projekte erstreckten sich teilweise „auf Flächenmaße, die vor ihm noch niemand anzugehen wagte.“ (Thomsen 1998, S. 145) Außerdem perfektionierte er den Druck auf Email, Lochblech, Aluminium und Edelstahl.

Winners baubezogene Projekte zeichnen sich durch einen größeren Öffentlichkeitscharakter als seine vorherigen Werke aus, da ihre Präsentation nicht zeitlich begrenzt wie in Museen oder Galerien stattfindet, sondern sich auf stark frequentierte Orte wie Kirchen, U-Bahn-Stationen, Banken oder Forschungszentren erstreckt und damit in alltäglichen Arbeits- und Lebensbereichen vieler Menschen präsent ist. Eine Herausforderung bildet dabei der Umstand, dass sich das Kunstwerk auch einem weniger homogenen, breiteren und oft fachlich nicht gebildeten Publikum erschließen muss. (vgl. a.a.O., S. 146) Winner zielt dabei nicht nur auf dekorative Aspekte, sondern vielmehr auf „geistige Auseinandersetzung“ (a.a.O., S. 148) des Publikums mit dem Kunstwerk durch den Einbau einer zugänglichen symbolischen Ebene.

Als im Januar 2010 sein Werk „*Urbane Strukturen*“ in der Kölner U-Bahn-Station Piusstraße von Sprayern massiv beschädigt wurde, sprach sich Winner trotzdem weiterhin für Kunst im öffentlichen Raum aus. „Meine Bildwelten entstammen Auseinandersetzungen mit der (Reaktion) Umwelt; und sie sind an die Menschen meines Umraumes gerichtet.“ (Anhang I *Interview Winner*, S. 368) Dementsprechend wurden einige der Tafeln restauriert. Für diejenigen, die völlig zerstört wurden, erstellte Winner neue Kunstwerke, die ebenfalls Stadtansichten darstellen. (vgl. Pesch 2010)

5.9 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Winner die Serigrafie-Technik mit viel Kreativität einsetzt. Für sein Gesamtwerk ist die Technik als konstitutiv zu bezeichnen – sie ermöglicht es dem Künstler Bilder mit sehr unterschiedlichen Charakteren zu schaffen, in denen sich mal streng konstruierte, mal spontane freie Züge manifestieren. Im freien Umgang mit der Technik vereinen sich malerische und grafische Wirkung: Das Zusammenspiel von Fläche und Linie, homogener Oberfläche und Binnenmodellierung, Komplexität und Vereinfachung, Räumlichkeit und Zweidimensionalität finden sich teilweise auch in einem einzelnen Bild.

Auch die inhaltliche Dimension von Winners Arbeit bleibt von der Verwendung der Serigrafie nicht unberührt: Bei der Betrachtung seines Werkes zeigt sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen zunehmender Kenntnis der Technik und seinen Ausdrucksmöglichkeiten. Seine frühen Serigrafie-Bilder waren unter technischen Gesichtspunkten einfach aufgebaut und nur durch Schablonenschnitt umgesetzt. Dem entspricht auch der Bildaufbau, in dem das Motiv in vereinfachter Darstellungsweise und begrenzter Farbpalette, die intensiv und flächig eingesetzt ist, präsentiert wird. Der Einsatz einer Kombination verschiedener Schablonenarten sowie verschiedener Techniken führt unmittelbar zu einem komplizierteren Bildaufbau in den Werken.

Dazu Winner:

„Durch die Möglichkeiten der Schablonentechnik wurde der Siebdruck bedeutsam für meine Arbeiten über viele Jahre. Den Prozeß [sic] des Siebdrucks kann man poichoirtechnisch ableiten. Papier- und Metallschablonen erlaubten, Bildmotive in Auflage zu erstellen. Mit dem Siebgewebe gelingt es hochwertige und sehr differenzierte Schablonen mit kleinsten Strukturen zu verarbeiten. Dabei sind Fotografie-Stencil kombinierbar mit Schnitt und Klebeschablonen.“ (Anhang I *Interview Winner*, S. 367)

Die nun entstehenden Bilder sind durch Überlagerungen verschiedener Motive gekennzeichnet, auch inhaltlich scheinen mehrere Ebenen übereinander zu liegen. Die Farbpalette wird breiter und differenzierter. Außerdem arbeitet Winner verstärkt mit den durch die Siebdrucktechniken ermöglichten Strukturen. Variierende Farbintensität und verschiedene Oberflächenbeschaffenheiten der Farbflächen, von glatt bis rau/körnig sind in diesen Werken auszumachen, wobei auch die Wahl des Druckträgers eine Rolle spielt.

Winners Umgang mit den Farben entwickelt sich analog zu seiner Verwendung des Serigrafie-Verfahrens. Er übertrug die Farbe in seinen Bildern auf verschiedene Art und Weise. Der Einsatz der Farbe in Winners Arbeit kann verschiedenen Kategorien zugeordnet werden:

Homogene Farbflächen zeichnen sich bei Winner dadurch aus, dass sie klar umrissen sind und sich somit von umliegenden Farbflächen deutlich abgrenzen. Es herrscht ein Duktus der Exaktheit und kraftvollen Handhabung von Farbe und Form vor.

Transparente Farbschichten sind übereinander gedruckt, indem hier die Spontaneität und freier Umgang mit den Farben und Formen überwiegen. Der die Farbschichten integrierende Übereinanderdruck vermischt die Farben miteinander, wodurch ein durchaus eigenwilliges Bild entsteht. Nicht überall verbinden sich die Farben, teilweise grenzen sie sich voneinander ab, andernorts entsteht Transparenz.

Das oben angeführte Zitat Winners verdeutlicht, dass es zum einen die Vereinbarkeit der Siebdrucktechnik mit anderen Druck- und Schablonentechniken ist, welche Winner die Entwicklung einer eigenen, sehr spezifischen Bildsprache ermöglicht. Zum anderen ist wohl die Kombination der Fotografie und ihrer technischen Möglichkeiten mit dem Siebdruck zu nennen, die in Winners Werk eine überaus prominente Rolle einnimmt. Mit ihrer Hilfe gelangt er an seine Motive, die ihm als Ausgangspunkt für die weitere Arbeit und als Anker in der Realität dienen. Ebenso jedoch verfremdet Winner etwa durch Mehrfachbelichtung oder durch die Arbeit mit verschiedenen Perspektiven die Realität.

Zuletzt erhielt sich Winner im Siebdruck durch die direkte Arbeit mit Gummispachtel und Farbe an der Schablone auch den unmittelbaren und spontanen Umgang mit

malerischen Mitteln. Die Bilder sind individuell bearbeitet, nicht identisch und damit als Unikate zu bezeichnen.

Das Konglomerat an Techniken verwischt die traditionellen Grenzen des Siebdruckes, wodurch Winner eine spezifische Ausdrucksweise für seine Inhalte entwickelte und auf diese Weise vertraute Motive auf eine neue Ebene der Realität hebt.

Tabelle 5.1: Bildmerkmale „Gerd Winner“

Vielfältige Farben	●
Intensive Farben	●
Pastellfarben	
Transparente Farben	●
Farbkombination	●
Fokus auf Primär- und Sekundärfarben	●
Nuancierte Farben	○
Kontrast mit Farben	●
Kontrast mit Formen	○
Überlappende Farbflächen	●
Scharfkantige Formen	○
Häufige Verwendung desselben Motivs / gleicher Bildelemente	○

Variation der Struktur von Farbflächen	●
Homogene Farbfläche	○
Malerische Wirkung	●
Keine Spontaneität, alles geplant	○
Collage auf der Vorlage	○
Serigrafie mit Materialcollage kombiniert	
Verschiedene Bildträger	○
Serien	●
Serigrafie wird mit anderer Technik verbunden	●
Legende: ●= häufig, ○= gelegentlich	

Tabelle 5.2:

Verwendung der Serigrafie bei Gerd Winner

Schwerpunkte des Künstlers	<ul style="list-style-type: none"> ● Isoliertes Motiv oder Kombination verschiedener Motive ● Reduzieren und Neuformieren von Bildinformation ● Interesse an Struktur ● Experimente und Spiel mit Struktur, Farben und Form ● Strukturierung von Farbzonen ● Originale Serigrafie-Bilder oder Unikat-Bilder durch Verbindung von Serigrafie mit Malerei und Fotografie ● Entwicklung der Arbeitsweise, des Bildaufbaus und demzufolge der Ausdrucksmöglichkeiten ● Adaption verschiedener Stile im Lauf seine künstlerische Karriere: Realismus, Pop Art, Abstrakt, etc. ● Variation der Darstellungsweise ● Bilder und Objekte im öffentlichen Raum
-----------------------------------	--

Vorteile der Serigrafie	<ul style="list-style-type: none"> • Variationsmöglichkeit bei demselben oder ähnlichen Motiven durch Abwandlung der Farbe • Ermöglicht eine größere Vielschichtigkeit der Motivdarstellung und der Strukturierung der Oberfläche • Wiederverwendbarkeit der Schablonen für verschiedene Bilder • Herstellung von Serien • Einbinden verschiedener Darstellungsweisen in ein Bild • Präzision neben Spontaneität • Auftrag intensiver Farbe • Breit gestaltete Farbskala: von intensiven pastosen bis hin zu transparenten Farben • Möglichkeit zum Übereinanderdrucken verschiedener Farbschichten • Druck von großformatigen Bildern und Farbflächen • Imitation von Effekten anderer Techniken mittels des Siebdruckverfahrens • Volldeckende, homogene Farbflächen, modellierte und strukturierte Farbflächen • Erweiterung der Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten • Verschiedene Druckträger: Papier, Leinwand, Holz, Aluminium und P.V.C.-Folien • Umsetzung von Kunst im öffentlichen Raum • Einsatzmöglichkeit der Fotografie • Kombinierbar mit anderen Techniken • Ermöglichung eines komplexen Bildaufbaus • Erzielung eines urtümlichen Effekts
Experimente	<ul style="list-style-type: none"> • Farben: Viele Farbgänge führen zum Aufbau einer erhabenen Bildstruktur • Erzielung malerischer Wirkung durch Aufrauen der Farbfläche • Einbeziehung der Fotografie • Verbindung von flächigen Schnittfolien und fotografisch detaillierten Partien • Auflösen des Motivs in mehrere übereinander liegenden Farbschichten und Überlagerung verschiedener Motive in einem Bild • Mischtechnik ⇒ Unikat • Verwendung einer Schablone für verschiedene Bilder der Folge • Mehrfachverwendung derselben Schablone in Kombination mit anderen Schablonen bzw. Motiven und Druck mit anderen Farben ⇒ unterschiedliche visuelle Effekte • Kombination mehrerer Siebe • Imitation andere Grafiktechniken • Imitation verschiedener Texturen von Hintergrundmaterialien • Kombination von Serigrafie mit anderen Techniken

Besonderheiten der Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Flächendruck ⇒ vollflächige Farben, keine strukturierten Elemente • Transparentdruck ⇒ Übereinanderdruck, Stufendruck, Mischöne • Irisdruck ⇒ stufenlose Farbverläufe innerhalb einer Fläche • Strukturierte Farbfläche • Aufrasterung der Bildfläche • Mischtechnik (Serigrafie, Malerei, Fotografie) • Acryle auf Leinwand (Malen und Arbeiten mit Gummispachtel und Farbe direkt durch die Schablone) • Unikat-Bilder
Art der Schablonen	<ul style="list-style-type: none"> • Schnittschablone • Fotoschablone
Entwicklung der Bilder und Technik	<p><u>Frühe Bilder:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Darstellung von einzelnen, isolierten Motiven • Absolute geometrische Formen, scharfkantig abgegrenzt • Flächige Farben, gleichmäßig und intensiv • Nebeneinander gedruckte Farbflächen • Wenige Farben, klar abgegrenzte Farbflächen • Farbe innerhalb von Konturen • Einfacher Bildaufbau • Abbildung von simplen, unkomplizierten Werken • Statische Motive in flächiger Präsentation • Viele Bilder entsprechen der Realität • Ausschließliche Verwendung der Serigrafie-Technik <p><u>Späte Bilder:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Kombination mehrerer Fotos (-Motive) • Verschiedene übereinander liegende Farbformen • Verwendung transparenter Farben • Verwendung von Fotovorlagen • Mehrere Bildebenen • Komplizierter Bildaufbau • Verdichtung • Verfremdung der Motive • Dynamische Motive in dreidimensionaler Darstellung • Variation der Farben und Bildstruktur • Freie und grenzenlose Bildkomposition über den Einsatz von Farbe und Form • Zusammenstellung heterogener Bildelemente • Viele Bilder mit abstraktem Charakter • Kombination von Serigrafie mit anderen Techniken • Unikat-Bilder • Malerische Ausdrucksweise • Grafischer Charakter

<p>Auswirkung der Technik auf Form und Inhalt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Art des Farbauftrags ⇒ verleiht dem Bild Wirkung von Verwitterung und Vergänglichkeit • Gleiche Motive ⇒ andere Farbe ⇒ andere Aussage, Atmosphäre und unterschiedliche Stimmung • Übereinanderliegende verschiedene Fotoschnitte ⇒ Bewegung, Dynamik, Zeitraum, verschiedene Aspekte und auch Zeitmomente in den Bildern • Nicht nur Entwurf von Bildideen wird beeinflusst, sondern gerade die Entwicklung der Ideen • Einbeziehung der Fotografie via Siebdruck ⇒ Einfügen von Motiven aus der Realität in das Bild • Verfremdung der Realität durch Isolierung mancher Motive durch Siebdrucktechnik und künstlerische Anordnung der Einzelmotive • Isoliertes Motiv ⇒ verleiht dem Bild statische Wirkung • Überlagerungen der Motive ⇒ Vertrautes wird entfremdet • Überlagerung mehrerer Motive, überschneiden und übereinander drucken ⇒ Erschaffen einer neuen Realitätsebene • Großformatiger Druck ⇒ stärkerer Realitätsbezug, da die abgebildete Größe der tatsächlichen Größe des jeweiligen Objekts nahe kommt.
--	--

6 SCHLUSSBEMERKUNGEN

6.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Sämtliche künstlerischen Techniken dienen dem Künstler zur Realisierung seiner künstlerischen Vorhaben; über diesen rein 'umsetzenden' Modus hinaus hat jede Technik mit ihren besonderen Eigenschaften aber auch einen mehr oder weniger tief reichenden – die formale oder inhaltliche Dimension betreffenden – Einfluss auf das durch sie geschöpfte Kunstwerk.

Unter den grafischen Techniken ragt die Serigrafie-Technik in dieser Hinsicht heraus: Von der Idee bis zur Ausführung bietet sie dem Künstler Einflussnahme bei jedem Arbeitsschritt, sie ist im Grunde recht unkompliziert, bietet jedoch Möglichkeiten zur Variation und zum Experiment und lässt sich darüber hinaus einfach mit anderen Techniken wie der Fotografie, Malerei und weiteren grafischen Techniken kombinieren. Die vorliegende Arbeit verdeutlicht die Fruchtbarkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser Technik. Diese zeigt sich nicht nur anhand der Vielfalt der dabei entstandenen Kunstwerke, sondern auch in der vitalen Entwicklung einiger Künstler, denen der Siebdruck eine Quelle der Inspiration war, die leicht über formale Aspekte hinaus in die Inhaltlichkeit ihrer Kunst hineinreichte. Und so war es das vornehmliche Ziel dieser Dissertationsschrift, eben diese Eigenart des Siebdrucks anhand einer Darstellung der Entwicklung des künstlerischen Siebdrucks aufzuzeigen, dies durch die Untersuchung exemplarischer Arbeiten einiger Künstler der deutschsprachigen Länder von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart.

Zu Beginn erfolgte eine allgemeine und kurze Einführung in die Geschichte und die Technik des Siebdrucks, hier wurde die Entwicklung der Serigrafie in Deutschland beschrieben. Die Technik stammt aus der industriellen Drucktechnik und wurde in der Kunst in Deutschland erstmals durch Willi Baumeister und mit der Hilfe des Druckers Luitpold Domberger zwecks Umsetzung seiner Vorhaben genutzt.

Anschließend wurden exemplarisch einige Werke von 14 verschiedenen Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum untersucht, die sich mehr oder weniger intensiv mit der Serigrafie beschäftigten, bzw. beschäftigten und die maßgeblich auf die Entwicklung der Serigrafie und ihre Technik einwirken und eingewirkt haben. Die Auswahl der Künstler

wurde mit Hilfe einiger deutscher Museen, Sammlungen und Galerien (s. Anhang V) erstellt, sie versucht, ein breites Spektrum stilistischer Ausprägungen der Serigrafie abzudecken, welches so auch verschiedene Kunstströmungen abdeckt. In der Auswahl sollen die variierenden Arbeitsweisen und Techniken zum Vorschein gebracht werden.

Von den 14 Künstlern wurden jeweils einige Werke beispielhaft ausgewählt und eingehend untersucht, dies vor allem hinsichtlich der Wechselwirkung zwischen der Serigrafie-Technik und Form und Inhalt. Zu diesem Zweck wurde in den Serigrafie-Werken der Umgang mit verschiedenen Motiven, Themen, Ausdrucksformen und Gestaltungselementen dargelegt. Darüber hinaus wurden in ihnen die Besonderheiten der Technik gezeigt – vor allem den durch diesen eröffneten Raum für das Experiment – und in einen wissenschaftlichen Kontext gestellt. Diese Untersuchung reichte auch in die Analyse verschiedener Inhalte hinein. Hierzu wurden nach den oben genannten Kriterien Übersichtstabellen mit Vergleichen der verschiedenen Künstler der unterschiedlichen Kunstrichtungen entworfen, um den Prozess der Entwicklung der Serigrafie und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten systematisch darzustellen und zu untersuchen.

Da bei der Serigrafie sowohl Kompetenz als auch Kreativität des Druckers eine besondere Rolle einnehmen, muss auch ihnen ein Anteil an der Weiterentwicklung der Technik zugesprochen werden. Diesem Umstand wurde durch die Untersuchung der Arbeit zweier Drucker entsprochen, unter deren maßgeblicher Einwirkung sich der Siebdruck weg vom reinen Reproduktionsverfahren zur etablierten Technik im Bereich der Kunst wandelte: Luitpold Domberger und Hans-Peter Haas. Domberger hat als erster Serigrafie-Drucker in Deutschland gearbeitet. Sein großer Einfluss auf die Entwicklung der Serigrafie-Technik rührt nicht nur von der direkten Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern her, sondern auch durch sein technisches Wissen: Er stellte selber Druckmaschinen her. Auch Haas trug mit seinen hohen Anforderungen hinsichtlich der Präzision und viel innovativer Kraft in seiner Arbeit zur Weiterentwicklung der Serigrafie bei. Er optimierte die zum Siebdruck notwendigen Geräte und Materialien wie Gewebe und Farben in Auseinandersetzung mit den Herstellern. Darüber hinaus brachte Haas die Methode zum Halbtondruck ohne Raster hervor.

So wie sich die Technik in Wechselwirkung mit Form und Inhalt im einzelnen Kunstwerk und auch im Gesamtwerk eines Künstlers auswirkt, nimmt sie auch auf ganze Kunststile und deren künstlerischen Ausdruck Einfluss. Als eine sehr enge Verbindung von Stil zu Technik kann wohl die Pop Art und ihr Verhältnis zur Serigrafie bezeichnet werden. Als Protagonisten der deutschen Pop Art sind die Künstler Jörg Döring, Moritz Götze und Thomas Bayrle angeführt, welche die Serigrafie mit unterschiedlichen Konzepten und auf verschiedenste Weise zur Anwendung brachten. Die Werke dieser Künstler zeichnen sich durch ihre innige Verbindung von Serigrafie-Technik mit Inhalt und Darstellung aus. Die für die Pop Art typische intensive und leuchtende Farbgebung und das Über- und Nebeneinander-Drucken der Farbflächen lässt bei allen drei Künstlern die Arbeit mit den mehrmals verwendbaren Schablonen und Sieben erkennen, die auch die vielfältigen Farbvariationen sowie die serielle Reproduktion ermöglichen. Im Rahmen ihres Gesamtwerkes gelangten Döring und Götze durch ihre serigrafische Arbeit zu neuen Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, die ihnen in der Ölmalerei nicht möglich waren. Döring kombiniert Fotografie, Serigrafie und Malerei, was seinen Werken einen hohen Grad an Spontaneität und Unikat-Charakter verleiht. Im Gegensatz dazu waren Handzeichnungen der Ausgangspunkt für die sehr belebten, teils gar chaotisch anmutenden Werke von Götze. Die Wiederholung und Neumontage gleicher Motive in der Serigrafie-Technik sind die hervorstechenden Eigenarten Bayrles.

Auch für den kritischen und den neuen Realismus stellte die Serigrafie ein passendes Medium dar, wie anhand einiger Arbeiten der Künstler Dieter Asmus und Wolf Vostell gezeigt wurde. Die Werke beider Künstler nehmen die Realität als Ausgangspunkt, jedoch liegen ihnen unterschiedliche Arbeitsweisen und Intentionen zugrunde. Sowohl Asmus als auch Vostell profitierten von den Möglichkeiten, die das Serigrafie-Verfahren bietet: die Wiederverwendbarkeit des gleichen Siebs, die Hinzunahme der Fotografie, der Seriendruck, die modifizierte Darstellungsweise des gleichen Motivs und die Variationsmöglichkeiten der Farbe und ihrer Anordnung. Vostell kombinierte die Serigrafie mit anderen Verfahren, z.B. der Malerei und ergänzte die Drucke mit Gegenständen, so entwickelte er die Objektgrafik. Sein recht freier Umgang mit unterschiedlich bearbeiteten, teils collagierten Fotografien als 'Teil der Realität' sticht in seinen Werken hervor. Asmus hält sich stärker an nur eine Fotografie als Vorlage und

bringt der rein serigrafischen Tradition nähere Bilder hervor. In beiden Fällen entstehen Grafiken, die in manchen Arbeiten Vostells einen Unikat-Charakter innehaben.

Verhältnismäßig viele Künstler der Konkreten und weniger der Abstrakten Kunstrichtungen haben sich mit der Serigrafie-Technik auseinandergesetzt. Hier sind Josef Albers, Max Bill, Heinz Mack und Peter Foeller zu nennen, welche die Serigrafie über Form und Farbe zum Ausdrucksmittel ihrer Stilrichtungen gemacht haben. Albers' und Bills Arbeiten sind durch exakt gedruckte, scharfkantige und deutlich abgegrenzte Formen geprägt, die den Möglichkeiten der Serigrafie-Technik geschuldet sind. Durch die auch inhaltlich relevante Exaktheit des Druckverfahrens gelangen ihnen Bilder von größter, nahezu maschineller Regelmäßigkeit und Perfektion. Bill diente dies zur Entwicklung seiner Bildstrukturen. Auch für ihn kann die Serigrafie als optimales Mittel zur Umsetzung seiner künstlerischen konstruktiven Prinzipien bezeichnet werden. Bei Albers stehen die Wechselwirkung der Farbflächen und die Form-Farbe-Beziehung im Zentrum seiner Bemühungen. Beide Künstler gewannen an Spielraum, um Bildstruktur oder Farbe zu variieren; zudem konnten sie schnell und ohne großen Aufwand seriell drucken, was sowohl weitere Experimente begünstigte als auch die Produktivität erhöhte.

Farbe und Struktur sind auch Gegenstand der Werke Macks: Sie weisen stufenlose, fließende Farbübergänge auf; in ihnen zeigt sich eine eigens durch Mack entwickelte Erweiterung der Serigrafie-Technik. In manchen seiner Arbeiten erzielt er die Effekte von Pastellmalerei. Foellers Bilder entfalten ihre Wirkung durch eine Mischung aus exakt gedruckten konstruktiven Formen und freier malerischer Gestaltung. Teils auch durch die Serigrafie erzielt er die Effekte anderer Techniken. An Pastellkreide erinnernde Strukturen stehen neben Bildpartien, die mit unterschiedlichem Duktus versehen sind und wie Aquarell- oder Acrylmalerei wirken.

Auch A.R Penck und der Pionier der Serigrafie in Deutschland Willi Baumeister nutzten und entwickelten die Serigrafie-Technik in ihrem Sinne. Penck bringt in seinen Werken eine Mischung aus abstrakten Zeichen und archaischen 'primitiven' Symbolen zur Ansicht, auch Baumeister kombiniert abstrakten konstruktivistischen und archaischen Stil. Die Serigrafie erlaubte den beiden Künstlern neben anderen Möglichkeiten vornehmlich die Entfaltung einer malerischen Wirkung. Baumeister verwendete die

Serigrafie-Technik, um eine matte und homogene Farbfläche zu schaffen, die er bereits in seiner Malerei mit viel Aufwand zu erzielen versucht hatte – auch entstanden z.B. Hintergründe mit großer malerischer Wirkung. Er profitierte von den Eigenschaften der Siebdruckfarbe, die er wie Ölfarbe für seine Malerei verwendete. Pencks Bilder weisen dagegen stets deutlich die Effekte von Pinselstrichen und anderen malerischen Spuren auf.

Als weiterer Bereich, in dem die Möglichkeiten des Siebdrucks einen fruchtbaren Einfluss auf die Entstehung und Realisierung des Kunstwerkes ausübten und üben, stellt die Anwendung dieser Technik im öffentlichen Raum, bzw. im Zusammenhang mit Architektur dar. Dies zeigt sich in den meist groß dimensionierten Arbeiten von Veronika Kellndorfer und Peter Kogler, die den Siebdruck zu einem Bestandteil des täglichen Lebens machten. Sie überschritten die Beschränkung des Kunstwerkes auf das übliche druckgrafische Bild, druckten in enormen Größen und auf verschiedene Materialien, wie z.B. Glasplatten und integrierten den Siebdruck so in die Architektur. Veronika Kellndorfer gelang mit ihren Serigrafien nicht nur eine ästhetische Aufwertung des öffentlichen Raums, oft hatte ihre Kunst hier auch einen Gebrauchswert. Peter Kogler erzielte durch seine Serigrafien ebenso eine Kombination von Ästhetik und praktischem Nutzen. Er gestaltete ganze Gebäude von außen und innen – Fassaden, Foyers, Korridore, Treppenhäuser – durch den Siebdruck. Dabei beschränkte er sich nicht nur auf Wände, sondern bedruckte auch die Decke, den Boden und sämtliche Gegenstände wie Tische oder Vorhänge und löste so die Raumgrenzen auf. Dementsprechend variantenreich ist sein Materialeinsatz: Er druckt auf Glas, sämtliche Textilien, Kunststoff, Aluminium, Papier. Kellndorfer hingegen beschränkte sich auf den Druckträger Glas und spezialisierte sich auf Glasbauten oder Gebäude mit großen Glasfenstern. Auch Peter Kogler und Veronika Kellndorfer kombinieren die Serigrafie mit anderen Techniken. Kellndorfer arbeitet auf der Basis von Fotografien, während Kogler seine Bilder am Computer bearbeitet, bevor er sie druckt.

Die Untersuchung der korrelativen Entwicklung von Serigrafie-Technik und künstlerischem Ausdruck gipfelte in der Begutachtung der Arbeit des Künstlers Gerd Winner, der sich im Laufe seines Lebens mit verschiedenen Kunststilen und -richtungen auseinandersetzte. Winner ist als einer der wichtigsten Serigrafie-Künstler in Deutschland einzuordnen. Es ist in beträchtlichem Maße auf seine lebenslange,

intensive und experimentelle Auseinandersetzung mit der Siebdrucktechnik zurückzuführen, dass sich der Siebdruck zur etablierten künstlerischen Technik entwickelt hat. An einer Auswahl seiner Werke wurde die miteinander verquickte Entwicklung von Technik und Ausdruck nochmals verdeutlicht.

Winner verwendet die Serigrafie-Technik in sehr kreativer Weise und findet so neue künstlerische Möglichkeiten für sich, wie etwa den Druck mit einer breiten Farbskala von transparentem bis zu besonders intensivem Farbauftrag. Auch Winner nutzt alternative Druckträger wie Metall, um so wetterbeständige Werke für den öffentlichen Raum zu schaffen. Besondere Aufmerksamkeit richtete Winner auf die Entwicklung der Schablonentechnik, die er mit der Fotografie kombinierte. So gewann er größere Freiheit bei der Handhabung seiner Motive. Auch die in seinen Werken auszumachende Strukturierung der Oberfläche, die malerischen Effekte und den Druck in großen Formaten sind mit anderen Grafiktechniken nur schwer oder gar nicht umsetzbar. Die Ergebnisse nehmen für den Künstler einen ebenso großen Wert wie gemalte Werke ein, sie gelten ihm nicht als Auflage, sondern haben durch die Kombinationen mit anderen Techniken und ihre Variationen den Charakter des Unikats.

Insgesamt bot die Serigrafie-Technik Winner umfassendere Möglichkeiten als andere Grafiktechniken. Sie erlaubte es ihm, ein spezifisches künstlerisches Konzept zu entwickeln. Durch die Betrachtung seines Gesamtwerkes wurde deutlich, wie stark die Verbindung zwischen der Entwicklung seiner Drucke, den Ausdrucksmöglichkeiten, ihrer Inhaltlichkeit und der Entwicklung seiner Technik ist. Im Zuge seines Arbeitens näherte er sich verschiedenen Kunstrichtungen an, die jeweils spezifische technische Anforderungen mit sich brachten; auch druckte er in Zusammenarbeit mit verschiedenen Druckern, die wiederum mit anderen Künstlern zusammenarbeiteten. Also wurden Winners eigene technische Erfahrung und Innovationskraft durch einen Informationsaustausch mit Druckern ergänzt und können so als ausgesprochen umfassend bezeichnet werden. Zwischen seinen technischen Erfahrungen und Experimenten und denen anderer dargestellter Künstler ergeben sich deutliche Schnittmengen.

Bei allen angeführten Künstlern ist das Endergebnis im Kunstwerk unabdingbar mit der Technik verbunden, in der sie geschaffen sind. Die Auseinandersetzung der

vorliegenden Arbeit mit den Künstlern und ihren Werken hat die vielfache Wechselwirkung zwischen der Serigrafie-Technik und der Form und dem Inhalt der Kunstwerke verdeutlicht. Eine detaillierte Analyse und der Versuch eines systematischen Vergleichs verschiedener Kunstrichtungen und deren exemplarischen Vertretern haben gezeigt, dass die Vielzahl der technischen Möglichkeiten der Serigrafie eine breite Palette an künstlerischen Experimenten nach sich zog. Dies wirkte wiederum auf das einzelne Kunstwerk wie auch ganze Kunstströmungen ein, die sich, indem sie sich der Technik bedienten, quasi in ihr weiterentwickelten. Durch vielerlei experimentelles Arbeiten entstanden Schnittmengen und fließende Übergänge sowohl zwischen den einzelnen Künstlern als auch zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen. So war es nur bedingt möglich, allgemeingültige Leitlinien oder Anwendungsprinzipien der Serigrafie-Technik für Künstler und Kunstrichtungen aufzulisten.

Wie gezeigt werden konnte, resultieren die großen, auch inhaltlich tragenden Möglichkeiten der Serigrafie-Technik aus dem Zusammenspiel ihrer folgenden Eigenschaften:

1. Kompatibilität mit anderen Techniken, wie sonstigen Grafiktechniken, klassischen Techniken wie der Malerei und neuen Techniken, wie z.B. der Fotografie
2. Potential zum seriellen und in der Größe variablem Druck bei hoher Geschwindigkeit und Präzision
3. Vergleichsweise unkomplizierte und freie Anwendung der Siebe und Schablonen bei ständiger Möglichkeit, in den Prozess einzugreifen. Auch die Vielfalt der zum Druck einsetzbaren Materialien übt einen Einfluss aus; zum einen bei der Schaffung der Schablone (z.B. Collage) zum anderen durch die Variabilität der Druckträger, die aus Glas, Metall, Textil, Plastik oder sonstigen diversen Materialien bestehen können.
4. Großes Farb-Spektrum in Bezug auf zur Verfügung stehende Farben und Texturen und der möglichen Handhabung der Farbe.

Die unter Punkt 1 erwähnte Möglichkeit zur Kombination von verschiedenen Techniken mit der Serigrafie wurde von vielen der untersuchten Künstler ergriffen; einige wie z.B.

Moritz Götze, A.R. Penck und Gerd Winner erzielten aber auch Effekte anderer Techniken mittels der Serigrafie-Technik. Im Rahmen der unter Punkt 1 angeführten Techniken ist die Adaption der Fotografie in die Serigrafie wohl besonders hervorzuheben, da sie das Ausdrucksspektrum der Serigrafie enorm vergrößerte. Ein bemerkenswerter Aspekt bei der – technisch recht unkomplizierten – Einbeziehung der Fotografie in die Serigrafie sind die unterschiedlichen Bezüge zur Wirklichkeit, die dem Kunstwerk dadurch verliehen werden, und die bis zur Schaffung einer eigenständigen Realität im Druck reicht. Es wurde dargelegt, wie sich die vorgestellten Künstler hinsichtlich des Grades, mit welchem sie die fotografische Vorlage in das Medium eingebracht haben, unterscheiden. Einerseits lassen sich Zeitungs- und Pressefotos in den Druck integrieren, die als quasi dokumentarische Elemente einen zeitgeschichtlichen und sehr direkten, offensichtlichen Wirklichkeitsbezug in das Werk einbringen – diesen Weg haben sowohl Wolf Vostell als auch Jörg Döring beschritten. Andererseits lässt sich ein Bezug zur Wirklichkeit in der Übernahme der bildhaften Werte einer realitätsnahen Darstellung schaffen, so bei Dieter Asmus, Veronika Kellndorfer und Gerd Winner. Hier repräsentieren eine oder mehrere eigens aufgenommene Fotografien oder daraus abgeleitete Abstraktionen, Kombinationen und Collagen sowohl die Wirklichkeit wie auch die vom Künstler selbst gemachte Seherfahrung. Abschließend ist in diesem Zusammenhang die Verwendung nicht nur von Fotos, sondern auch von fotografischen Prinzipien bei der Herstellung der Druckschablonen zu erwähnen, um Strukturen, Oberflächen, Linien und Details präzise darzustellen. Diese Variante wurde anhand der Werke der Künstler Heinz Mack und Peter Foeller beschrieben, sie stellt den wohl subtilsten und am wenigsten offensichtlichen Weg dar, über die Fotografie einen Wirklichkeitsbezug in das Werk einzuarbeiten.

Deutlich zeigten sich die Möglichkeiten der Verbindung von Serigrafie und Fotografie in Winners Œuvre. Bei ihm fallen die Entwicklung seiner Drucktechnik und seines fotografischen Vermögens zusammen, was seine gesamte Arbeit offensichtlich charakterisiert. Dies erklärt, warum die Kombination der Techniken von Serigrafie und Fotografie in Winners Werk vielfältiger Natur ist. In seinen früheren Bildern nutzte Winner ein Foto als Ausgangspunkt für den weiteren Arbeitsprozess. Diesen Bildern ist eine größere Nähe zur Wirklichkeit zuzusprechen. In späteren Arbeitsphasen verfremdet

Winner schon die Fotos z.B. durch Mehrfachbelichtungen aus unterschiedlichen Perspektiven. Zusätzliche Verfremdung erzielt er durch die Kombination von mehreren Fotos bzw. Motiven, der Überblendung und Isolation oder Einfügung einiger Details in einem Druck. Somit entsteht neben einer neuen Realität im Bild außerdem eine Dynamik: Überblendungen verleihen dem Bild Bewegung, während die Isolation des Motivs einen statischen Effekt hervorruft.

Eine weiteres Merkmal der Serigrafie-Technik ist die unter Punkt 2 erwähnte Möglichkeit zum seriellen Druck, von dem sämtliche untersuchten Künstler profitiert haben, er erhöht die Geschwindigkeit im experimentellen Arbeiten bei relativ geringem Aufwand. In manchen Serien scheint der Weg des künstlerischen Denkens, die Entwicklung von Thema, Gestaltung und Ausdruck schrittweise nachvollziehbar. So zu sehen in einigen Serien der Künstler Max Bill, Willi Baumeister und A. R. Penck. Bemerkenswert ist auch der variable 'innere' Zusammenhang solcher Serien: Mal erscheinen Serien von Farbvariationen als eine Aneinanderreihung, wie es bei Jörg Döring und Thomas Bayrle zu sehen ist. Außerdem gibt es Serien, die sich über ihr Thema oder eine optische Gemeinsamkeit wie bestimmte Farben, ein wiederkehrendes Motiv (Dieter Asmus) oder ein Ausschnitt davon (Wolf Vostell) definieren, die z.B. stufenweise oder simultan in einem Druck entwickelt werden (A.R. Penck). So kann in jeder Druckphase dennoch ein eigenständiges Resultat erzielt werden

Weiterhin bietet auch die Art und Weise der Präsentation von Serien eine Plattform für inhaltlich tragende Experimente: Gerd Winner präsentiert einige seiner Arbeiten als ein aus vielen Einzeldrucken zusammengesetztes Ensemble, ähnlich einem großformatigen Wandbild. Schließlich lassen sich mittels des Siebdrucks auch relativ unkompliziert verschiedene Formate eines Druckes erstellen, wie es durch Jörg Döring realisiert wurde. Für Gerd Winner und Wolf Vostell ermöglichte der Siebdruck das Erstellen großformatiger Drucke von großer Vehemenz, besonders wenn die Größe der Abbildung der des gezeigten Motivs entspricht, bzw. nahe kommt und somit einen zusätzlichen Realitätsbezug in sich trägt.

Die inhaltliche Wertigkeit des seriellen Siebdrucks geht auf seinen industriellen Ursprung zurück: Der Charakter des maschinellen, hochpräzisen und stets zur nahezu perfekten Reproduktion fähigen Verfahrens hinterfragt sowohl die Rolle des Künstlers

als auch die des Unikats. In Josef Albers' Arbeiten ist die systematische, quasi wissenschaftliche Untersuchung der optischen Wechselwirkung zwischen standardisierter Farbfläche und Form zum Inhalt erhoben. Auch in Thomas Bayrles Werken findet die Technik des seriellen Druckens einen inhaltlichen Niederschlag, der sich bei ihm aber in der beharrlichen Wiederholung eines Motivs kleinformatig auf der ganzen Bildfläche und seiner Wiederaufnahme im Großen verdeutlicht. Zuletzt sind in diesem Zusammenhang noch die Arbeiten Peter Koglers anzubringen, der ein Motiv in Rapport setzt und so endlos erscheinende raumfüllende Labyrinth druckt, die an eine 'übertechnisierte' Welt denken lassen. Dennoch trägt die Serigrafie-Technik auch die Überwindung ihres mechanistischen Charakters in sich: A.R. Pencks archaische Figuren stellen bewusst eingebrachte Spuren menschlichen Eingreifens dar, die mit der unpersönlich anmutenden Exaktheit und Präzision der Serigrafie-Technik in Kontrast stehen.

Die unter Punkt 3 angeführten Eigenschaften können als die dem Serigrafie-Verfahren eigenen verschiedenen Möglichkeiten zur direkten, unmittelbaren künstlerischen Einflussnahme auf Sieb, Schablone und den Druckträger beschrieben werden.

Zum einen funktioniert der Siebdruck nicht seitenverkehrt und ist damit direkter als sämtliche andere Druckverfahren. Weiter übt der Künstler über die Auswahl und Kombination der Siebe sowie über die Bestimmung der Druckfolge der Siebe unmittelbaren Einfluss aus. Durch den schichtweisen sukzessiv erfolgenden Bildaufbau überlagern sich die Motive reliefartig und verleihen dem Druck Plastizität, Dynamik und eine zeitliche Dimension, wie die Untersuchung anhand von Werken der Künstler Winner, Döring, Vostell, Foeller und Penck ergeben hat. Darüber hinaus erlaubt der Siebdruck durchgehend spontane Eingriffe an den Sieben. Das kann etwa als direkte Malarbeit geschehen, wie u.a. anhand der Arbeit Gerd Winners dargelegt wurde. Zuletzt ergibt sich über die Arbeit mit Schablonen und Sieben ein breites Experimentierfeld in der Handhabung der Motive: Der Künstler kann Motive in andere Kontexte setzen, wiederholen, fragmentieren und sonstig bearbeiten. So konnten viele der untersuchten Künstler, wie Vostell, Mack, Winner, Asmus, Döring und Penck neue visuelle Wirkungen erzielen und auch neue Inhalte in ihrer Kunst fassen.

In der vorliegenden Untersuchung wurde in Zusammenhang mit direkten Eingriffsmöglichkeiten des Künstlers auch auf die Rolle des Druckträgers eingegangen. Das Material des Druckträgers und seine Eigenschaften/Beschaffenheit sind nicht nur Träger der Idee, sie können auch zur inhaltlichen Aussage des Kunstwerks beitragen. So verweist Thomas Bayrle auf das Konsumverhalten unserer Gesellschaft nicht nur indem er seine Motive massenhaft ins Bild bringt, sondern auch indem er auf Konsumgegenstände wie z.B. Kleidungsstücke druckte. Heinz Mack verwendete mit Quecksilber bedampfte Folien als Bildträger, die sich auf die Lichtverhältnisse im Bild auswirken. Veronika Kellndorfer z.B. nutzt Glas als Bildträger, auf dem sich Lichtreflexionen und Spiegelungen des realen Raumes zeigen, während die Bewegung des Betrachters das Druckwerk belebt und in der Verschränkung von gedrucktem Bild und realem Raum eine neue, inhaltsträchtige Realitätsebene entsteht. Der Raum erfährt durch Drucke auf Glas oder die Wände und Decken eine visuelle Ausweitung, während teils immens große Drucke den Wirkungsraum der Kunstwerke erweitern. Wo Gerd Winner das Fenster als Symbol für die Schnittstelle von Innen- und Außenwelt nur zum Motiv erhebt, geht Kellndorfer darüber hinaus und druckt das Fenster als Motiv auf gläserne Druckträger. Kogler schließlich versieht eine transparente Glasfassade im öffentlichen Raum mit einem Druck, dessen Schatten in das Innere des Gebäudes fallen und dieses je nach Wetterverhältnissen und Uhrzeit unterschiedlich beleben und – in einer überaus schlüssigen und engen Verbindung aus Technik, Material und Motiv – mitgestalten. Es konnte gezeigt werden, dass die Technik des Siebdrucks eine überaus fruchtbare Hinwendung zur Architektur vollbringt, die über eine rein ästhetische Wirkung hinausgeht und die Kunst dem alltäglichen Leben und der praktischen Nutzung näher brachte, indem sie z.B. die Wertigkeit alltäglicher oder natürlicher Collagematerialien und Druckuntergründe für sich in Anspruch nahm.

Die unter Punkt 4 erwähnten Eigenschaften der Serigrafie-Technik betreffen die enormen Möglichkeiten, die die Serigrafie im Bereich der Farben, Texturen und der Handhabung der Farbe bietet, und von der alle untersuchten Künstler in hohem Maße profitierten. Die Farben sind von vormals nicht bekannter Leuchtkraft und stehen in breitem Spektrum, von hell bis dunkel, von intensiv bis transparent zur Verfügung. Sie können dank der Serigrafie-Technik präzise neben- und übereinander oder im Verlauf gedruckt werden. Auch eröffnet sich dem Künstler eine breite Palette an möglichen

Texturen; sowohl homogene, glatte als auch stark strukturierte Farbflächen sind machbar. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, ist in diesem Bereich eines der vornehmlichsten künstlerischen Ausdrucksmittel der Serigrafie zu sehen. Dabei unterscheiden sich die untersuchten Künstler in der Anwendung der Farbe sowohl individuell als auch nach dem Stil, dem sie zugeordnet werden.

Jörg Döring setzt Farbe plakativ und malerisch ein, Moritz Götze erzielt eine kraftvolle Wirkung, indem er Flächen durch schwarze Linie konturiert, Gerd Winner hingegen strukturierte seine Bilder durch Farbflächen. Wolf Vostell führte sein experimentelles Arbeiten mit Farbe zu einem reliefartigen Farbauftrag durch sukzessiv übereinander aufgetragene Farbschichten lasierender/deckender und matter/hochglänzender Farbarten. Heinz Macks Arbeiten weisen eine intensive Lichtwirkung auf, da er Farben mit Pastellwirkung nutzt. Für Josef Albers und Max Bill stehen Farben und ihre Wechselwirkungen konzeptuell im Mittelpunkt ihres Interesses.

Auch Gerd Winner fand in Farbe, Farbbehandlung und Textur ein großes Versuchsfeld. Seine Bilder weisen neben lasierenden, transparenten Farbschichten meist kräftige, intensive und leuchtende Farben auf; binnenmodellierete Farbflächen stehen neben überaus homogenen. Bei Winner und allen seinen vorab erwähnten Kollegen erfüllen Farbe und Textur verschiedene, auch inhaltlich tragende Funktionen im Bild. Sie definieren die Stimmung im Bild und konstruieren und akzentuieren die Motive – durch sie modelliert beispielsweise Winner die Formen diverser Bildelemente ohne konturierende Linien oder Schatten. Hell-Dunkel-Abstufungen der Farbe oder übereinander gelagerte Farbschichten verleihen den Siebdrucken Tiefe und räumliche Wirkung, also eine gewisse Plastizität. In vielen sukzessiven Farbgängen führen sie zum Aufbau einer erhabenen Bildstruktur, die von glatt bis körnig reichen kann. Im Falle Winners und Baumeisters kommen so Effekte von Verwitterung und Vergänglichkeit zustande, die ihren Drucken eine den Betrachter emotional ansprechende subtile Zeitlichkeit verleihen. Auch die Dynamik innerhalb eines Druckes kann mittels der Farbe gestaltet werden, so durch Farbverläufe, verschiedene Strukturierungen der Farbfläche, einem Verlauf der Farbe von satt nach transparent oder von hell nach dunkel und ebenso durch den Einsatz vieler Farben in einem Bild.

Im Zusammenhang mit der Farbe im Siebdruck hat die vorliegende Arbeit auch gezeigt, dass die Beschaffenheit (z.B. die Chemie) der Farben ihre Einsatzmöglichkeiten sehr variabel gestaltet und so die Beschränkungen des traditionellen Bildes weit überschreitet. So lassen sich problemlos Plastik, Glas und etliche andere Materialien bedrucken.

Deutlich konnte im Zuge der Untersuchung festgestellt werden, dass die Entwicklung der Siebdrucktechnik großen Einfluss auf die Ausdrucksmöglichkeiten der untersuchten Künstler ausübte. Die Einfachheit früherer Serigrafie-Bilder in Bildaufbau und Darstellungsweise spiegelt auch den damaligen technischen Stand des Siebdrucks wider. Mit der Weiterentwicklung der Technik und der Arbeitsweisen entwickelten sich auch neue Ausdrucksmöglichkeiten auf inhaltlicher Ebene. Anfangs nur als Technik zur Reproduktion genutzt, wandelte sich die Serigrafie bis heute zu einer spezifischen künstlerischen Technik, die eine hohe individuelle Variabilität im künstlerischen Ausdruck bietet.

6.2 Ausblick

Mit den Neuerungen der digitalen Welt wandte sich das Interesse spürbar vom Siebdruck ab und dem Digitaldruck zu. Diese modernste aller Drucktechniken übernahm schrittweise viele Aufgabenstellungen, die zuvor über Jahrzehnte mittels des Handsiebdruckes umgesetzt wurden. So scheint der Zenit des Siebdruckes überschritten und die Entwicklung dieser Technik zu stagnieren.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der Siebdruck auch heute noch Einfluss ausübt. Zum einen wandeln sich durch die Entwicklung des Digitaldruckes auch die Arbeitsplätze: Viele professionelle Digitaldruckereien verfügen über Fachkräfte, die ihr fundiertes Wissen aus der klassischen Ausbildung des Sieb- und Offsetdruckes mitbringen, was nicht zuletzt der Qualität der Arbeiten zu Gute kommt.¹²⁸ Auch wurden im Zuge des 21. Jahrhunderts neue und leistungsstarke Druckmaschinen

¹²⁸ <http://www.fespa.com/de/neuigkeiten/merkmale/die-zukunft-des-digitaldrucks-teil-1.html> Zugriff 11.07.2016.

und Fertigungstechniken im Bereich des Siebdrucks entwickelt. Diese entsprechen in Druckqualität und Auflagenzahlen höchsten Anforderungen¹²⁹

Zum anderen erhält sich die Serigrafie besonders im künstlerischen Druck, obwohl hier nach Aussage von Hans-Peter Haas' die Serigrafie nicht zuletzt durch unlautere Verhaltensweisen einiger Künstler in Verruf geraten ist und ein Rückgang der Nachfragen zu verzeichnen war. (vgl. Anhang II *Interview Haas*, S. 385) Dennoch: Aufgrund seiner einzigartigen Verfahrens- und Werkstoffmöglichkeiten kann der Siebdruck bislang nicht vollständig durch den Digitaldruck ersetzt werden, er begünstigt kreatives und experimentelles Arbeiten in sehr stofflicher, haptischer und handwerklicher Ausprägung und birgt so ein nahezu unerschöpfliches Spektrum an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Augenscheinlich ist hierbei das völlig unterschiedliche Arbeiten im gestalterischen Prozess, in dem der digital schaffende Künstler in der Gestaltungsphase praktisch keinen Kontakt zum Werkstoff hat, sondern Preprint rein virtuell am Desktop arbeitet. Es ist noch abzuwarten, ob in der vermeintlichen Verdrängung des Siebdruckes durch den Digitaldruck auch das Entstehen eines neuen kreativen und experimentellen Spannungsfeldes in der Ergänzung beider Techniken zu beobachten.

Mit Blick auf die Zukunft dieser faszinierenden und einzigartigen Drucktechnik kann man also mutmaßen, dass die Serigrafie mit ihrer Historie auch weiterhin neue Ausdehnungsfelder finden wird und damit einen festen Platz in einer mittlerweile weitgehend digitalisierten Welt einnimmt. Denn wie bereits Peter Haas formulierte ist der Siebdruck „nach wie vor die Drucktechnik, mit der man in der Kunst am vielfältigsten arbeiten kann.“ (ebd.)

¹²⁹ <http://www.fespa.com/de/neuigkeiten/industrieneuigkeiten/die-zukunft-des-siebdrucks.html> Zugriff 11. 07.2016.

7 LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Textnachweise

7.1.1 Buch- und Aufsatzpublikationen

Albers, Josef: Interaction of color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln: DuMont Schauberg 1970.

Albrecht, Hans Joachim: Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse. Köln: DuMont Schauberg 1974.

Assmann, Nicola: Willi Baumeister. Die Illustration. In der Begegnung mit alten außereuropäischen Kulturen auf dem Weg zu einer neuen Formensprache, Bd. 1. Unv. Diss. Universität Münster 2005.

Babias, Marius: Thomas Bayrle. »Die Maschine hat mich total high gemacht«. Ein Gespräch von Marius Babias. In: Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst 148/1999, S. 234-248.

Babias, Marius: Von der Superform zum Bildcontainer – zu den Neueren computergestützten Prints von Thomas Bayrle. In: Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst 155/2001, S. 198-202.

Bachler, Karl: Serigraphie. Geschichte des Künstler-Siebdrucks. Lübeck: Graphische Werkstätten GmbH 1977.

Bayrle, Thomas (Ill.): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995.

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt: WBG 62009 (1984).

Belting, Hans u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Reimer 72008 (1985).

Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin: Klaus Wagenbach 1981.

Bergmann, Rudij: Vom Geheimnis der Kunst, vom Geheimnis des Lebens – Wolf Vostell. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst 50/1992, S. 150-156.

Bill, Max: Vom Sinn der Begriffe in der neuen Kunst. In: Staber, Margit (Hrsg.): Konkrete Kunst. Serielle Manifeste 66: Manifest XI. Schriften für Literatur, bildende Kunst und Musik. St. Gallen: Ed. Galerie Press 1966, S. 13-15 (Zitiert als: Bill 1966a).

Bill, Max: Konkrete Kunst. In: Staber, Margit (Hrsg.): Konkrete Kunst. Serielle Manifeste 66: Manifest XI. Schriften für Literatur, bildende Kunst und Musik. St. Gallen: Ed. Galerie Press 1966, S. 7 (Zitiert als: Bill 1966b).

Birkner, Heinrich: Siebdruck auf Papier und Stoff. Eine Anleitung mit praktischen Hinweisen und Beispielen. Ravensburg: Maier 41973 (1961).

Blechen, Camilla: Hinweis auf moribunde Baukörper, Gerd Winners „Berlin-Suite“. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 64.

Bonnet, Anne-Marie: Wege der Abstraktion. In: KAb 1/1999, S. 5-18.

Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983.

Brassat, Wolfgang; Kohle, Hubertus: Methoden-Reader Kunstgeschichte. Köln: Deubner 2003.

Caza, Michel: Der Siebdruck. Genf: Les Editions de Bonvent 1973.

Cermak, Werner: Lehrbuch für den Siebdrucker. Arbeitsbeschreibung mit Hinweisen auf Fehlerquellen und Rezeptvorschrift. Leipzig: Fachbuchverlag VEB 61972.

Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001.

Di Maggio, Gino: Wolf Vostell: Ein europäischer, primär jedoch deutscher Künstler. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 1-2/2013, S. 29-31.

Doesburg, Theo van: Das Manifest der Konkreten Kunst. In: Staber, Margit: Konkrete Kunst. Serielle Manifeste 66: Manifest XI. Schriften für Literatur, bildende Kunst und Musik. St. Gallen: Ed. Galerie Press 1966, S. 5-6.

Ehlers, Kurt Friedrich: Siebdruck. Handbuch für den Siebdrucker; Einrichtung, Werkstoffe, Technik. München: Callwey 31980 (1962).

Faine, Brand: Dumont's Handbuch Siebdruck. Geschichte, Technik, Praxis. Köln: DuMont 1991.

Field, Richard S.: Aktuelle Strömungen. In: Melot, Michel; Griffiths, Antony u. a. (Hrsg.): Die Graphik. Entwicklung – Stilformen – Funktion. Genf; Stuttgart: Ed. d'Art Skira; Klett-Cotta 1981, S. 187-239.

Fuchs, Siegfried E.: Die Serigraphie. Ein technischer Leitfaden für Künstler und Sammler. Recklinghausen: Bongers 1981.

Gassen, Richard W.: Bilder von Städten. Ikonographische Anmerkungen zu Gerd Winners jüngeren Städtezyklen. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 23-31.

Goemann, Edda: Siebdruck, ein künstlerisches Phänomen der Moderne, aus kunsthistorischer und pädagogischer Sicht. Unv. Examensarbeit, Universität Oldenburg 1986.

Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968.

Gomringer, Eugen: Grafik II 1933-1934. In: Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968, S. 48-60 (Zitiert als: Gomringer 1968a).

Gomringer, Eugen: Grafik III 1940-1948. In: Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968, S. 75-102 (Zitiert als: Gomringer 1968b).

Gomringer, Eugen: Ehrung des Quadrates. In: Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968, S. 137-154 (Zitiert als: Gomringer 1968c).

Grohmann, Will: Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln: DuMont 1963.

Groth, Manfred: Siebdruck. Köln: Bund 21982 (1980).

Grünewald, Dietrich: Zum Beispiel: Wolf Vostell: Miss Amerika. In: Kunst+Unterricht 157/1991, S. 12-14.

Grünewald, Dietrich: Siebdruck. Eine künstlerische Drucktechnik für alle Schulstufen. In: Kunst+Unterricht 197/1995, S. 17-21 (Zitiert als: Grünewald 1995a).

Grünewald, Dietrich: Siebdruck. Kleine Einführung in seine Technik für die Schulpraxis. In: Kunst+Unterricht 197/1995, S. 23-34 (Zitiert als: Grünewald 1995b).

Hainke, Wolfgang: Siebdruck. Technik. Praxis. Geschichte. Köln: DuMont 31984 (1979).

Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 1. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998.

Harrison, Charles; Wood, Paul: Moderne als Ideal. 9. Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), Kubismus und abstrakte Kunst. In: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 1. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998, S. 450-452.

Harrison, Charles; Wood, Paul: Abstraktion und Konstruktion. 4. Theo van Doesburg (1883-1931), Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. In: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd. 1. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998, S. 376-378.

Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Winners Photographisches Skizzenbuch. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1977.

Hopp, Cornelius: Die Werke von Wolf Vostell in der Kunsthalle zu Kiel. In: Beuckers, Klaus Gereon (Hrsg.): Dé-coll-age und Happening. Studien zum Werk von Wolf Vostell (1932-1998). Tagung des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 3. Dezember 2011. Kiel: Ludwig 2012, S. 399-442.

hpf: Den Siebdruck zur Kunst entwickelt. Bundesverdienstkreuz für den Siebdrucker Hans-Peter Haas. In: Deutscher Drucker 20/2008, S. 58.

Kipphan, Helmut: Handbuch der Printmedien. Springer: Berlin; Heidelberg; New York u.a. 2000.

Kölle, Brigitte: Von Quallen, Zellteilung und Thomas Bayrles Arbeiten. In: Bayrle, Thomas (Ill.): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 98-99.

Lehrmann, Hans-Ulrich: Zum Siebdruck in der Lehrschau "Graphische Techniken". In: Dresdener Kunstblätter 20/1976, S. 148-156.

Lehmann, Ulrike: Thomas Bayrle. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 84, Heft 22/2008.

Lengwiler, Guido: Die Geschichte des Siebdrucks. Zur Entstehung des vierten Druckverfahrens. Sulgen: Niggli 2013.

Loreck, Hanne: Ansichten als Sehmuster. In: Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Berlin: Verlag der Kunst 1998, o.S.

Ludolf, Axel: Belle Vue. Arbeit für sieben Fenster S-Bahnhof Bellevue, Berlin 1997. Gespräch mit dem Architekt Axel Ludolf. In: Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Basel u. a.: Verlag der Kunst 1998, o.S.

Mack, Ute (Hrsg.): Wegweiser zu den Werken von Heinz Mack. Düsseldorf u.a.: ECON-Verlag 1992.

Mahlow, Dietrich: Statt eines Vorworts. In: Albers, Josef: Interaction of color: Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln: DuMont Schauberg 1970, S. 7-14.

Obrist, Hans Ulrich; Koolhaas, Rem: Interview-Marathon mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist: Thomas Bayrle. In: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 186-187/2008, S. 148-151

Oermann, Lydia: Künstlerischer Siebdruck. Ein Handbuch. Witten: Ars momentum 2013.

Ohff, Heinz: Gerd Winner – Bild und Wirklichkeit. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 108-109.

Osterwold, Tilman: Pop Art. Köln: Taschen 1989.

Pée, Herbert: Vorwort. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 5-6.

Petzhold, Günter: Hans-Peter Haas – seine Werkstatt. Die Kunst des Siebdrucks liegt im Handwerklichen. In: Der Siebdruck. Die Europäische Fachzeitschrift für den Siebdruck 11/1984, S. 60-61.

Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991.

Quensen, Ernst August: Positionen und Zeitlinien. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 7-9.

Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Stadt, Raum. Urban Spaces. Urbane Strukturen Berlin, London, New York 1968-1996. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1996.

Quensen, Ernst August: 42nd Street, N.Y. Interview Ernst August Quensen mit Gerd Winner. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Stadt, Raum. Urban Spaces Urbane Strukturen Berlin, London, New York 1968-1996. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1996, S. 175-176.

Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006.

Rhode, Werner: Die Siebdrucke des Gerd Winner. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 94.

Rombold, Andreas: Siebdruck und Serigraphie. Leipzig: Seemann 22002 (1995).

Romain, Lothar: Das Innere der Oberfläche und die Wirklichkeit der Zeichen. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 15-21.

Romain, Lothar, Traffic. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Stadt, Raum. Urban Spaces Urbane Strukturen Berlin, London, New York 1968-1996. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1996, S. 19-72.

Romain, Lothar: Mack, das Bauhaus, De Stijl und die Konkreten. In: Schmied, Wieland (Hrsg.): Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack. Köln: DuMont 1998, S. 176-181.

Romain, Lothar: Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung Gerd Winner, City Light Motion am 16. Januar 2005 in der Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 273-275.

Roters, Eberhard: London – Transport. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 26-29.

Roters, Eberhard: Gerd Winners Berlin-Suiten. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 33-44.

Rinne, Gerd: Siebdruck in Schule und Atelier. Eine fundierte Einführung in Theorie und Praxis des Siebdrucks für Kunsterzieher, Fotoliebhaber und Freizeitkünstler. Eitorf: Gerstäcker 1976.

Sager, Peter: Interview mit Howard Kanovitz. In: Magazin Kunst. Neue Formen des Realismus 44/1971, S. 2519.

Schauer, Lucie: London Docks. In: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972, S. 72-73.

Scheer, Hans Gerd: Siebdruck-Handbuch. Lübeck: Dräger + Wullenwewer, 2007.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin – New York. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Quensen 2006, S. 13-26.

Schreer, Stephanie: Thomas Bayrle. Lineare Paradoxa im Kleinen und im Großen. In: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hrsg.): Thomas Bayrle. Texte von Jean-Christophe Ammann, Rolf Lauter, Stephanie Schreer. Darmstadt: Jürgen Häusser 1994, o.S.

Schreiber, Armin: Ausstellung Dieter Asmus. In: Weltkunst. Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 3/1999, S. 520.

Schreiber, Armin: Eine neue Sicht der Dinge. In: Weltkunst. Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 5/2005, S. 45-47.

Schweizer, Thomas: Erinnerungen und Dank, Hans-Peter Haas. In: Der Siebdruck. Die Europäische Fachzeitschrift für den Siebdruck 11/1984, S. 38-42.

Seltmann, Uwe von: HPH auf den Fildern oder: Warum der schwäbische Siebdrucker Hans-Peter Haas weltberühmt wurde. In: Kunst und Kultur. Kulturpolitische Zeitschrift der IG Medien 4/2001, S. 22-24.

Sienel, Uta Catharina: Der Siebdruck und seine Druckträger. Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens. München: Herbert Urtz 2008.

Staber, Margit: Anmerkung zur konkreten Kunst. In: Staber, Margit (Hrsg.): Konkrete Kunst. Serielle Manifeste 66: Manifest XI. Schriften für Literatur, bildende Kunst und Musik. St. Gallen: Ed. Galerie Press 1966, S. 3-4.

Staber, Margit: Heinz Mack. Eine Monographie. Köln: DuMont Schauberg 1968.

Tebben, Meinhard: Siebdruck. Serigraphie im (Kunst)-Studium an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Oldenburg: BIS-Verlag 2003.

Thomas, Karin (Hrsg.): DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stile und Begriffe. Köln: DuMont 2000.

Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Veronika Kellndorfer. Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Basel u. a.: Verlag der Kunst 1998.

Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Jena. Entwurf für eine Giebelwand. Jena-Lobeda 1996. In: Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Basel u. a.: Verlag der Kunst 1998.

Vostell, Wolf: Fragebogen zu Technik, Materialien und Verfahren. In: Beuckers, Klaus Gereon; Friedrich, Hans-Edwin (Hrsg.): Wolf Vostell, dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age: Manifeste, Aktionsvorträge, Essays. München: Ed. Text + Kritik 2014, S. 130-131 (Zitiert als: Vostell 2014a).

Vostell, Wolf: Ist PopArt – PopArt? In: Beuckers, Klaus Gereon; Friedrich, Hans-Edwin (Hrsg.): Wolf Vostell, dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age: Manifeste, Aktionsvorträge, Essays. München: Ed. Text + Kritik 2014, S. 24 (Zitiert als: Vostell 2014b).

Wedewer, Rolf: Form und Bedeutung. Primitivismus, Moderne, Fremdheit. Köln: König 2000.

Weinberg Staber, Margit: Begriffe, Behauptungen, Wunschbilder, Anmerkungen zu den Künstlertexten über die konkrete Kunst. In: Weinberg Staber, Margit (Hrsg.): Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte. Studienbuch 1. Zürich: Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich 2001, S. 7-22.

Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972.

Winner, Gerd: S. D. G. In: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Quensen 2006, S. 8.

Wulffen, Thomas: Veronika Kellndorfer. Malerei als Architektur als Malerei. Ein Gespräch. In: Kunstforum international 163/2003, S. 242-251.

Zerull, Ludwig: Werner Nöfer. Hannover: Niedersächs. Lottostiftung 2009.

7.1.2 Kataloge und Werkverzeichnisse

Agthe, Marion; Mack, Heinz: Drei Fragen – Drei Antworten. In: Haase, Claus-Peter (Hrsg.): Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur. Ein Werk-Aspekt 1950-2006 (Kat. Ausst. des Pergamonmuseums, Berlin – Museum für Islamische Kunst vom 7. Oktober 2006 bis 21. Januar 2007). Köln: DuMont u.a. 2006, S. 59-62.

Albers, Josef (Ill.); Thomas, Karin (Red.): Biographischer Überblick. In: Albers, Josef (Ill.); Thomas, Karin (Red.): Josef Albers. Eine Retrospektive (Stationen d. Ausstellung: Solomon R. Guggenheim Museum New York, 23. März - 29. Mai 1988; Staatl. Kunsthalle Baden-Baden vom 12. Juni bis 24. Juli 1988; Bauhaus-Archiv Berlin, 10. August bis 2. Oktober 1988). Köln: DuMont 1988, S. 295.

Asmus, Dieter: ohne Titel. In: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus, Werkverzeichnis 1965-1972; Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner, Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972.

Barak, Ami: Peter Kogler – eine Ästhetik des Verschiebens. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Peter Kogler. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009). Köln: König 2008, S. 47-52.

Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995.

Berg, Stephan: Zwischen Entkörperung und Verkörperung. In: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 9-13.

Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle: Vorwort. In: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 7-8.

Bessel, Herbert (Red.): Max Bill. Das druckgrafische Werk bis 1968. (Kat. Ausst. der Kunsthalle Nürnberg vom 15. Dezember 1968 bis 19. Januar 1969). Nürnberg: Albrecht Dürer Gesellschaft 1968.

Bill, Max: fünfzehn Variationen über ein Thema. In: Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Max Bill. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein vom 20. Oktober bis 9. Dezember 1990). Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum 1990, S. 48-49.

Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970-1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980.

Blume, Dieter: Zum Werkverzeichnis. In: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970-1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 191-229.

Blume, Dieter: Materialien zu Slow. In: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970-1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 29-36.

Blume, Dieter: Anmerkungen zu Gasteigfenster II. In: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970-1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 50-51.

Blume, Eugen: Heiz Mack: Ich achte darauf, was das Bild von mir Will! In: Geuer, Dirk; Breckner, Till (Hrsg.): Mack Druckgraphik 2001-2011. Düsseldorf: Geuer und Breckner 2011, S. 10-17.

Bojescul, Wilhelm: Graphik als Prozeß. In: Penck, A. R. (Ill.): A. R. Penck Graphik Ost / West (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985.

Burg, Tobias: Max Bill, Victor Vasarely und Rupprecht Geiger – Die Suche nach neuen Mitteln der Kunst. In: Museum Folkwang (Hrsg.): Rupprecht Geiger, Victor Vasarely, Max Bill. Farbe zu Fläche zu Raum. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang in Essen vom 12. Januar bis 30. März 2008). Essen: Museum Folkwang 2008, S. 7-12.

Domberger, Luitpold: Die industrielle Entwicklung der Grafik. In: Block, René (Hrsg.): Grafische Techniken. Eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in den Räumen der Kunstbibliothek 24. Februar-24. März 1973. Berlin (West): Neuer Berliner Kunstverein 1973, S. 125-133.

Domberger, Poldi: Zur Technik der Serigraphie. In: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. zum 100. Geburtstag. Die Serigraphien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz 1989, S. 158-159.

Eiblmayr, Silvia: Form Follows Fear Follows Fun. In: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 15-17.

Felix, Zdenek: ohne Titel. In: Bessel, Herbert (Red.): Max Bill das druckgrafische Werk bis 1968. (Kat. Ausst. der Kunsthalle Nürnberg vom 15. Dezember 1968 bis 19. Januar 1969). Nürnberg: Albrecht Dürer Gesellschaft 1968, o.S.

Freitag, Michael: Entewigen oder Keinerlei Graustufen. In: Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches Haus, Landau in der Pfalz vom 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverlag 2011, S. 14-19.

Friese, Gerrit: Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik. (Kat. Ausst. der Stiftung Burg Kniphausen). Berlin: Screen Ed. 1993.

Fulda-Kuhn, Anette (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1957-1990. Stuttgart: Edition Cantz 1990.

Galerie Schlichtenmaier oHG (Hrsg.): Willi Baumeister. Entdeckung neuer Bildwelten. (Kat. Ausst. Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart vom 18. Juli bis 14. Sept. 2008). Grafenau: Ed. Schlichtenmaier 2008.

Geuer, Dirk; Breckner, Till (Hrsg.): Mack Druckgraphik 2001-2011. Düsseldorf: Geuer und Breckner 2011.

Geuer, Dirk; Breckner, Till (Hrsg.): Hans-Peter Haas. In: Geuer, Dirk; Breckner, Till (Hrsg.): Mack Druckgraphik 2001-2011. Kat. Geuer und Breckner Galerie. Düsseldorf: Geuer und Breckner 2011, S. 145-147.

Gilmour, Pat; Kempas, Thomas: Vorwort. In: Tilson, Joe (Ill.); Winner, Gerd (Ill.); Kempas, Thomas (Red.): Tilson. Winner. Siebdruck + Workshop. (Kat. Ausst. im Haus am Waldsee, Berlin vom 30. Oktober bis 29. November 1970). Berlin-Zehlendorf: Haus am Waldsee 1970.

Gilmour, Pat: Ohne Titel. In: Winner, Gerd: Making a Print. Gerd Winner. Dokumentation eines Druckprozesses, Portfolio 1973-1974. London: Kelpra Studio 1974, S. 3.

Gorschenek, Günter (Hrsg.): Ingema Reuter – Gerd Winner. Passion (Kat. Ausst. der Katholische Akademie 1996). Hamburg: Katholische Akademie 1996.

Groys, Boris: Das unendliche Undsoweiter. In: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 19-23.

Gunk, Hans-Albert: Passion. Zu den Bildern von Gerd Winner und Ingema Reuter in der Katholischen Akademie Hamburg. In: Gorschenek, Günter (Hrsg.): Ingema Reuter – Gerd Winner. Passion (Kat. Ausst. der Katholische Akademie 1996). Hamburg: Katholische Akademie 1996, S. 35-37.

Haase, Claus-Peter (Hrsg.): Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur. Ein Werk-Aspekt 1950-2006. (Kat. Ausst. des Pergamonmuseums, Berlin – Museum für Islamische Kunst vom 7. Oktober 2006 bis 21. Januar 2007). Köln: DuMont u.a. 2006.

Haase, Claus-Peter: Mack und der Orient. Ein kulturhistorischer Aspekt. In: Haase, Claus-Peter (Hrsg.): Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur. Ein Werk-Aspekt 1950-2006. (Kat. Ausst. des Pergamonmuseums, Berlin – Museum für Islamische Kunst vom 7. Oktober 2006 bis 21. Januar 2007). Köln: DuMont u.a. 2006, S. 19-23.

Heckmanns, Friedrich W.: Einführung. In: Mack, Heinz: Heinz Mack Sahara-Projekt. Goslar: Junior Galerie 1975, S. 4.

Heißenbüttel, Helmut; Kronauer, Brigitte; Schreiber, Armin: Dieter Asmus. (Kat. anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Park, Viersen vom 8. Dezember 1996 bis 19. Januar 1997). Viersen: Kulturamt 1996.

Herbert Schneidler (Red.): Gerd Winner – Spuren und Zeichen. Arbeiten von 1973 bis 1983 (Kat. Ausst. im Forum, Kleines Foyer städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich vom 24. Februar bis 30. März 1983; Förderkreis Galerie im Hof Gifhorn vom 7. Mai bis 15. Juni 1983). Leverkusen: Städt. Museum 1983.

Herzogenrath, Wulf (Red.): Gerd Winner – Siebdruck. Ausstellung und Workshop (Kat. Ausstel. des kölnischen Kunstvereins vom 16. März bis 25. April 1973). Köln: Kölnischer Kunstverein 1973.

Hoet, Jan: Vorwort. In: Marta Herford GmbH (Hrsg.): Max Bill: Ohne Anfang. Ohne Ende. Eine Retrospektive zum hundertsten Geburtstag des Künstlers, Designers, Architekten, Typografen und Theoretikers. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill im Museum Marta Herford vom 2. Februar bis 30. März 2008). Zürich: Scheidegger & Spiess 2008, S. 6-7.

Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Max Bill. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein vom 20. Oktober bis 9. Dezember 1990). Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum 1990.

Holeczek, Bernhard: Vorwort. In: Holeczek, Bernhard (Hrsg.): Max Bill. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein vom 20. Oktober bis 9. Dezember 1990). Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum 1990, S. 7-11.

Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972.

Hütt, Wolfgang: Was die Bilder kaum zeigen, was Namen nicht benennen. Hintergründiges zur Grafik aus der DDR. In: Assmann, Peter (Hrsg.): Leben auf der anderen Seite. Grafik aus dem ehemaligen Ostblock. Die Sammlung Schreiner. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Leben auf der Anderen Seite im Schloss Aulolzminster vom 30. Juli bis 3. Oktober 2004). Weitra: Bibliothek der Provinz 2004, S. 11-21.

Janeck, Axel; Schreiner, Wolfgang: Grafik aus der DDR. Die Sammlung Schreiner in der Ludwig-Stiftung. (Kat. Ausst. im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 18. Januar bis zum 20. März 1994). Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1994.

Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches-Haus, Landau in der Pfalz vom 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverlag 2011.

Kleinstück, Hermann (Hrsg.): Emergency. 200 Jahre Hessisch Brandversicherungskammer 1777-1977 (Kat. Ausst. der arbeiten Winner zum Emergency-Thema in der Kunsthalle Darmstadt 1977). Darmstadt: Hess. Brandversicherungskammer 1977.

Kuhn, Anette: Licht als immaterielle Qualität. In: Ruhrberg, Karl (Hrsg.): Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Stuttgart-Bad Cannstatt: Ed. Cantz 1989, S. 79-85.

Kunsthalle Bremen (Hrsg.): Gerd Winner. Bilder und Graphik 1970-75 (Kat. Ausst. der Kunsthalle Bremen vom 6. April bis 18. Mai 1975). Bremen: Kunsthalle 1975.

Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): Wolf Vostell. Dé-coll/agen, Verwischungen, Schichtenbilder, Bleibilder. Objektbilder 1955-1979. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 31. August bis 26. Oktober 1980). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlage 1980, S. 99.

Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995.

Landkreis Esslingen Kulturamt: Die grafischen Reihen: 9. Reihe 7 twins. In: Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint

anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995, S. 75.

Lindhorst, André: Endlostext Alltag. In: Giebler Rüdiger; Gohlke, Gerrit; Hatcher, David; Lang, Peter; Lindhorst, André; Tannert, Christoph; Moritz Götze. Deutscher Pop. (Die Publikation herausgegeben anlässlich der Ausstellungen in der Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück vom 15. Juni bis 11. August 2002, Galerie Schuster & Scheuermann Berlin vom 7. September bis 12. Oktober 2002, Galerie Schuster Frankfurt/M. vom 4. Dezember bis 18. Januar 2003). Dresden: Verl. der Kunst 2002, S. 32-33.

Lindhorst, André: Interview zwischen Gerd Winner und André Lindhorst. In: Stadt Osnabrück, der Oberbürgermeister, Kunsthalle Dominikanerkirche (Hrsg.): Gerd Winner. City light Motion. Urbane Strukturen (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner "City Light Motion" im Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück vom 16. Januar bis 3. April 2005). Bramsche: Rasch 2005, S. 5-9.

Mack, Heinz: Heinz Mack Sahara-Projekt. Goslar: Junior Galerie 1975.

Mack, Heinz: Die Ruhe der Unruhe. In: Ruhrberg, Karl (Hrsg.): Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. (Kat. Ausst. in der Galerie Neher, Essen vom 22. April bis 1. Juli 1989). Stuttgart-Bad Cannstatt: Ed. Cantz 1989, S. 137.

Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühlen 2000.

Mersmann, Heinrich: Gerd Winner. Road marks. Spuren und Zeichen (Kat. des Kunstvereins Salzgitter vom 2. Bis 23. September 1984). Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1984.

Mesche, Thomas: Siebdruck. In: Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969- 1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980, S. 112-113.

Morschel, Jürgen: Josef Albers Form und Farbe. In: Berufsverband bildender Künstler Hamburgs e.V. (Hrsg.): Josef Albers. Joachim Albrecht, Max Hermann Mahlmann, Gudrun Piper, Hildegard Stromberger, Werner Michaelis. (Kat. Ausst. im Kunsthaus Hamburg vom 23. August bis 25. September 1963). Hamburg: Das Kunsthaus 1963, S. 3-6.

Museum Folkwang (Hrsg.): Rupprecht Geiger, Victor Vasarely, Max Bill. Farbe zu Fläche zu Raum. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang in Essen vom 12. Januar bis 30. März 2008). Essen: Museum Folkwang 2008.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Peter Kogler. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009). Köln: König 2008.

Nemeczek, Alfred: Gerd Winner: Metamorphose Stadt. Galerie Barbara Vogt. Unv. Manuskript, Hamburg 2000.

Nocke- Schrepper, Hella: Max Bill – Farbe als sinnstiftende Struktur. In: Museum Folkwang (Hrsg.): Rupprecht Geiger, Victor Vasarely, Max Bill. Farbe zu Fläche zu Raum. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang in Essen vom 12. Januar bis 30. März 2008). Essen: Museum Folkwang 2008, S. 14-15.

Ohff, Heinz: ohne Titel. In: Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969-1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980, S. 38-39.

Penck, A. R (Ill.): A. R. Penck. Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985.

Pfeiffer, Ingrid: Ein bekannter Unbekannter – Aktuelle Blicke auf A. R. Penck. In: Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.); Hollein, Max (Hrsg.): A. R. Penck. Retrospektive. (anlässlich der Ausstellung A. R. Penck: Retrospektive in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt vom 15. Juni bis 16. September 2007; Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität vom 29. September 2007 bis 5. Januar 2008; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris vom 14. Februar bis 5. Mai 2008). Düsseldorf: Richter 2007, S. 28-50.

Pohlen, Annelie: Impuls – kein Impuls. Zwischen Verführung und Bedrohung. In: Bonner Kunstverein (Hrsg.): Peter Kogler (Kat. herausgegeben anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Bonner Kunstverein vom 16. Oktober 1996 bis 12. Januar 1997; in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen vom 18. Januar bis 1. März 1997). Bonn u.a.: Bonner Kunstverein 1996, S. 4-7.

Porstmann, Gisbert; Schmidt, Johannes (Hrsg.): Sein und Wesen. Der unbekannte A. R. Penck. Werke aus der Sammlung Jürgen Schweinebraden. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Sein und Wesen in der Städtischen Galerie Dresden vom 5. April bis 29. Juni 2008). München; Berlin; London; New York: Prestel 2008.

Prinz, Ursula (Red.): Veronika Kellndorfer. Exterior and Interior Dreams (Ausst. der Berlinische Galerie vom 17. September 2005 bis 6. November 2005). Berlin: Berlinische Galerie 2005.

Reinhardt, Brigitte: Baumeister. Stuttgart und die Serigraphie. In: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. zum 100. Geburtstag. Die Serigraphien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz 1989, S. 9-23.

Rhode, Werner: Ansichten, Einsichten, Ausschnitte, Auswege. Notizen zur Kunst von Gerd Winner. In: Kunsthalle Bremen (Hrsg.): Gerd Winner. Bilder und Graphik 1970-75 (Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen vom 6. April bis 18. Mai 1975). Bremen: Kunsthalle 1975, S. V-IX.

Rhomberg, Kathrin: Peter Kogler im Gespräch mit Kathrin Rhomberg. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Peter Kogler. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009). Köln: König 2008.

Romain, Lothar: Über Gerd Winner. In: Kleinstück, Hermann (Hrsg.): Emergency. 200 Jahre Hessisch Brandversicherungskammer 1777-1977 (Kat. Ausst. der arbeiten Winner zum Emergency-Thema in der Kunsthalle Darmstadt 1977). Darmstadt: Hess. Brandversicherungskammer 1977, S. 63-72.

Romain, Lothar: Über Gerd Winner. In: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970-1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlage 1980, S. 9-24.

Romain, Lothar; Wedewer, Rolf: Gerd Winner – Spuren und Zeichen. In: Herbert Schneidler (Red.): Gerd Winner – Spuren und Zeichen. Arbeiten von 1973 bis 1983 (Kat. Ausst. im Forum, Kleines Foyer städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich vom 24. Fabruer bis 30. März 1983; Förderkreis Galerie im Hof Gifhorn vom 7. Mai bis 15. Juni 1983). Leverkusen: Städt. Museum 1983, S. 3-17.

Romain, Lothar: „Lichter der Großstadt“. Über Gerd Winners Bildgestaltung des U-Bahnhofs Piusstraße. In: Winner, Gerd; Gellner, Winfried; Quensen, Ernst August u.a.: Gerd Winner. City light motion. Urbane Strukturen, U-Bahn Piusstrasse; Köln Ehrenfeld 1989. Lamspringe: Quensen 1990, S. 9-15.

Rombold, Andreas: Der Serigraf Hans-Peter Haas. In: Musikerinitiative Bönningheim e.V. (Hrsg.): Hans-Peter Haas Zeigt Serigrafien von 40 Künstlern aus vier Jahrzehnten (Ausstellung 11. März bis 24. April 1994). Meimsheim: Walter Klein Grafischer Betrieb, 1994.

Schilling, Jürgen: Gespräch mit Wolf Vostell. In: Kunstverein Braunschweig (Hrsg.): Wolf Vostell. Dé-coll/agen, Verwischungen, Schichtenbilder, Bleibilder. Objektbilder 1955-1979. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 31. August bis 26. Oktober 1980). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlage 1980, S. 7-23.

Schmidt, Johannes: Siebdruck. In: Porstmann, Gisbert; Schmidt, Johannes (Hrsg.): Sein und Wesen. Der unbekannte A. R. Penck. Werke aus der Sammlung Jürgen Schweinebraden. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Sein und Wesen in der Städtischen Galerie Dresden vom 5. April bis 29. Juni 2008). München; Berlin; London; New York: Prestel 2008, S. 200-208.

Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. Zum 100. Geburtstag. Die Serigraphien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz, 1989.

Schmidt, Johann-Karl: Das Gesicht einer neuen Welt. In: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. Zum 100. Geburtstag. Die Serigrafien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz 1989, S. 5-7.

Schneider, E. Lina: Zwischen Harmonie und Dissonanz. In: Wissenschaftliche Hochschule für Unternehmensführung (WHU) (Hrsg.): Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik. (Kat. Ausst. in der Wissenschaftlichen Hochschule für

Unternehmungsführung (WHU), Otto-Beisheim-Hochschule). Koblenz: (WHU) 1995, o.S.

Schreiber, Armin Reinhold: ohne Titel. In: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Schulze, Sabine (Hrsg.): Thomas Bayrle. (Kat. Ausst. des Städtels vom 19. Oktober 2002 bis 5. Januar 2003). Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst 2002.

Schweinebraden, Jürgen: Ich sehe meine Arbeit nach wie vor als Bildforschung. In: Schweinebraden v. Wichmann-Eichhorn, Jürgen (Hrsg.): A. R. Penck EX.PER.I.MEN.TAT. OR. Frühe Skizzen, Malerei auf Papier, Lithografien, Siebdrucke, Assemblagen, Bücher, Schallplatten; Arbeiten 1963 bis 1993. Niedenstein: Verl. der EP Ed. 1995/96.

Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969-1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980.

Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller Siebdrucke 1982-1989 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1989.

Siben, Isabel (Hrsg.): A. R. Penck Grafik 1979-1998. (Kat. Ausst. im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern vom 14. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010). München: Versicherungskammer Bayern 2009.

Skowron, Stefan: Rückkehr zur Innerlichkeit- Graphik eins Jahrzehnts. In: Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühlen 2000, S. 6-11.

Sperlich, Hans-G.: Reflexionen über Angst und Sicherheit. In: Kleinstück, Hermann (Hrsg.): Emergency. 200 Jahre Hessisch Brandversicherungskammer 1777-1977 (Kat. Ausst. der arbeiten Winner zum Emergency-Thema in der Kunsthalle Darmstadt 1977). Darmstadt: Hess. Brandversicherungskammer 1977, S. 51-53.

Spielmann, Heinz; Baumeister, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005.

Spielmann, Heinz: Zur Druckgraphik Willi Baumeisters. In: Spielmann, Heinz; Baumeister, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz, 2005, S. 9-21.

Stadt Frankfurt am Main (u.a.) (Hrsg.): »Kapitel 2« (Ausstellung zur Kunst in Frankfurt, Karmeliterkloster vom 3. bis 30. Mai 1991 (Thomas Bayrle und anders)). Frankfurt am Main: Stadt Frankfurt am Main, Amt für Wiss. und Kunst 1991.

Stadt Osnabrück, der Oberbürgermeister, Kunsthalle Dominikanerkirche (Hrsg.): Gerd Winner. City light Motion. Urbane Strukturen (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner "City Light Motion" im Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück vom 16. Januar bis 3. April 2005). Bramsche: Rasch 2005.

Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. dStädtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach 2005.

Städtisches Museum Braunschweig (Hrsg.): Gerd Winner. Graphik (Kat. Ausst. Städtisches Museum Braunschweig vom 16. Oktober bis 13. November 1966). Braunschweig: Städtisches Museum 1966.

Tannert, Christoph: Die Nation des Moritz. In: Giebler Rüdiger; Gohlke, Gerrit; Hatcher, David; Lang, Peter; Lindhorst, André; Tannert, Christoph: Moritz Götze. Deutscher Pop. (Die Publikation herausgegeben anlässlich der Ausstellungen in der Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück vom 15. Juni bis 11. August 2002, Galerie Schuster & Scheuermann Berlin vom 7. September bis 12. Oktober 2002, Galerie Schuster Frankfurt/M. vom 4. Dezember bis 18. Januar 2003). Dresden: Verl. der Kunst 2002, S. 2-6.

Tilson, Joe (Ill.); Winner, Gerd (Ill.); Kempas, Thomas (Red.): Tilson. Winner. Siebdruck+ Workshop. (Kat. Ausst. im Haus am Waldsee, Berlin vom 30. Oktober bis 29. November 1970). Berlin-Zehlendorf: Haus am Waldsee 1970.

Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung „Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998.

Vomm, Wolfgang; Herzogenrath, Wulf; Agúndez Garcia; José antonio: Vorwort. In: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006; Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 5.

Vomm, Wolfgang (Red.): Zur Druckgrafik Wolf Vostells. In: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006; Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 9-16.

Vomm, Wolfgang (Red.): Werkverzeichnis. In: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom

5. September bis 5. November 2006; Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007).
Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 17-258.

Winner, Gerd; Gellner, Winfried; Quensen, Ernst August u.a.: Gerd Winner. City light motion. Urbane Strukturen, U-Bahn Piusstrasse; Köln Ehrenfeld 1989. Lamspringe: Quensen 1990.

Wissenschaftliche Hochschule für Unternehmensführung (WHU) (Hrsg.): Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik (Kat. Ausst. in der Wissenschaftlichen Hochschule für Unternehmensführung (WHU), Otto-Beisheim-Hochschule). Koblenz: (WHU) 1995.

Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette: Vorwort. In: Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette (Hrsg.): Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Brennpunkt Informel des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg und des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1998). Köln: Wienand 1998, S. 6-8.

7.1.3 Zeitung

Baumeister, Willi: Malerei durch das Sieb. Die neue Technik der Seiden-Sieb-Drucke. In: Die neue Zeitung. Die amerikanische Zeitung in Deutschland, 8./9. März 1952, o.S.

Bundesverdienstkreuz für Hans-Peter Haas. In: Eßlinger Zeitung, 15. Mai 2008, S. 16.

Haug, Regin: „Brennende Giraffe“ wirbt für Energie. Hans-Peter Haas aus Korntal druckt Dalí-Werk. In: Cannstatter Zeitung, 25. Juli 1977, o.S.

Herrmann, Klaus: Gerd Winner im Schloss. Urbane Strukturen. In: Braunschweiger Zeitung. Extra: Gerd Winner – Ausstellung im Schloss, 14. Juli 2007, Son01 – 03.

Szuttor, Robin: Der Künstler unter den Druckern. In: Stuttgarter Zeitung, 2. Mai. 2009.

Vollmer, Ursula: Jedes Blatt ein Unikat. In: Filder-Zeitung, 8. Oktober 2008, o. S.

7.1.4 Film

Künstlerischer Siebdruck Gerd Winner - Hajo Schulpius, FWU München 1979/1980.

7.1.5 Internetquellen

Asmus, Dieter (o.J.): Von Taffeln und Tüchlein. Dieter Asmus über Malgründe und Bildträger. URL: http://www.dieter-asmus.de/Texte/pages/Asmus_Von_Taffeln.htm
Zugriff 09.08.2015.

Bettermann, Silke (o.J.): Thomas Bayrle. Beethoven-Kopf. URL:
http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15170&template=dokseite_digitales_archiv_de&eid=1506&_ug=Brustbild&_mid=Bilder%20und%20Objekte&_eid=1506&_dokid=i1181&_ei

d=1506&_seite=58 oder <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/18922>
Zugriff 14.09.2015.

Christopher Grimes Gallery (2007): Interview mit dmovies.net, Berlin, 2007. Video, 3 min. 22 Sek. URL: <http://www.cgrimes.com/artists/veronika-kellndorfer/videos/> Zugriff 06.09.2015.

Döring, Jörg (2001/2002): Katalog Mixed Media 2001-2002. Text ist Gestaltungselement. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0102.pdf> Zugriff 10.09.2015.

Döring, Jörg (2002): Mixed Media 2002/2003. Metapher Pingpong. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0203.pdf> Zugriff 10.09.2015.

Döring, Jörg (2007): Katalog Mixed Media 2006-2007, S. 3, 4. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0607.pdf> Zugriff 09.09.2015.

Döring, Jörg (2008): Katalog Mixed Media 2007-2008, S. 3, 9, 14. URL: http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0708_a.pdf Zugriff 10.09.2015.

Döring, Jörg (2015): Werke. Famous. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/famous/?ac=9> Zugriff 09.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015a).

Döring, Jörg (2015): Werke. R-evolution. S. <http://www.joerg-doering.de/jd/works/r-evolution/?ac=9> Zugriff 09.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015b).

Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no. 1 XS. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-all-stars-no-1-xs/?ac=8> Zugriff 09.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015c).

Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no 2. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-allstars-no-2/?ac=8> Zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015d).

Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no 2 XS. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-all-stars-no-2-xs/?ac=7> Zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015e).

Döring, Jörg (2015): Werke. Me machine. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/me-machine/?ac=2> Zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015f).

Döring, Jörg (2015): Kataloge. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/doering/catalogs/> zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015g).

Froh, Claus A. (2002): Des Künstlers dritte Hand. Domberger oder Die Geschichte der Serigraphie. URL: http://www.domberger.de/fileadmin/Media/Domberger/2_Text_zur_Werkschau.pdf
Zugriff 26.08.2014.

Galerie Borchardt (1998): Malerei, Grafik, Skulpturen, Keramik, Künstlerbücher, der Künstler A. R. Penck. URL: <http://www.galerie-borchardt.de/Ausstellungen/1998/penck.html> Zugriff 24.08.2015

Galerie Schlichtenmaier Grafenau (2007): Exposé zur Serigrafie „Montaru“ (1953) von Willi Baumeister. URL: http://www.schlichtenmaier.de/logicio/client/schlichtenmaier/file/Baumeister_Montaru.pdf Zugriff 24.08.2015.

Kellndorfer, Veronika (2015): Production process. URL: <http://kellndorfer.com/production/production2.html> Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015a).

Kellndorfer, Veronika (2015): Works. Lovell Beach House. URL: http://kellndorfer.com/lovell_04.html und http://kellndorfer.com/lovell_03.html Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015b).

Kellndorfer, Veronika (2015): Works. Eames. URL: <http://kellndorfer.com/eames05.html> und <http://kellndorfer.com/eames02.html> und <http://kellndorfer.com/eames03.html> Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015c).

Kellndorfer, Veronika (2015): Eames, Architecture As Portrait. URL: <http://kellndorfer.com/eames2.html> Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015d).

Kellndorfer, Veronika (2015): archive. public space. Belle Vue. URL: <http://kellndorfer.com/archive/bellevue/bellevue.html> Zugriff 07.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015e)

Kellndorfer, Veronika (2015f): Belle Vue. URL: <http://kellndorfer.com/archive/bellevue/bellevue2.html> Zugriff 07.09.2015 (Zitiert als: Kellndorfer 2015f).

Künstlerseelsorge im Bistum Hildesheim (Hrsg.) (2008): Im Gespräch: Gerd Winner. Interview anlässlich der Ausstellung im Braunschweiger Stadtschloss „Urbane Strukturen“ 2007, S. 9. URL: <http://www.kuenstlerseelsorge-hildesheim.de/K%FCnstlerinterviews/Gerd%20Winner%20Urbane%20Strukturen%20007.pdf> Zugriff 03.01.2016.

Langner, Bernd (Red.); Baumeister, Felicitas (Red.); Goez-Sturm, Hadwig (Red.) (2006): Biografie. URL: <http://www.willi-baumeister.org/index.php?menuid=3> Zugriff: 27.12.2011 (Zitiert als: Langner; Baumeister; Goez-Sturm 2006a).

Langner, Bernd (Red.); Baumeister, Felicitas (Red.); Goez-Sturm, Hadwig (Red.) (2006): Neue Techniken. URL: <http://www.willi-baumeister.org/index.php?menuid=21&reporeid=308> Zugriff: 27.12.2011 (Zitiert als: Langner; Baumeister; Goez-Sturm 2006b).

Langner, Bernd (Red.); Baumeister, Felicitas (Red.); Goez-Sturm, Hadwig (Red.) (2006): Kunst statt Reproduktion. URL: <http://www.willi->

baumeister.org/index.php?menuid=55 Zugriff: 30.12.2011 (Zitiert als: Langner; Baumeister; Goetz-Sturm 2006c).

Langner, Bernd (Red.); Baumeister, Felicitas (Red.); Goetz-Sturm, Hadwig (Red.) (2006): Zeitgenossen Willi Baumeisters. Sammler, Förderer, Freunde: Luitpold Domberger. URL: <http://www.willi-baumeister.com/index.php?menuid=84> Zugriff: 02. 11. 2009 (Zitiert als: Langner; Baumeister; Goetz-Sturm 2006d).

Lee, Mark (o. J.): Frames for a view - a conversation between Veronika Kellndorfer and Mark Lee. URL: <http://kellndorfer.com/pdf/frames.pdf> Zugriff 06.09.2015.

Pesch, Matthias (2010): Langwieriger Ersatz U-Bahn-Kunst zerstört. In: Kölner Stadt-Anzeiger. URL: <http://www.ksta.de/koeln/langwieriger-ersatz-u-bahn-kunst-zerstoert,15187530,12773660.html> Zugriff 06.08.2016.

Im Reich der Sinne, URL: <http://www.hph-gallery.com/wp-content/uploads/Reims-Murr-Rundschau-Siebdruckbericht.pdf> Zugriff 19.05.2012.

URL: <http://www.dominikaner-braunschweig.de/unser-kloster/kreuz-glorificatio> Zugriff 23. 01. 2016.

URL: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/PanPsycheRBegas.html> Zugriff 13.09.2015.

URL <http://www.nrw-museum.de/#/mehr/biografien/detailansicht/details/artists///thomas-bayrle.html> Zugriff: 12.09.2015.

URL: http://www.kontakt-collection.net/news/200704_kogler/de Zugriff 17.03.2012.

URL: <http://www.kunstargumente.de/Kunst/Logik>; Zugriff 15. 09. 2011.

7.2 Bildnachweise

Abbildung 1: Zeitleiste Entstehung des Siebdrucks

Abbildung 2: Schablone und Druckmotiv.

Faine, Brand: Dumont's Handbuch Siebdruck. Geschichte, Technik, Praxis. Köln: DuMont, 1991, S. 12.

Abbildung 3: Schematische Darstellung des Siebdrucks.

Rombold, Andreas: Siebdruck und Serigraphie. Leipzig: Seemann ²2002 (1995), S 10.

Abbildung 4:

Willi Baumeister (1889-1955): Kosmische Geste, 1950. Serigrafie auf Kartonpapier, 54,6 x 64,7 cm auf 63 x 71,7 cm.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 150.

Abbildung 5 (v. l. n. r.):

5a) Jörg Döring (Mitte der 60er): Space age honey XS, 2008. Serigrafie, 40 x 40 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2008): Katalog Mixed Media 2007-2008, S. 3. URL: http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0708_a.pdf Zugriff 10.09.2015.

5b) Andy Warhol (1928 – 1987): Marilyn Monroe

Abbildung 6:

Jörg Döring (Mitte der 60er): JD all stars, 2007. Serigrafie und Malerei, 130 x 130 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2007): Katalog Mixed Media 2006-2007, S. 3. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0607.pdf> Zugriff 09.09.2015.

Abbildung 7 (v. l. n. r.):

7a) Jörg Döring (Mitte der 60er): Famous, 2002. Serigrafie und Malerei, 100 x 100 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. Famous. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/famous/?ac=9> Zugriff 09.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015a).

7b) Jörg Döring (Mitte der 60er): R-evolution, 2003. Serigrafie und Malerei, 100 x 100 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. R-evolution. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/r-evolution/?ac=9> Zugriff 09.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015b).

Abbildung 8:

Jörg Döring (Mitte der 60er): JD All stars No. 1 XS, 2008. Serigrafie und Malerei, 40 x 40 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no. 1 XS. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-all-stars-no-1-xs/?ac=8> Zugriff 09.09.2015. (Zitiert als: Döring 2015c).

Abbildung 9 (v. l. n. r.):

9a) Jörg Döring (Mitte der 60er): JD All stars No. 2, 2008. Serigrafie und Malerei, 130 x 130 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no 2. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-allstars-no-2/?ac=8> Zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015d).

9b) Jörg Döring (Mitte der 60er): JD All stars No. 2 XS, 2009. Serigrafie und Malerei, 40 x 40 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. JD All Stars no. 2 XS. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/jd-all-stars-no-2-xs/?ac=7> Zugriff 10.09.2015 (Zitiert als: Döring 2015e).

Abbildung 10:

Jörg Döring (Mitte der 60er): Ali No. 1, 2008. Serigrafie und Malerei, 150 x 150 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2008): Katalog Mixed Media 2007-2008, S. 9. URL: http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0708_a.pdf Zugriff 10.09.2015.

Abbildung 11:

Jörg Döring (Mitte der 60er): Poor kind of business, 2007/2008. Serigrafie und Malerei, 130 x 130 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2008): Katalog Mixed Media 2007-2008, S. 14. URL: http://www.joerg-doering.de/jd/wp-content/uploads/2011/09/katalog0708_a.pdf Zugriff 10.09.2015.

Abbildung 12:

Jörg Döring (Mitte der 60er): Me machine, 2005. Ölmalerei / Mixed Media auf Leinwand, 125 x 165 cm.

Quelle: Döring, Jörg (2015): Werke. Memachine. URL: <http://www.joerg-doering.de/jd/works/me-machine/?ac=2> Zugriff 10.09.2015. (Zitiert als: Döring 2015f).

Abbildung 13:

Moritz Götze (1964): Nachts am Tisch, 2004. Serigrafie, 100 x 70 cm.

Quelle: Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches-Haus, Landau in der Pfalz vom 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverlag 2011, S. 46.

Abbildung 14 (v. l. n. r.):

14a) Moritz Götze (1964): Pan tröstet Psyche, 2008. Serigrafie, 70 x 50 cm.

Quelle: Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches-Haus, Landau in der Pfalz vom 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverlag 2011, S. 60.

14b) Reinhold Begas (1831–1911): Pan tröstet Psyche, 1858. Skulptur.

Quelle: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/PanPsycheRBegas.html> Zugriff 13.09.2015.

Abbildung 15:

Moritz Götze (1964): Für Öl mach' ich alles, 2009. Serigrafie, 70 x 50 cm.

Quelle: Kautzmann, Theo (Hrsg.): Moritz Götze Grafik. 24. Weintage der Südlichen Weinstrasse. (Kat. Frank-Loebisches-Haus, Landau in der Pfalz vom 24. bis 27. Juni 2011). Halle (Saale): Hasenverlag 2011, S. 64.

Abbildung 16:

Thomas Bayrle (1937): Gewitter im April, 1969. Serigrafie, 70 x 85 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 6.

Abbildung 17:

Thomas Bayrle (1937): Orson Welles rot, 1971. Serigrafie, 76 x 60,5 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 9.

Abbildung 18:

Thomas Bayrle (1937): Tassenfrau, 1967. Serigrafie auf Plastik, 200 x 145 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 73.

Abbildung 19:

Thomas Bayrle (1937): Beethoven, 1971. Serigrafie, 71 x 60 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 27.

Abbildung 20 (v. l. n. r.):

20a) Thomas Bayrle (1937): Orson Welles blau, 1971. Serigrafie, 76 x 60,5 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 7.

20b) Thomas Bayrle (1937): Orson Welles grün, 1971. Serigrafie, 76 x 60,5 cm.

Quelle: Bayrle, Thomas (Ill.); Kölle, Brigitte (Text); Matthys, Kobe (Text): Thomas Bayrle. Grafik von 1967-72 und animierte Grafik von 1979-94. Köln: König 1995, S. 8.

Abbildung 21:

Dieter Asmus (1939): Liegende II (vor Tapete), 1970. Serigrafie auf Bristol, 57 x 70 auf 65 x 86 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Abbildung 22:

Dieter Asmus (1939): Liegende I (am Meer), 1970. Serigrafie auf Bristol, 63 x 61 cm auf 65 x 86 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Abbildung 23:

Dieter Asmus (1939): Unter der Höhensonne, 1968. Öl und Eitempera auf Leinwand, 185 x 180 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Abbildung 24 (v. l. n. r.):

24a) Dieter Asmus (1939): Fliegende Taube I (mit Wiese), 1968. Serigrafie auf Bristol, 63 x 51 cm auf 86 x 61 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

24b) Dieter Asmus (1939): Fliegende Taube II (vor Kachelwand), 1968. Serigrafie auf Bristol, 63 x 51 cm auf 86 x 65 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

24c) Dieter Asmus (1939): Fliegende Taube III (mit Meer), 1968. Serigrafie auf Bristo, 66,5 x 51 cm auf 86 x 61 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Abbildung 25:

Dieter Asmus (1939): Frau mit Badekappe, 1967. Radierung, Deckfarbe und Collage, 30 x 25 cm.

Quelle: Höppner, Hans (Hrsg.): Dieter Asmus. Werkverzeichnis 1965-1972. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik. (Das Werkverzeichnis erscheint anlässlich der beiden Ausstellungen von Dieter Asmus in der Galerie Hans Hoepfner in Hamburg und München im September 1972). Hamburg: Galerie Hans Hoepfner 1972, o.S.

Abbildung 26:

Wolf Vostell (1932-1998): Nur die 1, 1968. Objektgrafik in verglastem Holzkasten, Farbserigrafie nach collagierten und bearbeiteten Zeitungsfotos auf Papier; aufgeklebte Nylonstrümpfe (und Strumpfpackung), 121,5 x 88,5 cm.

Quelle: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maõpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 42f.

Abbildung 27:

Wolf Vostell (1932–1998): Pasadena US 66, 1968. Farbserigrafie auf Papier nach Fotocollage, 122,3 x 88 cm auf 124 x 88 cm.

Quelle: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maõpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 47.

Abbildung 28:

Wolf Vostell (1932-1998): Kaum hatte er sich an das zweite Herz gewöhnt, da bekam er schon das dritte, 1968. Zweischichtenbild: Serigrafie auf Leinwand und Serigrafie auf Plexiglass, 125 x 200 cm.

Quelle: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 46.

Abbildung 29:

Wolf Vostell (1932-1998): B 52 Lippenstiftbomber, 1968. Objektgrafik in verglastem Holzkasten: Serigrafie auf Pappe mit aufmontierten Lippenstiften, 90 x 100 x 12,5 cm.

Quelle: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 53.

Abbildung 30:

Wolf Vostell (1932-1998): Miss Amerika, 1968. Leinwandfoto, Lasurfarbe und Serigrafie auf Leinwand, 200 x 120 cm. Standort: Museum Ludwig, Köln.

Quelle: Osterwold, Tilman: Pop Art. Köln: Taschen, 1989, S. 119.

Abbildung 31:

Wolf Vostell (1932-1998): Olympiade I - IV, 1972. Serigrafie auf Bristolkarton, je. 49 x 69 cm.

Quelle: Städtische Galerie Villa Zanders (Hrsg.): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. (Kat. Ausst. Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach vom 4. September bis 27. November 2005; Kunsthalle Bremen vom 5. September bis 5. November 2006, Museo Vostell, Maöpartida, Spanien 2007). Bergisch Gladbach: Städtische Galerie Villa Zanders 2005, S. 109.

Abbildung 32:

Josef Albers (1888-1976): Schema der folgenden Quadrat-Bilder.

Quelle: Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Starnberg: Keller 1968, S. 139.

Abbildung 33:

Josef Albers (1888-1976): Allegro, 1961. Serigrafie, 22,9 x 22,9 cm auf 43,1 x 43,1 cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 93.

Abbildung 34:

Josef Albers (1888-1976): Josef Albers Honors the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden „JHM-I, JHM-II“, 1973. Serigrafie Portfolio, 38 x 38 cm auf 63,5 x 88,9 cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 162.

Abbildung 35 (v. l. n. r.):

35a) Josef Albers (1888-1976): Easter, 1965. Serigrafie, 27,9 x 27,9 auf 47,6 x 60,6.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 107.

35b) Josef Albers (1888-1976): Full aus der Serie Homage to the Square: Ten Works by Josef Albers, 1962. Serigrafie, 27,9 x 27,9 auf 41,9 x 41,9.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 95.

Abbildung 36 (v. l. n. r.):

36a) Josef Albers (1888-1976): Golden Gate aus der Serie Soft Edge – Hard Edge, 1965. Serigrafie, 27,9 x 27,9 auf 43,2 x 43,2 cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 108.

36b) Josef Albers (1888-1976): Emeraude aus der Serie Soft Edge – Hard Edge, 1965. Serigrafie, 27,9 x 27,9 cm auf 47,6 x 60,6. cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 109.

Abbildung 37:

Josef Albers (1888-1976): Gray Instrumentation I a, Gray Instrumentation I b aus der Serie „Gray Instrumentation I“, 1974. Serigrafie, je 27,9 x 27,9 cm auf 48,3 x 48,3 cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 163.

Abbildung 38:

Josef Albers (1888-1976): Gray Instrumentation II g, Gray Instrumentation II h aus der Serie Gray Instrumentation II, 1975. Serigrafie, je 27,9 x 27,9 cm auf 48,3 x 48,3 cm.

Quelle: Danilowitz, Brenda: The prints of Josef Albers. A catalogue Raisonné 1915 – 1976. New York: Hudson Hills Press 2001, S. 170.

Abbildung 39:

Max Bill (1908-1994): Reihe „trilogie“, 1957. Serigrafie, je 59,7 x 84,4 cm auf 67,5 x 93,5 cm.

Quelle: Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995, S. 33-35.

Abbildung 40:

Max Bill (1908-1994): Reihe „7 Scarions“, 1967. Serigrafie, je 40 x 40 cm.

Quelle: Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995, S. 37-40.

Abbildung 41:

Max Bill (1908-1994): Reihe „7 twins“, 1977. Serigrafie, je 42 x 59,6 cm.

Quelle: Landkreis Esslingen Kulturamt (Hrsg.): Max Bill. Die grafischen Reihen. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Max Bill – die grafischen Reihen im Landratsamt Esslingen vom 23. Mai bis 18. Juni 1995). Stuttgart: Hatje 1995, S. 76-79.

Abbildung 42:

Heinz Mack (1931): Aura II, 1974. Serigrafie auf Quecksilberbedampfte Ultraphanfolie und Glasgranulat, 73,5 x 96 cm.

Quelle: Fulda-Kuhn, Anette (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1957-1990. Stuttgart: Edition Cantz 1990, S. 163.

Abbildung 43:

Heinz Mack (1931): Klassische Farbchromatik, 1996. Serigrafie auf Bütten, 110 x 80 cm. Quelle: Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühn 2000, S. 129.

Abbildung 44:

Heinz Mack (1931): Colours turn around, 1999. Serigrafie auf Rives-Bütten, 90 x 80 cm.

Quelle: Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühlen 2000, S. 143.

Abbildung 45:

Heinz Mack (1931): Farben im Spiegel, 1997. Serigrafie auf Spiegelglas, 53 x 46 cm.

Quelle: Mack, Ute (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1991-2000. Mönchengladbach: B. Kühlen 2000, S. 101.

Abbildung 46:

Heinz Mack (1931): Station 3 „Die Segel“ aus „Sahara-Projekts“, 1972-1975. Serigrafie mit Collage Material, 80 x 100 cm.

Quelle: Fulda-Kuhn, Anette (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1957-1990. Stuttgart: Edition Cantz 1990, S. 192.

Abbildung 47:

Heinz Mack (1931): Station 4 „Sandreliefs“ aus „Sahara-Projekts“, 1972-1975. Serigrafie, Collage, Relief, 100 x 80 cm.

Quelle: Fulda-Kuhn, Anette (Hrsg.): Mack. Druckgraphik und Multiples 1957-1990. Stuttgart: Edition Cantz 1990, S. 194.

Abbildung 48:

Peter Foeller (1945): Treppen-Tempel, 1972. Serigrafie, 50 x 60 cm.

Quelle: Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969-1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980, S. 23.

Abbildung 49:

Peter Foeller (1945): Luftkorridor, 1979. Serigrafie, 75 x 90 cm.

Quelle: Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller. Siebdrucke 1969-1981 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1980, S. 73.

Abbildung 50:

Peter Foeller (1945): Raumspiel, 1985. Serigrafie-Lichtdruck, 47 x 47 cm auf 76 x 58 cm.

Quelle: Screen Edition (Hrsg.): Peter Foeller Siebdrucke 1982-1989 Werkverzeichnis. Berlin: Screen Ed. 1989, o.S.

Abbildung 51:

Peter Foeller (1945): Hausboot, 1991. Serigrafie auf Bütten, 60 x 80 cm.

Quelle: Friese, Gerrit: Peter Foeller. Malerei, Aquarelle, Grafik. (Kat. Ausst. der Stiftung Burg Kniphausen). Berlin: Screen Ed. 1993, o.S.

Abbildung 52:

A.R. Penck (1939): USA, viehisches Vieh, nein, ja, ja LTT, 1980. Mappe mit 10 Serigrafie, 50 x 71,5 cm auf 67 x 90 cm.

Quelle: Penck, A. R (Ill.): A. R. Penck. Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985, Abb. 74 bis 77.

Abbildung 53:

A.R. Penck (1939): Ur End Standart, 1972. Mappe mit 15 Serigrafie auf Primula-Umschlag-Karton, je 70 x 70 cm.

Quelle: Penck, A. R (Ill.): A. R. Penck. Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985, Abb. 73.

Abbildung 54:

A.R. Penck (1939): „O. T.“ aus der 16-teiligen Mappe Ur End Standart II, 1990/1991. Serigrafie, 70 x 70 cm.

Quelle: Siben, Isabel (Hrsg.): A. R. Penck Grafik 1979-1998. (Kat. Ausst. im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern vom 14. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010). München: Versicherungskammer Bayern 2009, S. 69.

Abbildung 55 (v. l. n. r.):

A.R. Penck (1939): „Jäger I, II, III, IV“, 1994. Serigrafie, 70 x 100 cm auf 82 x 110 cm für „Jäger I, II“ und 71 x 100 cm auf 82 x 110 cm für „Jäger III, IV“.

Quelle: Siben, Isabel (Hrsg.): A. R. Penck Grafik 1979-1998. (Kat. Ausst. im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern vom 14. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010). München: Versicherungskammer Bayern 2009, S. 116ff.

Abbildung 56:

A.R. Penck (1939): Quo Vadis Germania, 1985. Radierung, Aquatinta und Kaltnadel, 88,5 x 165 cm auf 109 x 187 cm.

Quelle: Siben, Isabel (Hrsg.): A. R. Penck Grafik 1979-1998. (Kat. Ausst. im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern vom 14. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010). München: Versicherungskammer Bayern 2009, S. 40.

Abbildung 57 (v. l. n. r.):

57a) A.R. Penck (1939): OA TE MI, 1982. Lithografie auf Bütten, 67 x 51 cm auf 80 x 60 cm.

Quelle: Penck, A. R (Ill.): A. R. Penck. Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985, Abb. 102

57b) A.R. Penck (1939): Ohne Titel, 1984. Serigrafie auf Karton, 88 x 88 cm.

Quelle: Penck, A. R (Ill.): A. R. Penck. Graphik Ost / West. (Kat. Ausst. Kunstverein Braunschweig vom 19. Dezember 1985 bis 23. Februar 1986). Braunschweig: Kunstverein 1985, Abb. 108.

Abbildung 58:

Willi Baumeister (1889-1955): Amenophis, 1950. Serigrafie auf Kartonpapier, 47 x 54 cm auf 55 x 63 cm bzw. 61,5 x 69,2 cm.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 151.

Abbildung 59:

Willi Baumeister (1889-1955): Tänzerin II, 1954. Serigrafie auf Bütten, 39,0 x 26,2 cm auf 53,7 x 38,4 cm.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 173.

Abbildung 06:

Willi Baumeister (1889-1955): Illustration zu Gilgamesch „Durch lauter Weh führt mein Weg“, 1955. Serigrafie auf Karton, 31,8 x 27,5 cm auf 50,3 x 41 cm.

Quelle: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Willi Baumeister. Zum 100. Geburtstag. Die Serigraphien. (Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart vom 22. März bis 14. Mai 1989). Stuttgart: Ed. Cantz, 1989, S. 136f.

Abbildung 61:

Willi Baumeister (1889-1955): Montaru, 1953. Serigrafie auf Bütten, 54,2 x 65 cm auf 64,5 x 76 cm.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 171.

Abbildung 62 (v. l. n. r.):

62a) Willi Baumeister (1889-1955): Montaru, 1952. Kaltnadel, Moulette auf weißes Kupferdruckpapier, 12,4 x 27,0 cm auf 19,0 x 27,0.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 138.

62b) Willi Baumeister (1889-1955): Montaru, 1953. Lithografie auf leichtes weißes Papier, 22,8 x 33,0 cm auf 26,5 x 38,0 cm, 30,7 x 43,5 cm, 38,0 x 53,5 cm, 26,8 x 35,2 cm.

Quelle: Spielmann, Heinz; *Baumeister*, Felicitas: Willi Baumeister Werkkatalog der Druckgraphik. Diese Publikation erschien am 31. August 2005 zum 50. Todestag des Künstlers. Ostfildern: Cantz 2005, S. 116.

Abbildung 63:

Veronika Kelldorfer (1962): Lovell Beach House 2008, Akademie der Künste, Berlin 2010. Serigrafie auf Glas, 293 x 402 cm.

Quelle: Kelldorfer, Veronika (2015): Works. Lovell Beach House. URL: http://kelldorfer.com/lovell_04.html und http://kelldorfer.com/lovell_03.html Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kelldorfer 2015b)

Abbildung 64 (v. o. n. u.):

Veronika Kelldorfer (1962): **a)** „Eames house“ 2005, **b-c)** Hamburger Bahnhof, Berlin 2008. Serigrafie auf Glas, 325 x 442 cm.

Quelle: Kelldorfer, Veronika (2015): Works. Eames. URL: <http://kelldorfer.com/eames05.html> und <http://kelldorfer.com/eames02.html> und <http://kelldorfer.com/eames03.html> Zugriff 06.09.2015 (Zitiert als: Kelldorfer 2015c).

Abbildung 65:

Veronika Kelldorfer (1962): Sieben Fenster des S-Bahnhofs Bellevue in Berlin 1997. Serigrafie auf Glas, je 275 x 170 cm.

Quelle: Kelldorfer, Veronika (2015): archive. public space. Belle Vue. URL: <http://kelldorfer.com/archive/bellevue/bellevue.html> Zugriff 07.09.2015 (Zitiert als: Kelldorfer 2015e)

Abbildung 66:

Veronika Kelldorfer (1962): Entwurf für eine Giebelwand, Jena-Lobeda 1996. Serigrafie auf Glas, an einer 33m hohen Giebelwand.

Quelle: Verlag der Kunst Basel, Dresden, Berlin (Hrsg.): Veronika Kellndorfer. Architektur des Alltags. Arbeiten und Projekte im öffentlichen Raum. Basel u.a.: Verlag der Kunst 1998, o.S.

Abbildung 67:

67a, 67b) Peter Kogler (1959): Installation „Ohne Titel“, Secession Wien, 1995. Siebdruck auf Papier. Foto: Margherita Spiluttini.

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler [anlässlich der Ausstellung Peter Kogler, Kunstverein Hannover 24/4 – 20/6/2004, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 11/9 – 7/11/2004, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete 15/4 – 26/6/2005]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 46, 47, S. 64.

Abbildung 68:

Peter Kogler (1959): Installation „Ohne Titel“, Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg 2001. Siebdruck auf Papier. Foto: Peter Neusser.

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 84, S. 103.

Abbildung 69:

69a, 69b) Peter Kogler (1959): Installation und Details, Kaufmännisches Bildungszentrum, Zug, 2001. Siebdruck auf Papier. Foto: Guido Baselgia.

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 109-113, S. 120 ff.

Abbildung 70:

70a, 70b) Peter Kogler (1959): „Ohne Titel“ Gesamtwerk und Details, Südfassade des Innsbrucker Rathauses, 2002. Siebdruck auf Glas. Foto: Rainer Iglar.

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 154-157.

Abbildung 71:

Peter Kogler (1959): „ohne Titel“, Foyer Erste Bank, Wien, 2007. Serigrafie auf Glas, 400 x 1200 cm. Foto: Peter Kogler

Quelle: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Peter Kogler. (Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009). Köln: König 2008, Abb. 175, S. 224f.

Abbildung 72 (v. l. n. r.):

72a) Peter Kogler (1959): Fahnenstoff „Ohne Titel“, Dorotheergasse, Wien, 1988. Siebdruck auf die Fahnenstoff. Foto: Martha Deltsius.

Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 34, S. 58.

72b) Peter Kogler (1959): Installation, 45. Biennale in Venedig, Piazza di San Marco, Jacquardgewebe, 1993. Siebdruck auf Textil.

Quellen: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 43, S. 62.

Abbildung 73:

Peter Kogler (1959): Installation, Galerie & Edition Artelier, Graz, 2000. Siebdruck auf Kunststoff. Foto: Michael Schuster

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24. April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 94, S. 112.

Abbildung 74:

Peter Kogler (1959): „Ohne Titel“, Art Unlimited, Basel, Galerie Thaddaeus Ropac, 2003. Siebdruck auf Aluminium, 480 x 960 cm. Foto: Galerie Ropac.

Quelle: Berg, Stephan; Eiblmayr, Silvia; Tissier, Noëlle (Hrsg.): Peter Kogler. (Kat. erscheint anlässlich der Ausstellung Peter Kogler im Kunstverein Hannover vom 24.

April bis 20. Juni 2004; in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck vom 11. September bis 7. November 2004 und in Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sete vom 15. April bis 26. Juni 2005). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 136, S. 137.

Abbildung 75:

Gerd Winner (1936): Tanzende Figuren, 1958. Ätzradierung, 61 x 43,5 cm.

Quelle: Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983, S. 10.

Abbildung 76:

Gerd Winner (1936): Spiegel, 1960. Ätzradierung/Cutout, 54 x 41,5 cm.

Quelle: Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983, S. 10.

Abbildung 77:

Gerd Winner (1936): Szene, 1966. Ätzradierung und Kaltnadel, 46 x 43,5 cm.

Quelle: Städtisches Museum Braunschweig (Hrsg.): Gerd Winner. Graphik (Kat. Ausst. Städtisches Museum Braunschweig vom 16. Oktober bis 13. November 1966). Braunschweig: Städtisches Museum 1966, S. 38.

Abbildung 78:

Gerd Winner (1936): Akt, 1966. Aquatinta, 41,8 x 40 cm.

Quelle: Städtisches Museum Braunschweig (Hrsg.): Gerd Winner. Graphik (Kat. Ausst. Städtisches Museum Braunschweig vom 16. Oktober bis 13. November 1966). Braunschweig: Städtisches Museum 1966, S. 36.

Abbildung 79:

Gerd Winner (1936): Automobil, 1968. Kaltnadelradierung, 77,8 x 53 cm.

Quelle: Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983, S. 11.

Abbildung 80:

Gerd Winner (1936): Dollargrin Scooter, 1968. Serigrafie, 98,5 x 104 cm.

Quelle: Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983, S. 14.

Abbildung 81:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie Lorry I, 1969. Serigrafie auf P.V.C., je 90 x 80 cm.

Quelle: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972. S. 18, 20.

Abbildung 82:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie London Transport: Red Arrow Bus, 1969/70. Serigrafie auf Chromolux-Karton, 104 x 79 cm.

Quelle: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972. S. 35.

Abbildung 83:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie Lokomotive: Rad, 1970/71. Serigrafie, 64 x 77 cm.

Quelle: Winner, Gerd (Ill.): Gerd Winner 1968-1972. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1972. S. 47.

Abbildung 84:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie Berlin Suite I: Hotel Metro, 1970. Serigrafie, 101,5 x 76,5 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 31.

Abbildung 85:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie Berlin Suite II: Brandenburger Tor, 1987. Mischtechnik auf Bütten, 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 40.

Abbildung 86 (v. r. n. l.):

86a) Gerd Winner (1936): Berlin Suite, 1987. Serigrafie, 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 216.

86b) Gerd Winner (1936): Berlin Suite, 1987. Mischtechnik auf Bütten, 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 214.

Abbildung 87 (v. l. n. r.):

87a) Gerd Winner (1936): Berlin Suite, 1987. Mischtechnik auf Bütten, 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 213.

87b) Gerd Winner (1936): Berlin Suite II, 1987. Mischtechnik auf Bütten, 140 x 100 cm.

Quelle: Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998, S. 77.

Abbildung 88 (v. r. n. l.):

88a, 88b, 88c, 88d) Gerd Winner (1936): Berlin Suite III, 1990/91. Mischtechnik auf Bütten, je 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 59, 57, 70, 71.

Abbildung 89:

Gerd Winner (1936): Berlin Suite IV, 2005. Acryl auf Leinwand, 183 x183.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 78.

Abbildung 90:

Gerd Winner (1936): London Docks – St. Katharine's Way, 1970. Serigrafie, 101,5 cm x 4,59 m.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 66f.

Abbildung 91:

Gerd Winner (1936): Detail aus „London Docks – St. Katharine's Way“, 1970. Serigrafie, 101,5 x 76,5 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 67.

Abbildung 92:

Gerd Winner (1936): Slow, 1972. Serigrafie, 62,5 x 62 cm auf 102,5 x 70 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 35.

Abbildung 93 (v. l. n. r.):

93a) Gerd Winner (1936): Slow, Zusammendruck von 1. Zustand und vertikalem Blending, 1972. Serigrafie E.A., 62,5 x 62 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 33.

93b) Gerd Winner (1936): Slow im Nebel II, 1973. Serigrafie, 62 x 69 cm auf 69,5 x 104 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 39.

Abbildung 94:

Gerd Winner (1936): Wall Piece, 1976. Serigrafie, 100 x 70 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 145.

Abbildung 95:

Gerd Winner (1936): New York Canyon I, 1973. Serigrafie, 103,5 x 71 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 145.

Abbildung 96:

96a), 96b) Gerd Winner (1936): Times Square N.Y., 1998. Mischtechnik auf Karton, je 150 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen Berlin. Urban structures New York. Hildesheim; Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 2006, S. 111, 118.

Abbildung 97 (v. l. n. r.):

97a) Gerd Winner (1936): Times Square, N.Y., 1993. Serigrafie auf Bütten, 120 x 80 cm.

Quelle: Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998, S. 120.

97b) Gerd Winner (1936): Times Square, N.Y., 1993. Fotografie.

Quelle: Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998, S. 36.

Abbildung 98:

Gerd Winner (1936): Times Square, N.Y., 1989/90. Serigrafie, 140 x 100 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 184.

Abbildung 99 (v. l. n. r.):

99a, 99b, 99c, 99d) Gerd Winner (1936): Licht/Schatten, 1986/87. Acryl auf Leinwand, a, b: 96 x 126 cm., c, d: 96 x 133 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980-1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 126, 127, 132, 142.

Abbildung 100:

Gerd Winner (1936): Light/Shadow, 1981. Aquatinta, 96 x 126 cm.

Quelle: Quensen, Ernst August (Hrsg.): Gerd Winner. Urbane Strukturen. Urban Structures 1980–1990. Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1991, S. 114-115.

Abbildung 101:

Gerd Winner (1936): Tokyo Projekt, 1980/1981. Mischtechnik auf Leinwand, 12 Teile je 100 x 150 cm, 400 x 450 cm.

Quelle: Mersmann, Heinrich: Gerd Winner. Road marks. Spuren und Zeichen (Kat. des Kunstvereins Salzgitter vom 2. Bis 23. September 1984). Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1984, S. 30f.

Abbildung 102:

Gerd Winner (1936): Wegkreuze — Kreuzwege, 1981. Mischtechnik auf Leinwand, 16 Teile je 100 x 150, 400 x 600 cm.

Quelle: Mersmann, Heinrich: Gerd Winner. Road marks. Spuren und Zeichen (Kat. des Kunstvereins Salzgitter vom 2. Bis 23. September 1984). Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1984, S. 48f.

Abbildung 103:

Gerd Winner (1936): Roadmarks, Detail, 1983/ 84. Mischtechnik auf Leinwand, 360 × 360 cm, Darmstädter Wand.

Quelle: Mersmann, Heinrich: Gerd Winner. Road marks. Spuren und Zeichen (Kat. des Kunstvereins Salzgitter vom 2. Bis 23. September 1984). Lamspringe: Druckhaus EA Quensen GmbH 1984, S. 62f.

Abbildung 104:

Gerd Winner (1936): NO, 1983. Mischtechnik auf Leinwand, Je 150 x 106 cm.

Quelle: Börnsen, Nina: Gerd Winner. Braunschweig: Westermann 1983, S. 54f.

Abbildung 105:

Gerd Winner (1936): Aus der Serie Emergency, 1977. Serigrafie, je 77 x 64 cm auf 100 x 70 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 222.

Abbildung 106:

Gerd Winner (1936): Gasteig-Fenster II, 1979. Serigrafie, 67,5 x 88,5 cm auf 79 x 115 cm.

Quelle: Blume, Dieter (Hrsg.): Winner. Bilder und Graphik. paintings and graphics 1970–1980 (Kat. Ausst. der Arbeiten Gerd Winners 1980 im Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar). Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag 1980, S. 42-51.

Abbildung 107:

Gerd Winner (1936): Kreuztrilogie Rosenkranz, Incarnatio – Passio – Glorificatio, 1986/87. Mischtechnik auf Leinwand, 715 x 700 cm. Dominikanerkirche St. Albertus Magnus, Braunschweig.

Quelle: Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998, S. 12.

Abbildung 108:

Gerd Winner (1936): Kraftwerkshalle Moabit, Innenansicht, 1990. Mischtechnik auf Aluminiumtafeln, 475 m² (428 Aluminiumtafeln je 100 x 200 cm).

Quelle: Thomsen, Christian W.: Gerd Winner. Berlin, London, New York. Urbane Strukturen (Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung Gerd Winner: Berlin – London – New York" im Herz- und Diabeteszentrum NRW, Bad Oeynhausen vom 26. September 1998 bis Januar 1999 in Braunschweig, Salzgitter sowie an weiteren Stationen). München, London, New York: Prestel 1998, S. 149.

Abbildung 109:

109a, 109b) Gerd Winner (1936): „Urbane Strukturen“ U-Bahn Piusstraße Köln Ehrenfeld, 1989. Serigrafie auf Aluminiumplatten, je Seite 2,25 x 196 m.

Quelle: Winner, Gerd; Gellner, Winfried; Quensen, Ernst August u.a.: Gerd Winner. City light motion. Urbane Strukturen, U-Bahn Piusstrasse; Köln Ehrenfeld 1989. Lamspringe: Quensen 1990, S. 62, 64.

ANHANG

Anhang I: Interview mit dem Künstler Gerd Winner am 20.01.2009 im Schloß

Liebenburg

Im Laufe Ihrer künstlerischen Entwicklung gab es verschiedene Phasen. Welche Phasen waren die wichtigsten für Sie?

In den Jahren meiner Schulzeit in Braunschweig wurde ich gefördert von dem Maler Gottlieb Mordmüller. Er bewahrte frühe Arbeiten von mir auf, die er mir kurz vor seinem Tod übergab. Mordmüller motivierte mich zudem, in Berlin Kunst zu studieren.

Aus den ersten Jahren an der Berliner Kunstakademie besitze ich eine ganze Reihe von Arbeiten, die meinen künstlerischen Weg begründeten.

Woher kommen die Ideen für Ihre Bilder?

Bilder bedürfen der Intuition, zugleich sind sie eingebunden in Planungen und Bildkonzepte, die über einen geraumen Zeitraum angelegt werden. So sind die Arbeitsphasen der Londoner Docklands, der Berlin Suiten z.B. über größere Zeiträume angelegt und folgen einem Konzept, das künstlerische Mutationen durchaus einschließt; jedoch ist es mir schwer möglich, verschiedene Projektarbeiten nebeneinander zu erarbeiten.

Sie haben sich in Ihrer künstlerischen Karriere mit verschiedenen Themen beschäftigt, worauf lässt sich Ihr Interesse an diesen Themen herleiten und wie haben Sie Ihre Bildmotive ausgewählt?

Seit mehr als 30 Jahren bestimmt das Thema Stadt-Stadtlandschaft- urbane Struktur meine künstlerischen Visionen. Die Erfahrungen meines Lebens verbinden sich in diesem Arbeitsvorhaben mit den Stationen meines Lebens in Berlin, London, New York. Reflektionen dieser Stadtimpulse fließen in die Gestaltungsphasen ein und bestimmen die Bildfindung. Neben den Arbeitsphasen im Atelier arbeite ich vor Ort in den Stadträumen. Zunächst waren es die Randzonen der Städte mit ihren industriellen Strukturen, die mein künstlerisches Interesse begründeten. In den Londoner Docks verbanden sich die Arbeitswelten des Hafens mit Wohnbauten der Vorstadt. Historische Rückkopplung und zeitnahe Veränderung der „technischen Landschaften“ wurden mein Thema.

Wie läuft der Entstehungsprozess eines Bildes bei Gerd Winner und wie entwickeln Sie Ihre Bildkonzepte?

“Vor Ort“ entstehen Bildkonzepte, die in fotografischen Skizzen festgehalten werden. Im Atelier werden diese Schwarz/ Weißabbildungen mehrschichtig bearbeitet und zu Bildvorlagen erstellt. Grafische Reduktionen werden in der sogenannten „Tontrennung“ gepaart mit Farbflächen und collageartigen Untermalungen. Erst in den letzten Jahren benutze ich neben der Schwarz/Weißfotografie auch Farbmateriale, um die Lokalfarben der urbanen Strukturen einzubinden. Der (künstlerische) Bildaufbau wurde jedoch, wie in den Anfangsjahren der Serigrafie, in schwarz/weiß Abstufungen strukturiert. Farbformen wurden mit Schnittfilmschablonen oder direkt auf dem Sieb mit Rakel oder

Klebebandstreifen geformt. Das Verfahren des Schablonendrucks erlaubte mir, mehrere Druckmedien zu verbinden. Die grafischen Strukturen der Fotografie konnten mit sogenannten Farbformen der „direkten Malerei“ in pastoser oder auch lasierender Form vereint werden. Diese Schablonentechnik erlaubt es Bildformen auf verschiedenste Bildträger zu übertragen, neben Papier und Leinwand konnten auch Glas, Stahl und Holz farbbeschichtet werden. Zudem ist die direkte –sprich seitenrichtige- Schablone unter den Druck und Abdruckverfahren einzigartig. In den letzten 10 Jahren wird das Mittel der Fotografie eigenständig in meinem grafischen Werk. Zudem ist die Entwicklung der digitalen Fotografie mit neuen grafischen Möglichkeiten derart fortentwickelt, dass meine Arbeitsgeräte der Filmtechnik nunmehr durch diese digitalen Arbeitsprozesse abgelöst werden. Die Frage nach den Arbeitsplätzen ist durch die Arbeitsprozesse vorgegeben. Da die Impulse der urbanen Struktur nur im städtischen Umland erfahrbar sind, nimmt die Arbeit außerhalb des Ateliers in den Städten einen entscheidenden Platz ein. Der Kameraprozess ist dabei nur der zweite Schritt der Bildbestimmung. Die Erarbeitung von urbanen Bildkonzepten erfolgt ohne Kamera, erst wenn eine Projektierung sich abzeichnet, wird die Kamera zum Skizzenblock. Diese Aufnahmen sind nur ein Teil des komplexen Vorgehens, das im Atelier beginnt. Während ich in den letzten Jahren Bildmotive eher sammle, benutzte ich in den Londoner Jahren 1969 – 1975 oftmals nur eine Aufnahme, die nach gedanklicher Vorarbeit und Zeichenskizze gefertigt war, z.B. Slow. Die Arbeit in den Ateliers, in London, Braunschweig Liebenburg erstreckt sich oftmals über Monate hin.

Sie haben die Siebdrucktechnik nicht nur zur Herstellung autonomer Serigrafie-Bilder, sondern auch bei der Realisierung einiger Projekte im öffentlichen Raum und in Verbindung mit Architektur eingesetzt. Gibt es Unterschiede hinsichtlich des Arbeitsprozesses und der künstlerischen Arbeit zwischen diesen Einsatzfeldern?

Auftraggeber spielten in meiner künstlerischen Arbeit eine dominante Rolle, die mir in Verbindung mit Bauprojekten oft genug neue Wege des integrierten zwischen Architektur, Malerei und Skulptur erschlossen. Dieser Dialog mit Galeristen, Museumsleuten, Architekten und Bauherren wurde in den letzten Jahren zu einem fruchtbaren Dialog für meinen künstlerischen Weg. Mit den Ausschreibungen oder Wettbewerben habe ich wenig gute Erfahrungen gemacht. In den letzten Jahren habe ich solchen Einladungen eher misstraut. Oft genug haben die Auftraggeber keine eigene Vorarbeit geleistet, sondern sie laden Künstlerpersönlichkeiten nach ihren „Vorgaben“ ein, sich Gedanken zu machen. Dabei wählt man nach regionalen oder auch kunstpolitischen Proporz Künstler aus, die von ihrem künstlerischen Ansatz her gar nicht vergleichbare Arbeiten liefern können. Diese autonomen Jurys, in denen ich oft genug selber mitgewirkt haben, entscheiden nach Mehrheitsbeschluss, und diese Entscheidungen spüren wir im öffentlichen Raum unserer Städte. Auch aus der Sicht des Jurors bleiben die Möglichkeiten, optimale Interpretationen von Bau und Kunst zu erreichen, gering. Meine Aufträge entstanden durch einen langjährigen Arbeitsprozess und den Impulsen, die von den Planern an mich herangetragen wurden. Die baulichen Zusammenhänge bestimmen Technik und Charakter der künstlerischen „Aus“-Gestaltung. Die Konzepte selbst entstanden in einem gestalterischen Dialog zwischen Planern und Bauherren. Meine Familie gehört mit ihren Reaktionen auf neu entstandene Werke zu den ersten Kritikern und ich stehe ihnen „schutzlos“ gegenüber, da das eigene

Atelier zunächst eine Schutzzone gegenüber der „feindlichen Szene“ bildet. Dennoch ist mir ihre Reaktionen auf meine künstlerische Arbeit sehr wichtig.

Wie haben Sie den Weg zur Serigrafie-Technik gefunden und warum haben Sie diese Technik zur Umsetzung Ihre Bilder gewählt?

Nach grafischen Erfahrungen in der Lithografie, noch in der Berliner Kunsthochschule begann ich während meines Studienaufenthaltes in Finnland mit der Tiefdrucktechnik zu experimentieren. Mitte der 60er Jahre wurde die Grafik für mehrere Jahre ein Weg zu meiner täglichen Arbeit. Mit den Versuchen, aus der Schwarz-Weiß-Technik heraus Farbzonen zu strukturieren, stieß ich auf technische Eigenarten des Tiefdrucks, die meinen Vorstellungen nicht genügten. Durch das 'nasse' Druckverfahren der Radierung wurde die Leuchtkraft der Farben mit jeder Druckplatte reduziert. Herausgefordert durch die englische Grafik und ihre brillante Farbigkeit suchte ich nach neuen Wegen, Farbe intensiver als mir bis dato möglich war einzusetzen. Der Seidensiebdruck (Silkscreen), wie diese Technik nicht nur Mitte der 60er Jahre genannt wurde, erschien mir für diese Farbversuche geeignet. Anfangs dachte ich noch daran, die Technik des Tiefdrucks mit den Mitteln des Schablonendurchdrucks zu kombinieren. Als meine Versuche zu keiner befriedigenden Lösung führten, begann ich während der „Traffic Suite“ mit einfachen Schablonen aus Schellackpapier auf Seide aufgezogen und handelsüblichen Keilrahmen zu experimentieren. Die technischen Widerstände ließen nur Experimente zu, die meinen Vorstellungen nicht entsprachen.

Sie haben mit verschiedenen Druckern zusammengearbeitet. Wie wichtig ist die Rolle des Druckers in Ihrer Arbeit und inwiefern hat die Zusammenarbeit mit ihnen neue Möglichkeiten eröffnet?

In Braunschweig suchte ich den Kontakt zu Siebdruckereien, um technische Hilfe zu erfahren. Das Siebdruckatelier Michaels hatte bereits um die Mitte der 30er Jahre mit dieser neuen industriellen Technik Erfahrung sammeln können. Mit Hajo Schulpius lernte ich einen Drucker dieses Unternehmens kennen, der mir neue Möglichkeiten zur grafischen Umsetzung meiner Visionen eröffnete. 1966 begann ich mit ihm eine intensive Erforschung der Siebdrucktechnik, die fortan meinen künstlerischen Arbeiten neue Wege aufzeigte. 1968 traf ich in „meiner“ Berliner Galerie Mikro die Drucker Chris und Rose Prater, die in London das Kelpra Studio für Siebdruck führten. Mit dem Stipendium der British Council erhielt ich die Einladung, im Londoner Kelpra Studio zu drucken. 1970 begann eine Zusammenarbeit mit Chris Prater, der nicht nur der Drucker meiner Londoner Arbeiten wurde, sondern auch in den folgenden Jahren als Verleger meine Grafiken edierte.

Welche Vorteile und neuen Möglichkeiten haben Sie der Serigrafie abgewonnen?

Durch die Möglichkeiten der Schablonentechnik wurde der Siebdruck bedeutsam für meine Arbeiten über viele Jahre. Den Prozess des Siebdrucks kann man pochoirtechnisch ableiten. Papier- und Metallschablonen erlaubten, Bildmotive in Auflage zu erstellen. Mit dem Siebgewebe gelingt es hochwertige und sehr differenzierte Schablonen mit kleinsten Strukturen zu verarbeiten. Dabei sind Fotografi-Stencil kombinierbar mit Schnitt und Klebeschablonen. Die Farbe wird durch das Gewebe mit der Rakel gepresst. Die Gewebestärke in verschiedenen industriell vorgegebenen Stärken regelt die Menge des Farbauftrags. Mit kleinen

Gummispachteln habe ich durch die Schablonen „gemalt“, um Farbverläufe direkt auf Papier oder Leinwand aufzutragen. Durch die Verfeinerung meiner Lasurtechnik mit transparenten Farben, habe ich diese bei den Roadmarks häufig angewendete Technik, vernachlässigt. Bis 2006 unterhielt ich ein eigenes Atelier für künstlerischen Siebdruck. Neben mehreren Anlässen und durch die Verlagerung meines Arbeitsschwerpunktes der letzten Jahre in den Bereich der Fotografie und der Skulptur – die mich bereits in unterschiedlichen Intervallen parallel zu meiner Malerei und Grafik beschäftigten und mich in den Dialog mit der Architektur brachten – konzentriere ich mich nunmehr auf die Entwicklung neuer Konzeptionen.

Wie sehen Sie ihre Bildpräsentationen in der Öffentlichkeit und im öffentlichen Raum?

Ausstellungen stellen die Verbindung zu meinem Publikum her, das letztlich auch im Zentrum meines Interesses steht. Museen und Galerien schaffen die Voraussetzungen, den Dialog meiner Kunst mit den (Publikum) Menschen zu ermöglichen. Das Werk und die Vermittlung von Kunst stehen dabei im Vordergrund. In langen Arbeitsphasen habe ich mich um technische Strukturen, die Arbeitswelten und Industrielandschaften gekümmert. Eine Präsentation meiner Arbeit soll diese inhaltlichen Bezüge in einfacher Weise widerspiegeln. Ich bevorzuge den nonverbalen, (stummen) Dialog mit der Kunst. Mit dieser Haltung befinde ich mich ganz im Gegensatz zum Erklärungsbedarf des Kunstpublikums, das in den Museen mit Tonträger von Bild zu Bild geht und dabei ist, das Sehen von Kunst zu verlernen. Wegbereiter dazu ist das Fernsehen, das (ohne Pause) Bilder verbal ohne Intervall begleitet.

Wie stehen Sie zu Reaktion und Resonanz auf Ihre Serigrafie-Werke?

Betrifft Resonanz: Der „Schaffensprozess“ die Arbeit im Atelier ist entkoppelt von der Resonanz durch ein Publikum. Reaktionen innerhalb eines Arbeitsprozesses könnten sich eher negativ auswirken. Kreativität und kritische Distanz zur eigenen schöpferischen Arbeit wechseln sich in Intervallen ab. Meine Bildwelten entstammen Auseinandersetzungen mit der (Reaktion) Umwelt; und sie sind an die Menschen meines Umraumes gerichtet. Ihre Reaktion erreichen mich zeitversetzt, zugleich sind sie mir wertvoll und können von großer Bedeutung sein in Zustimmung oder Distanz. Der schöpferischen Kraft verbunden zu sein ist die große spirituelle Sehnsucht meiner Kreativität, gebunden an jenen Geist, der die Welt im Innersten zusammenhält, bei allen Unzulänglichkeiten, gehalten zu sein in Zuversicht der Hoffnung. Meine Bewunderung für die Kunst von Kollegen durchzieht die Kunstgeschichte und macht Station nach Station. Eigene Bilder bleiben in einem fortdauernden Dialog mit mir, oft genug wird mir die Vergänglichkeit meines Tuns vor Augen geführt. Dankbar.

Anhang II: Interview mit dem Siebdrucker Hans-Peter Haas am 11.04.2012 in Echterdingen

Beim Interview mit Hans-Peter Haas beginnt der Drucker noch vor den ersten konkreten Fragen spontan seine Arbeit mit verschiedenen Künstlern zu zeigen.

Al Droubi: Wie hoch war durchschnittlich die Auflage der Drucke und wie haben Sie dabei die besonderen Effekte erzielt, die den Druck dann fast wie ein Original wirken lassen?

Haas: Vielleicht 100 oder 200 oder sogar 1000 Exemplare und diese dann eben so bedruckt, dass das Ganze gar nicht wie ein Druck wirkt, sondern wie ein Original. Und da war das die erste Arbeit. Ich habe da zuerst einen farbigen Entwurf gemacht, der aber nicht ganz so präzise ausgeführt war wie dann der Druck selber. Und bei der Arbeit, um dieses Pastellige und Körnige im Druck zu erreichen, habe ich einfach einzelne Farbauszüge auf Transparentpapier mit einem Grafitstift gezeichnet und dann aufs Gewebe übertragen. Und das war eine Arbeit, wo ich eben selber das Original gemacht habe. Und das war dann die nächste Arbeit, die ich für einen Künstler gemacht habe. Da habe ich die Farbauszüge alle selber gezeichnet, während hier hat der Künstler die einzelnen Farbauszüge, beispielsweise das Grün oder das Rot oder dieses Ocker oder Gelb auch auf Folie gezeichnet. Ich habe dann die Schablone hergestellt. Und der Künstler hat dann immer den Farbton von der jeweiligen Zeichnung bestimmt. Bei der Arbeit sind wir einfach so vorgegangen: Ich habe dem Künstler gesagt, wir können da ruhig recht kräftig beginnen. Und dann, da wo es zu stark ist, können wir mit einem Lasur-Weiß überdrucken und zurücknehmen und dadurch entstehen dann so helle Blaus. Das Blau überdruckt mit Weiß ergibt dieses Hellblau. Und dasselbe kann man natürlich mit so einem Grün machen und selbst bei Rot oder auch Gelb. Und das sind eben dann so Dinge, die ich selber eigentlich im Druck irgendwo anders gesehen habe, sondern ich habe mir gesagt: Das, was in der Malerei möglich ist, ist auch im Druck möglich.

Al Droubi: Welche Art von Schablone haben Sie hier benutzt?

Haas: Da wird das Gewebe mit einer lichtempfindlichen Emulsion beschichtet. Die Kopierschicht wird dann getrocknet und dann legt man das Gewebe auf die Zeichnung, belichtet das und beim Auswaschprozess löst sich dann die Kopierschicht überall, wo Zeichnung ist, aus dem Gewebe wieder raus. Da kann man dann selbst so ganz leichte Töne erzielen. Da hat's dann Striche drin, die sozusagen massiv sind und dann hat es aber auch Striche, mit einer punktaktigen Struktur. Da gibt es immer die Möglichkeit, dass man eben kräftig zeichnet und dann wieder leicht. Und so entsteht dann eben diese Struktur. Wie gesagt, dass ist einmal diese Technik. Sie werden dann auch andere sehen. Und das da oben genauso.

Al Droubi: Von welchem Künstler sind diese Arbeiten?

Haas: Das da oben ist Peter Brüning, das ist Max Ackermann. Jeder Künstler hat seine Art, Pastelltechnik zu malen. Und gerade Max Ackermann hat seine Pastelle vorwiegend auf farbiges Büttenpapier gezeichnet, oft sogar auf Schwarz. Und jetzt ist es aber so, dass gerade die Siebdrucktechnik als einziges Druckverfahren geeignet ist oder die Möglichkeit gibt, dass man hellere Farben auf Schwarz drucken kann, sogar weiß.

Und dann so ein Violett oder Pink oder so. Das ist dann aber immer eine Frage des Druckers – ob der mit Farbe umgehen kann. Das man eben wirklich die Farbtöne, die durch das Original vorgegeben sind, im Druck erreicht. Ich habe mich nicht unbedingt immer ans Original gehalten, sondern wenn ich den Eindruck hatte, die und die Farbe ist so noch brillanter oder besser, habe ich es dann so gedruckt und mich nicht unbedingt ans Original gehalten. Aber ich habe immer das im Auge, was der Künstler selber will. Wenn ich eine Veränderung mache, dann mache ich die nur im Bewusstsein, dass sie im Sinne des Künstlers ist.

Al Droubi: Das liest man auch ständig über Sie, dass Sie sich da sehr eingebracht haben, aber das eben zum Wohle des Werkes, zum Wohle des Künstlers.

Haas: Werktreue nennt man das eben. Und da sagen dann oft die Künstler selber: »Der Druck ist noch besser als das Original. «

Al Droubi: Dieses Bild ist von Peter Foeller?

Haas: Das ist Peter Foeller, ein Künstler aus Berlin.

Al Droubi: Ich würde gerne etwas über den Entstehungsprozess des Bildes erfahren.

Haas: Na ja. Ich habe da das Original gehabt und das Original wird dann fotografiert. Früher hat man da immer ein Hektachrom gemacht. Inzwischen hat sich das auch geändert. Man arbeitet nur noch mit Daten. Mir selber war natürlich immer ein Farbfoto lieber. Das kann ich gegen's Licht halten, und dann sehe ich die Farben. Es ist ja so, dass Farben in einem Farbfoto gegen das Licht gehalten immer noch schöner sind als im Original. Wie gesagt, da wurde zuerst ein Foto gemacht, so in der Größe, Hektachrom, und von dem Foto werden dann vierfarbige Auszüge gemacht. Das kennen Sie ja sicher auch...

Al Droubi: Ja.

Haas: Gelb, Rot, Blau, Schwarz. Und von den Farbauszügen werden wiederum verschiedene Schablonen gemacht. Also vom Gelb vielleicht zwei, vom Rot drei, vom Blau fünf. Bei der Herstellung von den verschiedenen Schablonen erreicht man durch verschiedene Belichtungszeiten wiederum Tontrennungen. Das heißt, kurze Belichtungszeit, da kommt dann so ein ganz heller Ton. Hier beispielsweise das Gelb. Das ist da noch im Gewebe geöffnet, während bei langer Belichtungszeit nur noch ganz dunkle Töne im Gewebe geöffnet sind.

Al Droubi: Das heißt, die Hauptart der Schablonen hier war die Fotoschablone?

Haas: Ja, bei der Fotoschablone geht es ja darum, die ganzen Verläufe und Strukturen und Linien ganz genau so wiederzugeben, wie es im Original ist. Und sowas kann man nur durch fotografische Übertragung erreichen.

Al Droubi: Arbeiten Sie mit allen Künstlern auf der gleichen Ebene oder gibt es unterschiedliche?

Haas: Nein, da gibt es natürlich schon ganz spezielle Ansätze. Für den einen Künstler so, für den anderen so. Sie sehen da oben beispielsweise eine Arbeit, die der Künstler so

wollte. Das war in seinem Original nicht, aber im Druck wollte der Künstler, dass der Hintergrund, dieser Verlauf, bei allen Bildern gleich ist. Und so ging ich dann bei dem Druck so vor, dass zuerst für alle drei Motive der gleiche Hintergrund gedruckt wird, und zwar im Irisdruck. Da wird das Hochformat so gedruckt, quer. Und dann kommt hier helles Orange rein, und oben kommt das dunkle Rot. Und das läuft dann so ineinander über. Und dann wird in der Richtung gedruckt. Und dann muss er natürlich darauf achten, dass die Farbe bei jedem Exemplar gleich bleibt. Und so ist der Hintergrund nicht in einem Druckgang gedruckt, sondern in vier Druckgängen. Und dadurch erreicht man diesen homogenen Übergang, der auch, wenn man es ganz nah anguckt, sieht man da kaum einen Fehler. Oder, was auch üblich ist, dass es da so abreißt. Dass es also nicht so weich ineinander übergeht. Und deshalb war die Überlegung: Nicht nur einmal drucken oder zweimal, sondern gleich viermal. Und wenn jetzt in jedem einzelnen dieser vier Druckgänge kleine Fehler sind, werden die durch das Gesamte eliminiert.

Al Droubi: Welcher Künstler ist dies?

Haas: Das ist Rudolf Haussner, ein Österreicher, also Wiener Realismus nennt man diese Art der Malerei. Und der Druck wurde dann so fortgesetzt: Um diese drei Figuren auf den Hintergrund so perfekt zu drucken, musste man erst weiß drucken und auf das Weiß sind dann diese drei einzelnen Farbbilder wiederum gedruckt.

Al Droubi: Ich interessiere mich eigentlich in meiner Arbeit für bestimmte Künstler. Ich weiß nicht, ob Sie ein Beispiel hier bei Ihnen haben. Albers und Thomas Bayrle, Willi Baumeister und A.R. Penck, Heinz Mack und Peter Foeller.

Haas: Warten Sie... Das ist also...

Al Droubi: Ja, das ist Peter Foeller.

Haas: Das ist frühe Arbeit, und so malt er jetzt.

Al Droubi: Gibt es signifikante Unterschiede in der Arbeit mit Peter Foeller in den verschiedenen Schaffensperioden?

Haas: Also vom Druck her sind sie beide in der Drucktechnik gleich. Das eine hier ist aber recht frei gemacht, während das andere exakt ist. Da kommt zu dem freien das Konstruktive. Und alles, was konstruktiv ist, das sieht man auch hier oben, muss eben immer sehr präzise sein. Beim Konstruktiven geht es darum, dass die Linien eben ganz scharfkantig, und die Ecken müssen wirklich Ecken sein und nicht so ein bisschen rund. Und dann spielt bei sehr vielen Arbeiten eine Rolle, dass es passend, genau gemacht ist. Und jetzt schauen wir mal...

Al Droubi: Aber hier und hier haben Sie die gleiche Art von Schablone benutzt?

Haas: Das ist die gleiche Art.

Al Droubi: Und benutzen Sie für jede Farbe eine Schablone oder nur die Grundlagentablonen in den vier Farben?

Haas: Nein, gerade das ist auch genau so gemacht, vier Farbauszüge und dann sind da eben vier gelb gedruckt. Sie sehen ja, so ganz helles Gelb und dann so ein ganz

kräftiges. Und dann wird natürlich Gelb auf Türkis... Das Gelb, das man hier sieht, das ist auch da gedruckt oder auch in dem Bereich. So ein Rot ist auch wieder separat gedruckt, genauso so ein Violett. Insgesamt sind das etwa 25 Druckgänge, die gemacht sind. Es ist oft so, dass man eben – so ist das auch in der Malerei – wenn man lasierende oder halbdeckende Farbe mehrmals aufeinander druckt, ergibt das erst eine bestimmte Qualität der Farbe oder eine dreidimensionale Wirkung im Bild. Wenn so ein Druck gemacht wird, wirkt so eine einzelne, oder drei, vier, fünf Farben auf einem weißen Papier, die wirken ganz anders als im Gesamten. Man sieht das schon, wenn man einen hellen Ton auf Weiß druckt, wirkt der schon verhältnismäßig dunkel. Aber in dem Moment, wo da dunkle Töne dazukommen, wird der immer heller. Und so kann es passieren, man hat am Anfang einen Ton gedruckt, bei dem man gedacht hat: Da liege ich richtig. Und wenn dann alle anderen Farben dazukommen, merkt man plötzlich: Halt mal, der ist viel zu hell. Und dann hat man aber bei so einem mehrfarbigen Druck immer die Möglichkeit, dass man dann nochmal draufdruckt. Solange ein Ton im Bild zu hell ist, ist das nicht so problematisch, als wenn er zu dunkel ist. Wenn er zu dunkel ist, gibt es oft keine Möglichkeiten mehr, das zu retten oder den Druck auf einen guten Weg zu bringen.

Al Droubi: Und gibt es in diesem Bild beispielsweise Abweichungen von der Originalvorlage?

Haas: Das gibt es schon. Aber wenn so ein Druck vom Drucker aus sozusagen fertig ist, bekommt den der Künstler immer zu sehen. Entweder kommt der Künstler in die Druckerei und man betrachtet das dann zusammen und der Künstler sagt dann: Das ist okay, oder ich hätte das gern noch so und so geändert, ob das dann möglich ist. Oder man schickt dem Künstler den Druck und der guckt sich den an, malt vielleicht in den Druck selbst kleine Korrekturen rein oder er ruft an und man spricht das am Telefon ab. Aber zu 90% sind die Künstler eigentlich immer mit dem Ergebnis zufrieden, das dabei raus kommt, weil ich da eben selber sehr kritisch bin. Aber es gibt oft Künstler, die selbst noch gegenüber ihrem Original Veränderungen wollen. Gerade bei diesen ganzen Mack-Drucken, die nach Pastell gemacht werden, ist der Mack oft selbst mit einem Pastell nicht ganz zufrieden. Aber in der Pastellmalerei gibt es nicht viele Korrekturmöglichkeiten. In der Ölmalerei geht das. Da kann man weiß drüber malen und irgendeine Farbe, und dann kann man am Bild weiterarbeiten. Das geht bei Pastellarbeiten nicht, und so kann es sich ergeben, dass ein Künstler ein Original zwar fertig hat, es aber dennoch aufgrund der Unzufriedenheit im Vergleich zum Druckergebnis wegwerfen will, aber zum Wegwerfen...

Al Droubi: ... ist es dann auch zu schade.

Haas (lacht): Und so sagt dann aber der Künstler: Warte mal, da hätte ich gerne noch sogar was ganz Neues irgendwie drin. Und ein guter Drucker, der kann natürlich sowas auch machen.

Al Droubi: Inwiefern hat die Zusammenarbeit mit Ihnen diesen Künstlern neue Möglichkeiten eröffnet und wie konnten Sie zur Realisierung von diesen Werken beitragen, z.B. bei Mack oder Albers oder Foeller?

Haas: Na ja, Albers jetzt... Ich muss mal schauen... Nein, das ist nicht Albers. Ich finde den jetzt nicht. Aber das ist von der Technik her...

Al Droubi: Das Gleiche?

Haas: ... ähnlich wie Albers.

Al Droubi: Welcher Künstler ist das?

Haas: Das ist eine Frau, Gerlinde Beck. Das ist an und für sich auch so gedruckt wie das im Grunde genommen jeder Siebdrucker auch drucken kann, während diese Mack-Drucke – die sehen wir hier. Das ist auch Foeller. Und das. Das ist jetzt Mack. Sehen Sie, gerade der Mack, da habe ich über 100 Arbeiten gedruckt. Die Auflagen sind meistens 80 oder 90 und die habe ich auch in der Technik gedruckt, die ich entwickelt habe. Gerade der Mack arbeitet mit so kräftigen, leuchtenden Farben. Und das ist etwas, was mir selber auch gefällt. Und deshalb ist es eben auch besonders gut gedruckt. Und im Kunsthandel werden die auch sehr gut verkauft, obwohl... Sie sehen ja die Preise.

Al Droubi: Wie haben Sie diesen Effekt realisiert oder erzielt?

Haas: Dieser Effekt, Sie sehen es, da ist er ein bisschen anders, den macht der Mack in seinem Original.

Al Droubi: Frottage?

Haas: Frottage. Wenn man eine Münze nimmt, legt ein Papier drauf – das ist Frottage-Technik. Das macht Mack auch. Diese Punkte, da hat er einen Rost – also übertrieben sind das so erhöhte Punkte. Und da legt er Büttenpapier drauf und bearbeitet es mit Farbstift, und überall, wo es erhöht ist, gibt's dann Punkte. Und bei der Struktur – er nennt das Waschbrettstruktur. Er hat runde Holzstäbe in der Mitte geteilt, legt die nebeneinander – da sind sie befestigt – sind dann die Stäbe, und da legt man Papier drauf, und wenn man reibt – überall, wo die Stäbe am höchsten sind. Und hier sieht man es auch. Da entsteht die Struktur. Und wie gesagt, auch bei den Arbeiten werden fotografische Auszüge gemacht. Oft werden die Drucke größer im Bild als das Original. Und auch deshalb macht man Farbauszüge. Das Entscheidende und die spezifische Qualität bei diesen Drucken, das sind manuelle Farbauszüge. Wenn ich den Druck gemacht habe nach den fotografischen Farbauszügen, sehe ich oft, dass Nuancen – solche Dinge – dass die bei dem fotografischen Übertragungsprozess verloren gehen. Und das sind Dinge, da lege ich dann auf den Druck Transparentpapier oder eine Folie und muss dann das, was im Druck fehlt, zeichnen. Erstens muss mein Auge so sensibel sein und das entdecken, und dann muss ich es auf der Folie zeichnen, muss mir dann vorstellen die Übertragung aufs Gewebe und mit welcher Farbe ich drucke. Da kann ich dann beispielsweise als Ausgangspunkt dieses mittlere Blau nehmen und helle das mit Transparentmasse auf. Evtl. noch etwas Weiß, dass die Druckfarbe selber nicht zu dünn wie bei einer Aquarellfarbe wird, sondern dass die Farbe sozusagen Farbkörper hat – nicht nur in der Schablone und im Farbtopf, sondern nachher auch auf dem Papier. Zwar ganz helle Farben, die aber doch eine bestimmte Qualität hat. Dasselbe muss ich bei diesem Blau machen, und da wiederum auch. Das sind aber eigentlich die Dinge, die sind für mich beim Druck am interessantesten. Das ist genauso, als wenn ein Maler ein Original malt und er muss die letzten 5% bearbeiten. Da verändert er oft nur stellenweise etwas, um eine optimale Gesamtwirkung zu erreichen, und das ist für den Künstler oft auch viel interessanter als der Einstieg in ein Bild oder ein Bild im Zwischenstadium. Da ist es oft so, dass die Maler eine Arbeit wegstellen und das Bild eine Zeit lang nicht sehen wollen.

Al Droubi: Das heißt...

Haas: Wenn ein Bild dem Ende entgegen geht, da wird es dann immer so richtig spannend und interessant. Und so ist es auch bei meinen Drucken. Es gibt viele, die haben gesagt: Wo für andere Drucker Ende ist, da fängt der Haas erst so richtig an (lacht).

Al Droubi: Das heißt, nicht alle technischen Schritte sind geplant? Es gibt auch spontane Entwicklungen des Werkes?

Haas: Das gibt es auch. Es kann bei mehrfarbigen Drucken sein, dass die im Zwischenstadium gar nicht so gut aussehen und dass man sich eventuell überlegt, besser man schmeißt es weg und beginnt nochmal. Aber erstens kostet das Büttenpapier Geld, und zweitens, der Zeitaufwand, bis man was gedruckt hat. Und dann überlegt man sich: Na ja, was kann ich jetzt machen, um den Druck auf einen guten Weg zu bringen? Und dabei sind mir dann oft ganz neue, andere Möglichkeiten eingefallen, auf die ich wahrscheinlich gar nicht gekommen wäre, wenn da nicht der Fall gewesen wäre, dass die Arbeit im Zwischenstadium nicht sehr gut aussieht. Gerade beispielsweise bei solchen Drucken ist es immer gut, man legt das von vorneherein so an, dass man solche Bereiche oder wie es auch da unten drin ist, so ganz helle, zarte Töne, dass man die eigentlich am besten zuletzt reindruckt, denn man kann so etwas viel besser abstimmen, wenn die Umgebung vorhanden ist.

Al Droubi: Wie heißt dieses Werk?

Haas: Energie.

Al Droubi: Von Peter Foeller. Erzielen Sie immer die Ergebnisse, die Sie sich vorgestellt haben? Oder kann man aus diesen Abweichungen etwas negatives oder positives herausholen?

Haas: Im Druck ist es oft üblich, dass man bei einem Druck zuerst ein Andruck gemacht wird. Aber ich mache prinzipiell keinen Andruck – mit Ausnahmen. Denn ein Andruck machen ist so aufwändig als wenn man gleich eine Auflage druckt. Und beim Arbeiten ist es so: Man macht den Andruck, weil man weiß, der fällt nachher weg, muss ich den nicht so präzise machen. Andererseits, bei einer etwas komplizierten Arbeit: Wenn man da einen Andruck macht, der sehr gut ist, und man muss die ganze Arbeit noch einmal wiederholen, kann es sein, dass der eigentliche Auflagedruck gar nicht so gut wird wie der Andruck. Und so... Bei gewissen Arbeiten weiß ich vorher: Man kann das sehr gut drucken im Siebdruck, und deshalb muss ich keinen Andruck machen. Und der Künstler überlässt das ohnehin mir, denn der sagt sich: Na ja, lass den drucken, denn wenn der die Auflage gedruckt hat und die ist nicht gut, dann nehme ich sie einfach nicht ab. Denn der Künstler hat natürlich immer das Recht, dass er eine gute Arbeit will, und kann dann sagen: Nee, ich bin nicht zufrieden, das ist nicht gut und ich signiere das nicht.

Al Droubi: Ich kann mir gar nicht vorstellen, dass Ihnen das passiert.

Haas: Das ist mir eigentlich auch noch nicht passiert. Denn ich weiß natürlich - was bei so einer Arbeit nicht so unbedingt nötig ist, da läuft man dann auch nicht so Gefahr – aber bei so malerischen Arbeiten, da besteht immer die Möglichkeit, dass man das noch korrigiert im Druck. Bei solchen Arbeiten geht das nicht so gut.

Al Droubi: Meinen Sie bei Arbeiten der konkreten Kunst?

Haas: Die Farbigkeit, die ist einmal auf Gelb, auf Grün, auf Schwarz. Die Farben sind da aufgedruckt. Wer schon Siebdruck gemacht hat, der weiß, dass das sehr schwierig ist. Bei diesen Drucken ist überall mit jeder Form zuerst Weiß gedruckt und dann erst Blau, Gelb, Grün. Man bekommt so ein Blau auf Schwarz mit keinem Blau hin. Auch so ein Gelb und so ein Rot. Die Farbe wird nicht so leuchtend, und vor allem auch bei so einem Blau auf so einem Gelb. Rot geht so einigermaßen, aber selbst so ein Grün auf so einem Gelb ist sehr problematisch. Und da muss der Drucker natürlich wahnsinnig diszipliniert beim Drucken arbeiten. Wenn das nur ganz geringfügig beim Blau drucken nicht passt, blitzt da auf einer Seite überall weiß. Deshalb muss man da wahnsinnig diszipliniert arbeiten.

Al Droubi: Wie ich hier sehe, haben Sie mit Künstlern aus verschiedenen Kunstrichtungen gearbeitet. Pop-Art, Zero, abstrakte und konkrete Kunst, Realismus oder Gebrauchskunst. Wie sehr wirkt sich der Unterschied auf die Arbeitsweise aus, zwischen diesen verschiedenen Kunstrichtungen?

Haas: Na ja, erstens in der Farbigkeit. Gerade auch das, was ich hier gesagt habe. Und dann natürlich auch in der Schablonentechnik. Und da eben einmal der Unterschied, wenn es um konstruktive Kunst geht und um freie Kunst. Sehen Sie, das ist wieder ganz anders gearbeitet. Der Künstler lässt die Farben ineinander fließen. Auch auf ganz verschiedene Art.

Al Droubi: ...das ist abstrakte Kunst.

Haas: Aber auch von der Drucktechnik wird es eigentlich auch wie bei Foeller mit vier Farbauszügen gemacht. In dem Blau-Auszug erscheint so ein Türkis und so ein Ultramarinblau als Tonwert gleich. Auch das ist wieder ein anderes Blau als dieses Ultramarin. Das liegt zwischen dem Türkis, Ultramarin. Und da werden beispielsweise drei Schablonen gemacht und in einer Schablone konzentriert man sich auf das Ultramarinblau, in der zweiten auf das Türkis. Da muss man dann schauen, dass außen herum alles nicht gedruckt wird. Und in der dritten Form ist dann dieses Blau, das dritte. Da muss man auch wieder darauf achten, dass das Ultramarin nicht mitgedruckt wird. Sondern man macht also drei Schablonen und achtet immer auf ein bestimmtes Blau.

Al Droubi: Gibt es einen Unterschied in der Schablonenart zwischen konkreter Kunst und Pop-Art, Zero und verschiedenen Kunstrichtungen? Hat jede eine bestimmte Schablonenart?

Haas: Wir gehen nachher nach hinten, dann zeige ich Ihnen das. Sehen Sie, da ist wieder der Mack. Da haben wir die vier Elemente Luft, Wasser, Feuer, Erde.

Al Droubi: Sie haben mit Heinz Mack seit vielen Jahren gearbeitet. Es gibt Bilder vor 30 Jahren, und es gibt Bilder von jetzt. Gibt es eine technische Entwicklung?

Haas: Nein, im Druck eigentlich nicht. Und auch in seiner Malerei gibt es keine. Da wollte ich Ihnen etwas zeigen, und zwar die Imitation. Sehen Sie, das ist wie Stoff, gedruckt auf Papier. Das ist im Siebdruck gedruckt.

Al Droubi: Haben Sie meistens auf Papier gedruckt oder auf andere Materialien?

Haas: Auf Papier... Und hier hat er auf Holz gearbeitet.

Al Droubi: Gibt es Unterschiede im ästhetischen Ergebnis, wenn man auf Papier druckt oder auf anderen Materialien?

Haas: Nein, man kann das nicht pauschal beantworten. Die Malerei hätte man natürlich auch auf Original-Holz drucken können, aber da ging es darum. Das Original war auf Holz gemalt. Und ich habe das Holz auf Papier so perfekt dargestellt, dass man meint, es wäre Holz.

Al Droubi: Oh, ich habe wirklich gedacht, es wäre auch Holz.

Haas: Jetzt kommen Drucke. Mit dem Künstler mache ich interessante Drucke.

Al Droubi: Welcher Künstler ist das?

Haas: Tamschick, Rüdiger Tamschick. Und zwar gibt es da 80 Exemplare. Alle haben etwas Gleiches und Verwandtes. Man sieht es. Gewisse Dinge wiederholen sich. Und jedes dieser 80 ist aber anders. Keins von diesen 80 ist gleich, sondern 80 Ungleiche. Da gibt es welche, die sind ganz gelb, und dann gibt es blaue und gemischte. Das wird so gemacht: Der Künstler macht auf Folie Zeichnungen, mit Pinsel, mit Graphitstift. Und dann kommt er – ich mache die Schablonen. Und dann sagt der Künstler: Mit der Zeichnung drucken wir jetzt Gelb, Hellgelb, Mittelgelb, Dunkelgelb, Orange, Rot, Blau, Grün. Und von jeder Farbe werden vier, fünf Exemplare gedruckt. Und wenn alle gedruckt sind, wird die zweite Form genommen. Und dann wiederholt man dasselbe, denselben Ablauf. Man nimmt dann vom Gelb eins und druckt die zweite Form beispielsweise mit einem Rot auf. Und so entstehen am Ende diese 80, die etwas Verwandtes haben, aber keines ist gleich. Und deshalb signiert man da auch nicht mit einer Nummer, sondern der Künstler schreibt einfach: Unikat. Sehen Sie? Da steht also Unikat. Da steht die Jahreszahl. Da hat man also nicht 80 gleiche, sondern 80 verschiedene, was dann für den Verkauf sehr interessant ist, im Vergleich zu solchen Arbeiten, die nach Vorlage gedruckt sind. Das ist also nur eine Serigrafie, während das ist eine Original-Serigrafie. Da gibt es kein Original. Das Original ist entstanden durch die Farbauszüge und durch's Drucken.

Al Droubi: Sind Sie bei Unikaten freier als bei der Arbeit mit Vorlagen?

Haas: Gedruckt wird es ja in Zusammenarbeit mit dem Künstler. Und der Künstler kann dann den Prozess bestimmen und beeinflussen. Wie hier zum Beispiel. Man sieht, das dunkle Rot war da die letzte Farbe. Da gibt es Blätter, wo statt dem Rot ein Blau oder Grün ist oder ein Gelb gedruckt ist, und so ist das ganz verschieden. Sagen wir mal, wenn jetzt ein Künstler Original in der Richtung macht, ist es sehr schwierig, das haargenau nachzumachen. Das Problem liegt bei der fotografischen Übertragung. Der Künstler kam zu mir mit einem gemalten Original. Ich habe dann zu ihm gesagt: Es ist ein bisschen schwierig, da Drucke von zu machen, und habe ihm dann das vorgeschlagen, und da war er dann ganz begeistert.

Al Droubi: Welche Unterschiede in Verwendung und Arbeitsprozess sehen Sie zwischen Kunstgrafik und kommerziell ausgerichteter Gebrauchsgrafik?

Haas: Was genauer meinen Sie?

Al Droubi: Ich denke da zum Beispiel an die Umsetzung von Werbeplakaten, oder machen Sie Serigrafie nur zu Kunstzwecken?

Haas: Gerade in den letzten Jahren mache ich eigentlich nur Serigrafien. Aber in den 60er, 70er Jahren habe ich auch Plakate und Kalender produziert. Ich zeige Ihnen das mal. Sehen Sie, da können Sie das sehen. Gerade da. Neunzehnhundert [1959] Kalender.

Al Droubi: Das ist wirklich schon eine Weile her.

Haas: Und gerade die Kalender habe ich eigentlich mehr gedruckt, um Experimente zu machen. Sehen Sie, das ist auch gedruckt. Und auch diese Vignetten. Da wieder eine ganz andere Struktur. Und gerade den Kalender habe ich gemacht, um Experimente zu machen und um für Siebdruck zu werben, also was man eben im Siebdruck machen kann. Das war in der Zeit, in den 60er Jahren. Da hat es noch keine so große Rolle gespielt, dass etwas gut zu drucken auch Geld kostet. Heute ist das ein bisschen anders. Sehen Sie, auch gerade das hier, von dem Ackermann, solche Pastelle. Gerade von diesem Künstler habe ich auch über hundert Arbeiten gedruckt.

Al Droubi: Können Sie vielleicht über die Arbeit von Mack sprechen? Wie heißt dieses Bild? Klassischer Chrom?

Haas: Nein, das ist eine Widmung. Der Mack schreibt immer eine Widmung.

Al Droubi: Welche Art von Schablone haben Sie bei Macks Bildern benutzt?

Haas: Kopien.

Al Droubi: Auch Kopien? Das heißt, Sie arbeiten meistens mit einer Fotoschablone?

Haas: Ja. Sehen Sie, das sind solche...

Al Droubi: Arbeiten Sie alleine oder haben Sie Mitarbeiter?

Haas: Früher hatte ich einen Assistenten oder eine Assistentin, aber jetzt mache ich so ziemlich alles alleine. Sehen Sie, das hier ist so eine Folie, wo ich gerade auch Mack Projekte bearbeite. Und konkrete Kunst mache ich mit so einer Maskierfolie, die man schneidet und dann abhebt. Wie gesagt, bei den Pastellarbeiten oder wenn ich malerische Arbeiten mache, oder das beispielsweise, diese Rizzi-Arbeit: Linien, und dann die einzelnen Farben mit dem Pinsel.

Al Droubi: Ist der Aufwand bei der konkreten Kunst höher als bei anderen Kunstrichtungen? Denn hier kann man Fehler nicht korrigieren. Oder sind alle gleich?

Haas: Die Farbauszüge müssen sehr exakt gemacht werden, denn man sieht im Druck jeden Fehler. Das Gewebe wird beschichtet und dann in einem dunklen Raum getrocknet. Nicht mit Warmluft und so, sondern ich beschichte das und lasse es in einem dunklen Raum trocknen, weil es dann ganz gleichmäßig getrocknet ist. Dort an dem Tisch kommt dann ein Film rein, die Schablone darauf und dann wird es ausgewaschen. Es gibt verschiedene Gewebefinheiten. Und ich verwende 120er für malerische Arbeiten wie das dort oben und für konkrete Kunst verwende ich 1980er Gewebe, weil

da der Farbauftrag kräftiger wird. Gerade auch dieser Druck, da ist zuerst eine schwarze Fläche gedruckt, und dann sind die Farben Hellgelb, Dunkelgelb, Rot, Grün, Hell- und Dunkelviolett gedruckt. Es wird jeweils weiß vorgedruckt und dann die Farbe aufgedruckt. Und jetzt sehen Sie hier einen Druck Eduardo Paolozzi. Das ist ein ganz bekannter Künstler. Dort gibt es auch 150 Exemplare, und der Hintergrund ist bei jedem Exemplar in der Farbigkeit anders. Dadurch entstanden auch 150 Unikate. Das ist so gedruckt: Zuerst der Hintergrund vier- bis sechsfarbig, und auf den Hintergrund ist diese Collage von Zeitungs- oder Illustrierten-Ausschnitten aufgedruckt. Um die Bilder so originalgetreu auf die verschiedenen Farbigkeiten aufzudrucken, musste ich mit der Form von der Collage zuerst Silber gedruckt werden, und auf das Silber Weiß. Das hat einen weißen Untergrund ergeben, der überall vollkommen gleich ist. Ganz egal auf welcher Farbe das Weiß gedruckt ist, es ist überall dasselbe Weiß. Das wurde dadurch erreicht, dass zuerst Silber gedruckt ist, denn das Silber deckt Schwarz und Gelb genau gleich ab. Was dann aber interessant war: Ich habe den Druck gemacht ohne Andruck oder Experiment, und am Ende kam die Wirkung raus. Wenn also das Glas nicht auf dem Druck ist, würde man meinen, da liegt ein richtiger Zeitungsausschnitt. Wenn man ein Bild mit der Schere ausschneidet, ist außen immer ein ganz leichter weißer Rand zu sehen, und das hat sich hier ganz automatisch ergeben. Die ganzen Bilder sind in einem vierfarbigen Druck auf das Weiß aufgedruckt. Für die Drucktechnik eine ganz interessante Arbeit. Das sind eben solche Arbeiten, wenn die weltweit irgendwo gesehen werden, rufen die eine gewisse Bewunderung hervor. Da gab es Kollegen, die haben gespottet: »Da hat der ein halbes Jahr daran gearbeitet! « Dabei habe ich an dem ganzen Druck fünf Tage gearbeitet. Es gibt auch wieder Arbeiten, die durchdacht sein müssen: „Wie mache ich das?“ Und es gibt Arbeiten, die kann man so machen, dass man zwei Monate beschäftigt ist, und es gibt solche, die man in drei Tagen machen kann. Im Grunde genommen ist bei jeder Arbeit, die ich mache, die Überlegung dabei, wie ich am schnellsten ans Ziel komme. Man kann auch an eine Arbeit herangehen und sagen »Irgendwann kriege ich das schon hin« und mach dies und jenes daran. Aber man kann eine Arbeit auch von der Seite angehen, wie man es am schnellsten macht.

Al Droubi: Das spart einem vielleicht manche Mühe, die sonst umsonst gewesen wäre.

Haas: Genau.

Al Droubi: Um mit der Siebdrucktechnik ein Werk zu realisieren, müssen viele Voraussetzungen erfüllt werden. Man benötigt Ausrüstung, Materialien, Erfahrung und Techniker. Da Sie ein Künstler unter den Technikern sind und mit den Künstlern im Entstehungsprozess zusammenarbeiten: Wie beeinflusst dies die Ausdrucksmöglichkeiten des Siebdrucks und wie weit spielt Ihrer Meinung nach die Technik in die inhaltliche Dimension des Kunstwerks hinein?

Haas: Jemand, der künstlerischen Siebdruck macht, der muss Künstler sein, also zeichnen und malen können und mit Farbe umgehen. Das ist natürlich Voraussetzung. Und dafür ein gewisses Talent haben. Denn gerade für die malerischen Siebdrucke muss ein Drucker wissen: Wie macht der Maler so eine Arbeit? Weniger bei konkreten Arbeiten. Aber gerade auch die konkreten Arbeiten verlangen ein äußerst diszipliniertes Arbeiten. Manche Künstler, die konkrete Kunst machen, haben zu mir gesagt: Eigentlich sind visuell die Drucke, die ich nach Künstlervorlagen mache, besser als das Original. Das ergibt auch die Drucktechnik, dass ich eine Farbfläche ganz homogen und

lebendig drucken kann, was man in der Malerei nicht kann. Und dass so eine Fläche wirklich scharfkantig abgeschlossen ist. Und das kann man in der Malerei nicht so machen. Ein Maler klebt das ab und fährt dann mit einem Pinsel darüber. Ich dagegen schneide das äußerst exakt, mache eine Schablone und drucke es aufs Papier. So sage ich, und sagen auch die Künstler und sehen das selbst, dass schon die Drucktechnik ergibt, dass man das im Druck besser machen kann als in der Malerei. Ein Künstler hat mir eine Widmung geschrieben: „Mein drittes Auge“, weil ich seine Arbeiten so exakt in der Ausführung gemacht habe. Gerade weil Sie erwähnt haben – Albers. Das ist ein Künstler, der mit seinen Quadraten, den verschobenen – das kann jeder.

Al Droubi: Sind bei Albers die Farben übereinander oder nebeneinander gedruckt?

Haas: Übereinander. Aufeinander. Na ja, gerade Albers. Das haben Verschiedene gedruckt. Ich habe auch Albers gedruckt. Auch bei so einfachen Sachen – auch die einfachsten Sachen druckt ein bestimmter Drucker noch um einiges besser als andere. Albers, das sind die Quadrate. Drei, glaube ich.

Al Droubi: Manchmal drei, manchmal vier.

Haas: Vier. Da gibt es welche, die drucken das so [macht Handbewegungen]. Ich habe es aber so gedruckt: Immer Quadrat auf Quadrat. Nicht das große Quadrat und das hier dann ausgespart, und dann druckt man das kleinere Quadrat in das Ausgesparte hinein und so weiter. Indem man ein volles Quadrat auf Quadrat druckt und immer die eine Farbe darunter kommt, dadurch sitzt jedes optisch oben drauf und erscheint dadurch dreidimensionaler, übertrieben gesagt. Wenn man es in dieser Folge druckt, druckt man es am einfachsten.

Al Droubi: Aber ist es nicht eine Herausforderung von den Farben, das übereinander zu drucken und nachher genau das Ergebnis zu erzielen, das gewünscht war?

Haas: Bei Albers geht das schon. Es ist ein ähnliches Problem wie hier [zeigt auf Bild]. Es ist immer besser, eine Farbe auf einen weißen oder ganz hellen Untergrund zu drucken. Je dunkler der Untergrund ist, desto problematischer wird es mit der Farbe, die ich darauf drucke, den Farbton zu erreichen. Auch da gibt es Möglichkeiten, die gut sind und Möglichkeiten, die nicht so gut sind. Wenn man beispielsweise einen Druck hat mit Mittelblau und druckt darauf ein dunkles, leuchtendes Ocker. Bei den Druckfarben gibt es sogar Ocker, das ein schönes Ocker ist, aber es ist nicht so dunkel wie das gewünschte. Dann geht ein Drucker hin und sagt: „Mache ich es mit ein bisschen Blau oder Rot, oder mache ich das Ocker mit etwas Schwarz dunkler.“ Dadurch wird das Ocker zwar dunkler, aber schmutziger. Es ist nicht das gewisse schöne, leuchtende, dunkle Ocker. Man kann das aber auch so machen: Man druckt das Blau, und statt dem Ocker drucke ich auf das Blau ein sehr leuchtendes Gelb. Und das leuchtende Gelb auf dem Blau, wenn das trocken ist, ergibt das dunkle Ocker. Und die Dunkelheit, die ich in dem Original-Ocker durch Schwarz oder Blau plus Rot hineingetan habe, was aber schmutzig ist, die ergibt sich durch den Unterdruck. Das sind Dinge, die mehr oder weniger Erfahrung sind. Ich habe solche Dinge oft beobachtet. Sehen Sie die Bögen? Da mache ich oft Beobachtungen, welche neuen Töne sich durch übereinander gedruckte Farben ergeben.

Al Droubi: Inwiefern hilft Ihnen Ihre jahrelange Erfahrung dabei, technische Lösungen für die Anforderungen der Künstler zu entwickeln?

Haas: Gewissermaßen ist da natürlich Erfahrung dabei. Aber trotzdem ist für mich jede neue Arbeit, die ich drucke, ein neues Experiment und ein neuer Anfang. Mein Grundschemata ist natürlich schon vorhanden, und auch das Wissen, dass am Ende etwas Gutes herauskommen wird. Aber trotzdem, gerade bei den ganzen Mack-Werken fange ich so an, wie es mir gerade in den Sinn kommt.

Al Droubi: In der modernen Kunst sind Experimente mit der Drucktechnik wichtig. Wie ausgeprägt ist diese Tendenz beim Siebdruck und welche Rolle spielen sie?

Haas: Im Grunde genommen ist es bei mir so, dass ich gewisse Experimente ganz am Anfang gemacht habe, als ich wusste, man druckt da durch ein Gewebe. Ich habe mir Gedanken gemacht, was man da so probieren kann. Gerade der Kinderkopf war für mich ein Experiment. Wenn ich jetzt einen Druck mache, ist das anders. Ein Experiment ist es nicht, es ist eben eine neue Arbeit, in die ich hineingehe, aber ohne dass ich zuerst überlege oder probiere, wie das geht. So sehe ich das nicht als Experiment, sondern einfach als eine neue Arbeit. Schauen Sie, das hier war noch früher.

Al Droubi: Ist das ein Siebdruck?

Haas: Das ist gedruckt. Und zwar habe ich mir überlegt, wie man so etwas drucken kann ohne großen Aufwand. Ich habe diese dunklen Linien, die man da sieht, in eine ganz dünne Folie gezeichnet mit einer Art Bleistift. Die Folie lag auf einem Samttuch. Dadurch hat sich in der Folie eine ganz leichte Vertiefung ergeben. Dann habe ich die Folie auf den Drucktisch gelegt und im Sieb diese Fläche abgedeckt, und dann auf ein verhältnismäßig dünnes Papier einfach eine transparente Farbe gedruckt. Überall, wo die leichte Vertiefung, die Zeichnung, in der Folie war, war der Farbauftrag kräftiger. Und weil die Farbe lasierend war, war die an diesen Stellen, wo die Farbe kräftiger aufgetragen war, dunkler als daneben. Dadurch hat sich das ergeben. Später habe ich für eine Druckzeitschrift eine Auflage gedruckt, und dann wurde das in die Fachzeitschrift eingeklebt. Und die guten Kollegen – hohe Preisfrage – konnten erraten, wie das gemacht ist. Keiner hat es herausgekriegt. Und das Ganze habe ich eigentlich gemacht, als ich in einer Druckerei in Skandinavien war. Da kam ein Künstler und wollte Poster im Großformat gedruckt haben. Der wollte Flächen wie mit Aquarellfarbe gemalt haben, also keine ganz glatte Fläche, sondern wie mit einem Aquarellpinsel. Da habe ich mir überlegt, wie man das machen kann. Das war auch eine Überlegung von mir: Wenn man eine Lasurfläche druckt, und da liegen auf dem Tisch Sandkörner, dann bilden die sich im Druck ab. Und da war meine Überlegung: Wenn ich einen Untergrund mache, wie das [Haas gestikuliert] beispielsweise, drucke auf ein ganz dünnes Papier lasierende Farbe, dann bildet sich die Struktur auf dem Papier ab. Das war das Experiment, und wir haben dann tatsächlich große Platten genommen und auf der Platte eine weiche Masse modelliert, haben das trocknen lassen und die Papiere alle auf die Platte gelegt und Flächen darauf gedruckt, und dann war da eine Modellierung drin. Die hat ausgesehen wie original gemacht.

Al Droubi: Aus welchem Jahr ist diese Arbeit?

Haas: 1956.

Al Droubi: Hat es einen Titel?

Haas: Selbstportrait.

Al Droubi: Haben Sie bei Ihrer Arbeit Serigrafie mit anderen Techniken kombiniert? Insbesondere Im Bezug auf Drucktechniken oder Malerei?

Haas: Im Grunde genommen wenig.

Al Droubi: Welche Vorteile haben die Kunstwerke durch die Siebdrucktechnik gewonnen?

Haas: Vor allem die zeitgenössische Malerei, gerade die Op- und Pop-Kunst. Warhol, der ist ja eigentlich durch die Siebdrucktechnik und dadurch, dass seine Werke vervielfältigt wurden, bekannt geworden. Der Warhol war ja eigentlich ein schlechter – so würde ich's bezeichnen – ein schlechter Zeichner und Maler. Er hat Fotos gemacht und diese Fotos verfremdet. Das hat er in einer Technik gemacht, die ich schon vor ihm verwendet habe. In der Richtung habe ich auch experimentiert, aber schon vor Warhol. Die Technik kommt eigentlich mehr von der Fotografie her, und zwar haben Fotografen ein ganz normales Foto wie zu einer Grafik modifiziert und gewisse Töne dazwischen einfach ausgeschieden, so dass von dem Bild nur noch das Skelett vorhanden ist. Das hat Warhol auch gemacht, und dadurch ist er bekannt geworden. Genau so wie Lichtenstein auf die Idee kam mit Rasterpunkten. Der hat ja viele Bilder gemacht mit grobem Raster. Deshalb habe ich das hier vor kurzem gemacht, und das heißt „Ruprecht Geiger (so heißt der Künstler) trifft Roy Lichtenstein“. Vom Geiger sind die Farben und vom Lichtenstein die Raster.

Al Droubi: Welche ästhetischen Ergebnisse werden durch den Siebdruck erzielt?

Haas: Der Siebdruck hat viele Möglichkeiten. Erstens, man kann nahezu auf jedes Material drucken, vor allem mit speziellen Farben. Beispielsweise auf Kunststoff mit kunststoffähnlichen Farben, auf Papier mit Öl, Terpentin, chemischen Farben. Es gibt Farben, hochlasierend wie Wasserfarben, halbdeckend wie Temperafarben und hochdeckend, Deckfarben. Es gibt glänzende, hochglänzende, seidenglänzende, matte Farben. Und so ergibt sich die vielseitige ästhetische Darstellung von Farbigkeiten, weil man das alles untereinander mischen kann, was in keiner anderen Drucktechnik möglich ist.

Al Droubi: Sie haben selbst sehr stark zur Weiterentwicklung des Siebdrucks beigetragen. Welche Innovationen betrachten Sie als die wichtigsten, beziehungsweise als persönliche Höhepunkte? Was haben Sie für diese Technik gemacht?

Haas: Bei mir ist es so: In der Entwicklung der Siebdrucktechnik selbst habe ich viel im Dialog mit Farbherstellern, Maschinenherstellern, Gewebeherstellern beigetragen, weil ich im Vergleich zu Großsiebdruckern oder Siebdruckereien eine Person war, die das selbst handwerklich ausgeführt hat. Die Großsiebdrucker sind Unternehmer, die im Büro gesessen sind oder ihre Aufträge geholt haben. Da war ich für die Zulieferindustrie dadurch, dass ich selbst gedruckt habe, ein ganz anderer Ansprechpartner. So habe ich oft gesagt, die und die Farbe sollte verbessert werden und ob man nicht dieses und jenes noch machen könnte. Dadurch war das nicht nur gut für meine Arbeit, an die ich gar nicht so sehr gedacht habe, sondern für die Siebdrucktechnik insgesamt.

Al Droubi: Sie haben damals erzählt, Sie haben eine Pastellfarbe für den Siebdruck entwickelt. Könnten Sie etwas dazu sagen?

Haas: Na ja, nicht speziell für Pastell. Was bei den Drucken von Pastell das Entscheidende ist – wie gesagt, ich gehe da von fotografischen Filmen aus – aber die Qualität und dass es nach Pastell aussieht, bekommt der Druck dadurch (wie ich Ihnen eben erklärt habe), dass ich da am Ende Folie darauf lege und sehe, was da noch gemacht werden muss und das dann selbst zeichne. Das ist eigentlich das Entscheidende dabei. Man könnte auch sagen „Na ja, der Maler oder der Künstler sieht selbst noch, dass das noch weicher werden muss“, Pastell hat ja immer so etwas Weiches gegenüber einer kompakten Fläche. Um diesen weichen Charakter da reinzubekommen, das setzt voraus, dass der Drucker zeichnen können muss.

Al Droubi: Sie haben den Halbton ohne Raster erzielt, oder?

Haas: Ohne Raster, ja. In den 60er Jahren, als ich begonnen habe und mir gesagt habe, man muss auch Farbfotos im Siebdruck drucken können, habe ich von solchen Fotos Halbtonfilme gemacht. Das sind Filme, wo ein Halbton drin ist, aber keine Punkte, sondern nur Ton. Diese Filme habe ich anfänglich selbst hergestellt und gemacht in der Dunkelkammer, habe es aber später in Repro-Anstalten fertigen lassen. Das war für mich ökonomischer, das in eine Repro-Anstalt wegzugeben, die das eventuell noch besser macht als ich selbst, weil die darauf spezialisiert sind. Das war in der Zeit, als ich immer mehr Aufträge bekommen habe. Da habe ich mir gesagt: Die Filme machen lassen, das kann ich weggeben. Aber drucken, wie ich es selbst will – das hätte ich auch können. Aber der hätte das nicht so gedruckt, dass mein Ergebnis rauskommt. Bei den Filmen war es so (das habe ich hinten auch schon mal erwähnt), die habe ich verschieden lang belichtet. Da war vorgeschrieben: Bei jeder Kopierschicht so und so lang belichten. Ich wusste natürlich, wenn zu lange belichtet wird, wirkt sich das so aus, dass eine ganz dünne Linie im Druck nachher noch dünner wird. So habe ich mir gesagt: Wenn ich so einen Halbtonfilm einmal eine Minute belichte und dann drei Minuten und zehn Minuten und zwanzig Minuten, dann kriege ich ganz unterschiedliche Ergebnisse. Und so habe ich mir gesagt: Je nachdem, wie ein Bild in der Gradation. Es gibt Bilder, die gehen so in die Grauwerte und dann gibt es welche, die entwickeln sich plötzlich so. Um das genau wiederzugeben, muss ich mehr Stufen machen als bei dem. Und so habe ich festgelegt bei denen Halbtonfilmen: Blau beispielsweise sechs Stufen. Rot: vier. Gelb: drei. Und das passend genau aufeinander gedruckt. Ich beginne mit einer hellen Lasurfarbe und mache die immer dunkler, drucke alles aufeinander und das ergibt das Gesamtbild. Das betrifft aber nicht sowas, sondern eher so ein Bild, wo vielerlei Töne drin sind. Bei so etwas geht man wieder etwas anders vor. So habe ich jahrelang gerade für künstlerische Drucke diese Technik Halbtonfilm ohne Raster angewendet. Bei Plakaten mit Raster, denn da habe ich nur ein Blau gedruckt. Und bei Plakaten war es nicht so schlimm, wenn man da Punkte gesehen hat, Raster. Ein künstlerischer Druck sollte eigentlich ein Originaldruck sein, ohne Raster, während ein Plakat eben ein Plakat ist. Da fragt niemand: „Sagen Sie mal, das ist signiert, aber ich sehe da Punkte. Das ist kein Original, das ist eine Reproduktion. Warum kostet das so viel Geld?“ So war ich immer bemüht, zwar einen präzisen Druck zu machen, aber das Raster – weg. Dann kam die Zeit, die 70er, 80er Jahre, wo der Halbtonfilm weg war. Den gibt es heute nicht mehr. Die werden heute nicht mehr hergestellt. Und die Anlagen, mit denen die früher entwickelt wurden, gibt es auch nicht

mehr. Deshalb musste ich mehr oder weniger auch für solche Arbeiten umsteigen auf Filme mit Raster. Ich mache dasselbe wie früher: Stufenbelichtung. Durch die Stufenbelichtung wird der Raster nahezu eliminiert, wird also nahezu unsichtbar. Ich war aber mit solchen Kalenderdrucken oder Plakaten im Bereich Siebdruck einer der Ersten, der Rasterdrucke gemacht habe, wo selbst die Offset-Drucker gestaunt haben, dass sie so perfekt gemacht sind. Diese Drucke haben besonders durch Brillanz Erstaunen erregt.

Al Droubi: Hat die allgemeine Entwicklung der Technologie Auswirkungen auf den Siebdruck gehabt?

Haas: Die allgemeine Entwicklung des grafischen Siebdrucks ist leider zurückgegangen.

Al Droubi: Und wo denken Sie liegen die wesentlichen Gründe dafür. Liegt es möglicherweise am Geld?

Haas: Weil gute Drucke Geld kosten und Aufwand. Das ist bei sehr vielen Dingen so. Wenn ich daran denke: In den 60er Jahren hat man Visitenkarten und Briefpapier im Siebdruck gedruckt, denn man konnte das wirklich schön machen. Aber es hat eben ein bisschen was gekostet. Oder Karten zum Jahreswechsel, und was da so alles gemacht wurde. Das ist alles zurückgegangen.

Al Droubi: Inwiefern wurden Sie durch Weiterentwicklungen und neue Ideen der Künstler zu Weiterentwicklungen der Technik inspiriert und umgekehrt?

Haas: In der Weiterentwicklung gibt es im Grunde genommen einen gewissen Stillstand. Wenn man die Entwicklungen in der Kunst ein bisschen vergleicht und verfolgt, gibt es da auch einen gewissen Stillstand. Wenn man die Nachkriegskunst sieht, die konkrete und die [Haas zeigt auf Bilder] ... war da viel mehr los als heutzutage. Und das überträgt sich natürlich auch auf den Siebdruck.

Al Droubi: Gibt es Unterschiede in der Entwicklung der Serigrafie in Deutschland und in anderen Ländern?

Haas: Es ist schon so, dass zum Beispiel in Amerika eine andere Auffassung und ein anderer Stil vom künstlerischen Siebdruck vorherrscht. Aber man kann eigentlich schon sagen, von der Drucktechnik und dem, was im Siebdruck gemacht wurde in den letzten Jahren, dass Deutschland schon führend ist.

Al Droubi: Sehen Sie einen Unterschied in der Entwicklung des Siebdrucks, der Serigrafie in Ost- und Westdeutschland?

Haas: Nein, da gibt es keinen.

Al Droubi: Ich habe gesehen, dass die ersten Werkstätten in Westdeutschland waren, in Stuttgart bei Herrn Domberger und dann auch bei Ihnen.

Haas: Stuttgart waren natürlich die Anfänge. Der Domberger, der ist schon einer der bekanntesten, aber weniger durch seine eigene Leistung, sondern mehr, weil er mit einem sehr bekannten Künstler gearbeitet hat, Willi Baumeister. Ich kann Ihnen hier

zeigen... [Haas zeigt auf ein altes Foto] Das ist Domberger, bei dem habe ich gearbeitet, der lebt aber nicht mehr. Das ist Baumeister, das ist der Drucker Haas [Haas lacht].

Al Droubi: Das heißt, Sie sehen keinen Unterschied zwischen der Entwicklung der Serigrafie in Ost- und Westdeutschland? Haben sich mehr Künstler in Westdeutschland mit dieser Technik beschäftigt?

Haas: Na ja, schon. Wie gesagt, Domberger, und als zweites Haas, und dann gibt es im Raum Stuttgart nochmal vier Siebdrucker, die aus dem Malerhandwerk kamen. Die Maler haben in der Nachkriegszeit sehr viele Schilder im Siebdruck gemacht, und deswegen haben die Maler bei der einjährigen Vorbereitung für die Meisterprüfung im Unterricht immer Siebdruck gehabt. Daraus haben sich dann gerade im Raum Stuttgart vier vom Malerhandwerk weg- und fortentwickelt. Die haben dann nicht das Malerhandwerk gemacht, sondern haben mit Siebdruck begonnen. Sie haben vorwiegend Werbedrucke und nebenbei künstlerische Drucke gemacht, und da eben angeregt vor allem durch Haas. Und dadurch ist Stuttgart, was die Technik anbetrifft, sozusagen Weltzentrum geworden. Ich beispielsweise bin dadurch sehr schnell weltbekannt geworden, weil ich für die Siebdruckzulieferer in Briefbogengröße Werbedrucke gemacht habe, wo ich immer die Entwürfe selbst ausführen konnte. Mit diesen Werbedrucken wollte ich zeigen, was man im Siebdruck druckmäßig machen kann. Und das waren immer besonders schwierige. Also, nicht für mich, aber es sollten solche Drucke sein, die sich die Kollegen ansehen und denken »Was, das kann man im Siebdruck machen?«. Und irgendwo haben sie dann gelesen, wer das gemacht hat, Das war für mich natürlich sehr gute Werbung. Die Drucke sind bei Messen und Kongressen immer ausgelegt worden. Und dadurch ist der kleinste Ein-Mann-Betrieb weltbekannt geworden.

Al Droubi: Haben Sie mit Baumeister gearbeitet? Haben Sie für ihn gedruckt?

Haas: Ich habe bei Domberger gearbeitet, und da kam Baumeister, und da haben wir die Drucke gemacht. Ich wollte Ihnen noch etwas zeigen. Sehen Sie, da steht hier etwas. Da kommt ein Artikel. „Die Kunst des Siebdrucks liegt im Handwerklichen.“ Das ist ein ganz interessanter Bericht, da steht viel drin, was Sie interessieren wird. „Die internationale Siebdruckbranche darf stolz auf H.P. Haas sein.“ Da wird das gerade geschrieben. Rasterdrucke, die werden da auch gelobt. Hersteller von Farben, Geweben, Materialien für Fotoschablonen.

Al Droubi: Genau das, was Sie vorhin erzählt haben.

Haas: Und denen habe ich immer gesagt: „Das Material muss noch besser werden.“ Da hieß es oft, die Kollegen sagen: „Es soll billiger werden.“ Das sind auch die Großverbraucher. Gerade bei Farben waren sie auch der Ansicht, die sollen billiger werden. Klar, man kann Farben schon billiger machen, aber wenn ich eine gute Farbe brauche: Aus einer billigen, schlechten kann ich keine gute Farbe machen, aber eine gute kann ich strecken. Wie gesagt, das ist ganz interessant.

Al Droubi: Ich habe noch eine letzte Frage. Wie sehen Sie die Zukunft der Serigrafie in Ihren Werken und allgemein in Deutschland?

Haas: Der junge Domberger beispielsweise, der war auch immer in Karlsruhe auf der Messe. Diesmal war er nicht. Der junge Domberger, da habe ich mal gelesen, dass er in

einem Interview gesagt hat: „Der Siebdruck ist so bekannt geworden durch die Pop- und Op und so.“ Da hat er natürlich schon recht, denn die bunten Sachen konnte man im Siebdruck ohne großen Aufwand schnell drucken. Ja, jetzt sei Siebdruck aber out. Jetzt gäbe es den Digitaldruck.

Al Droubi: Das heißt, die Zeit des Siebdrucks ist vorbei?

Haas: So würde ich das überhaupt nicht sehen, denn Siebdruck ist nach wie vor die Drucktechnik, mit der man in der Kunst am vielseitigsten arbeiten kann. Siebdruck ist ein bisschen in Verruf gekommen, weil da sehr vieles gemacht wurde, was nicht ganz in Ordnung war. Ich habe dort nie dazu gehört. Erstens von der Qualität her, dann haben aber auch die Künstler oft mitgemacht. Die haben manche Sachen unterschrieben, die nicht ganz so waren, wie sie hätten sein sollen. Und dann ist eben auch zu viel gemacht worden. Dadurch ist die Nachfrage zurückgegangen. Aber ich selbst sehe es weiterhin als die beste Technik für die Vervielfältigung von Kunst.

Al Droubi: Warum ist die Nachfrage zurückgegangen? Wegen anderer Technologien oder anderen Techniken?

Haas: Nein, nicht deshalb. Das liegt auch daran, weil viele Wohnungen voll sind. Und nur um wegzulegen kaufen die Leute nicht. Es gibt aber auch in der Kunst – wenn ich so an die 60er, 70er Jahre denke, was für interessante Aufträge ich da bekommen habe – solche Sachen gibt es heute nicht mehr. Das liegt aber auch an den Künstlern selbst, weil sich das eben auch verändert hat. Sie sehen ja, in den Museen hängt plötzlich Kunst an der Wand, die für mich nur Dekoration ist.

Al Droubi: Ja. Ich danke Ihnen sehr für dieses offene und hoch informative Gespräch.

Haas: Konnte ich Ihnen denn all Ihre Fragen beantworten?

Al Droubi: Ich habe schon genug von Ihrer Zeit in Anspruch genommen.

Haas: Ach, darum geht es ja nicht.

Al Droubi: Ich wollte eigentlich nur noch fragen: Haben Sie vollautomatische Geräte zum Drucken oder halbautomatische?

Haas [zeigt auf die Werkstatt]: Nein, nur das. Das ist eine ganz alte Druckmaschine. Ich habe die ersten zehn Jahre, als ich selbständig war, alles von Hand gedruckt. Da muss man von Hand einlegen, und dann druckt es.

Al Droubi: Und gehen Sie mit kleinen Formaten genauso um wie mit Großformaten?

Haas: Ja. Ich drucke da auch ganz kleine Formate. Und hier [Haas zeigt auf ein Bild], da habe ich zuerst die untere Hälfte, drei Reihen, und dann die obere gedruckt. Denn das Gesamtformat wäre zu groß gewesen. Sehen Sie, auch das da oben, das sind Originalserigrafien. Da hat der Künstler auf Folie die einzelnen Vorlagen gemacht. Und dann kam er hierher, ich habe die Schablonen gemacht, und dann hat er gesagt: „Jetzt drucken wir mit der Farbe.“ Wenn wir das drucken, lege ich es rein und der Künstler

nimmt es heraus und legt es ab. Das hier habe ich mal für eine Ausstellung gemacht. „Die Farben der Künstler.“

Aber gerade in der Entwicklung und von der Technik her ist Deutschland natürlich schon führend. Ich habe auch Firmen beraten, die Farben und Maschinen und Geräte hergestellt haben. In den 60er Jahren habe ich auch noch beratend mitgewirkt im industriellen Siebdruck, also im Bedrucken von Kunststoffen und bedruckten Schaltungen und solchen Dingen. Da war ich einer der Ersten, der in Skandinavien ein Verfahren entwickelt hat, wie man Kerzen im Siebdruck bedruckt. Dass muss jetzt nicht mit drin sein. Ich war auch in Schwetzingen bei einer Firma, die Werbemittel herstellt. Da waren wir die ersten, die eine Plane Kunststoffolie bedruckt und nachher verformt haben. Die Hälfte einer Bierflasche – natürlich viel größer, vierfach so groß. Oder eine Mousse-au-Lavendel-Flasche, die berühmte. Und das als Werbemittel, tiefgezogen, zwei Teile, und die dann zusammengesetzt und verbunden. Innen ist dann ein Blinklicht reingekommen, und so sind die dann nachts in den Schaufenstern gestanden. Oder gerade in den 60er Jahren, als ich noch nicht so viel künstlerischen Siebdruck gemacht habe, hat man Schullandkarten, sagen wir mal „Stuttgart und die Umgebung“ gedruckt. Oder Spannbänder für Tankstellen, auch im Siebdruck. Das wird aber, glaube ich, auch heute noch gemacht. Aber bei vielen Dingen ist es sehr zurückgegangen. Auch in der Kosmetikindustrie – ein Kollege von mir hat das gemacht – hat man lange Zeit Verpackungen hochwertig im Siebdruck gedruckt. Schlagartig hat das aufgrund Sparmaßnahmen aufgehört. Der Kollege hatte sich darauf spezialisiert und ist irgendwann sogar pleite gegangen. So gab es sehr viele Dinge, wo es für den Siebdruck problematisch wurde. Etwas zeige ich Ihnen auch noch. [Holt das Rotbuch von Ruprecht Geiger.] Bücher kann man auch im Siebdruck drucken. Ein hochwertiges Buch! Das können Sie nur im Siebdruck drucken, so schöne Farben. Fünfhundert solche Bücher. Und das sieht aus wie mit einem Bleistift gemacht. Die Handschrift ist auch im Siebdruck gedruckt. Daran habe ich insgesamt ein Jahr gearbeitet – Rotbuch von Ruprecht Geiger. Aber das habe ich damals in Auftrag gegeben bei einem Verleger, dem habe ich gleich gesagt: „Ich brauche drei Jahre.“ Denn ich will nicht nur ein Jahr daran arbeiten, sondern ich muss zwischendurch auch mal was anderes sehen, um da wieder richtig hungrig ranzugehen. Das war all meinen Arbeiten so. Sehen Sie, da ist Blattgold. Da wird ein Lack gedruckt, und dann wird Blattgold aufgelegt, solange der Lack noch klebt. Dann streift man mit einem Tuch die Reste ab. Jede Seite ist gut gemacht.

[Haas öffnet ein großformatiges Buch von Heinz Mack.] Da hat er eine Widmung reingeschrieben.

Al Droubi: Wie viele gibt es von diesen Büchern?

Haas: 80 Stück. Mack hat eine sehr schöne Handschrift. Ich habe die im Original gehabt: da ist nicht ein Buchstabe korrigiert!

Al Droubi: Leuchten die Farben im Original auch so wie im Siebdruck?

Haas: Die Drucke wirken gar nicht wie Drucke.

Al Droubi: Nein, eher wie Originalzeichnungen. Die Handschrift ist mindestens genauso faszinierend wie die Bilder. Wenn Sie sagen, es ist nicht ein Buchstabe korrigiert und das dabei so kräftig und so schön geschrieben. Gerade die Vielfalt

bei den Bildern: Das ist wahrscheinlich auch eine Herausforderung für Sie, bei jedem einzelnen wieder, oder?

Haas: Da ist so etwas.

Al Droubi: Das ist wirklich fantastisch gemacht. Ist das eine andere Art von Herausforderung für Sie als ein „normales“ Bild oder ist es vom Prinzip her der gleiche Ansatz.

Haas: Das Gleiche. Ich habe von Mack einmal eine Mappe gedruckt, „12 Monate“. Das waren 12 große Blätter, in der Größe [zeigt]. Die Blätter waren so ausgelegt, dass für jeden Monat in der Farbigkeit eine passende Arbeit war. Beispielsweise Dezember mit silberweiß. Nicht kitschig, sehr gut gemacht. Oder im Sommer ein schönes Rot „Afrikanischer Sommer“ hieß das. Im Herbst bräunliche, verfallene Grüntöne. Sehr schöne Blätter. Was Mack wichtig ist, ist an den Rändern, so wie es hier drin ist. Das hat er für UNICEF gemacht. Gerade bei diesen Arbeiten: Man kann natürlich solche mehrfarbigen Drucke im Grunde genommen auch mit vier oder sechs Farben. Da sind etwa 20 gedruckt. Das hat aber eine ganz andere Qualität.

Al Droubi: Wenn da steht, 30 Siebdruckfarben, das heißt aber nicht, dass man auch 30 Siebe benutzt?

Haas: Doch, 30 Schablonen.

Al Droubi: Für jede Farbe eine Schablone?

Haas: Ja. Es ist natürlich so, dass man auf einer Schablone gleich zwei, drei Farben machen kann. Dann deckt man ein oder zwei ab, druckt die andere und wechselt dann. Wie gesagt, diese Ergebnisse sind nur möglich, wenn jemand die ganze Arbeit vom Farbauszug bis zum Druck macht. Schon den Farbauszug kann nur jemand perfekt machen, der selbst auch druckt und schon gedruckt hat.

Al Droubi: Das heißt, jemand der weiß, worauf es ankommt, was später alles noch eine Rolle spielt?

Haas: Genau. Gerade der Umgang mit Farben. Gehen wir mal hier raus, gerade bei diesen Drucken. Das habe ich auch dieses Jahr gedruckt. Das Ganze ist eine große, zwanzig Meter lange Wandarbeit. Die haben wir fotografiert, und das Ganze war ja in einem Raum. Dann habe ich das Foto freigestellt – so nennt man das, wenn man außen alles wegmacht. Dann habe ich gesehen: Auf einem weißen Papier wirkt diese Arbeit plötzlich viel zu hell. Da geht es ja um Perspektive und Räumlichkeit. Dann habe ich zum Künstler gesagt: Das müssen wir neu erarbeiten. Ich habe das Foto vergrößert und hinten – das mache ich immer auf dem Lichttisch – habe ich es neu konstruiert. Die ganzen Elemente und alles sind von der Wand übernommen. Aber die ganzen Farben sind sozusagen neu angelegt. Bei einem Bild ist es immer so: Man kann nicht nur drei, vier Farben irgendwo ändern, sondern da muss das Gesamte sozusagen verändert werden. Was man da gegenüber dem Original neu gemacht hat, das war die Farbigkeit da drin [zeigt auf das Bild]. Im Original war das auch Grau, das war eine kleine Anregung von mir, noch ein bisschen mehr Farbe reinzubringen. Die ganzen Verläufe oder hier der Schatten, da unten und diese Verläufe, das sind alles manuelle Farbauszüge. Auch das hier: Mit einer Maskierfolie kann man das schnell und wunderbar schneiden. Auch die Verläufe kann man Maskierfolie machen. Da schneidet

man das hier beispielsweise, und da und da [zeigt auf dem Bild]. Das lässt man alles drin, und das hebt man ab. Da ist dann Klarsicht, und dort spritzt man den Verlauf hinein. Und wenn der Verlauf gespritzt ist, hebt man die Folie außen ab. Das sieht im Grunde genommen alles viel komplizierter aus, geht aber ruck-zuck. Da drin, in der Kugel, kann man nicht mehr spritzen, das ist zu klein. Das wird dann gezeichnet. Dieser Übergang, dass das so kugelig wirkt. Genauso ist es hier bei dem Abendmahl. Da sehen Sie solche Linien, die werden nach hinten immer dünner. Oder die Linien sind wieder dünner als die. Das sind immer Dinge, die der Drucker zeichnen muss. Der Künstler, Willikens, kann das natürlich auch zeichnen. Aber der kennt sich nicht so aus, was im Druck passiert, wie ich.

Gerade solche Arbeiten machen mir unheimlich Spaß. Die sind vom Druck her ganz anders als Mack. Das ist aber das Interessante bei meiner Arbeit, eben dass es sich laufend wechselt. Was zum Beispiel das hier betrifft: [zeigt eine Arbeit]. Das sind drei Teile, weil ich natürlich keine so große Druckmaschine habe. Aber der Auftraggeber wollte damals, auch aus Werbegründen, dass die Empfänger das einzeln bekommen. Da kann sich das einer einzeln rahmen, und der andere wieder alle drei zusammen, so war das geplant. Es war wichtig, dass das im Druck so gemacht wird, dass es bildlich zusammenpasst.

Al Droubi: Lieber Herr Haas, an dieser Stelle kann ich mich nur wiederholen und Ihnen nochmals für das Interview danken. Ihre Ausführungen und die gewährten Einsichten in Ihre Werke haben meinen Erwartungen übertroffen und ich bin mehr als nur begeistert. Ich wünsche Ihnen noch eine lange und kreative Schaffensperiode und bin überzeugt, dass Ihnen noch viele fantastische Arbeiten gelingen werden.

Haas: Vielen Dank und viel Erfolg für Ihre Arbeit.

Anhang III: Skript zum Film: Künstlerischer Siebdruck Gerd Winner - Hajo Schulpius, 15 min, Farbe, 1987

Gerd Winner ist Maler und Grafiker. Ihn interessieren Motive der Stadtlandschaft, vor allem Industriebauten. Der Siebdruck ist seit 1968 das Medium für seinen künstlerischen Ausdruck. Sein Partner heute ist der Drucker Hajo Schulpius.

Winner benutzt die Fotokamera wie einen Skizzenblock als Erinnerungshilfe für komplexe Formen.

Diese Industriefenster mit ihren drei Ebenen, den Durchblicken, Glasscheiben und Spiegelungen fallen ihm auf. Auf seinem Arbeitstisch sieht G. Winner die fotografisch fixierten Motive. Er wählt ein vielschichtiges Industriefenster aus. Der Künstler entwickelt das Farbkonzept für einen mehrfarbigen Stufensiebdruck. Er will warme und kalte Ocker- und Brauntöne übereinander drucken in Erinnerung an das reale Industriefenster. Zusammen mit Grau und Schwarz soll eine eigenständige Farbigkeit entstehen.

Ausgehend von dem fotografischen Fenstermotiv entwickelt Gert W. das Druckkonzept.

Das heißt, er legt Anzahl und Form der Druckvorlagen fest. Das fertige Druckkonzept enthält in diesem Fall sechs Druckvorlagen, die später nach dem stufenweise Übereinanderdrucken, den Sechsfarbensiebdruck ergeben soll.

Gemeinsam mit seinem Partner Hajo Schulpius werden die sechs Druckfarben entsprechend dem Farbkonzept festgelegt.

Schulpius übernimmt nun sämtliche Repro- und Fotoarbeiten. Zunächst stellt er mit der Reprokamera von dem Papierabzug eine Reihe von Tonabstufungen her. Er hat dazu Planfilme kürzer oder länger belichtet, um die im Schwarzweißfoto enthaltenen Grauwerte zu trennen und einzeln verfügbar zu haben. Winner wählt daraus fünf Tonabstufungen für seinen Stufensiebdruck aus. Diese ausgewählten Tonabstufungen werden nun auf das endgültige Druckformat von etwa 70 cm x 1 m vergrößert und entwickelt. Auf dem Leuchttisch überarbeitet Winner diese Kopiervorlagen entsprechend seinem künstlerischen Konzept.

Er nutzt dabei verschiedene Bearbeitungsmöglichkeiten der transparenten Kopiervorlage.

Er klebt etwas an oder malt mit lichtdurchlässiger Farbe etwas auf. Mit einem Schabemesser entfernt er Schwärzungen auf den transparenten Kopiervorlagen. Mit diesen Eingriffen gibt er seinem Motiv die endgültige Form. Abschließend kontrollieren Winner und Schulpius die Passgenauigkeit. Als letztes folgt die Herstellung der Papiervorlage für den ersten Grundfarbendruck und für die Fensterflächen zwischen den Fenstergittern. Dafür wird ein Schneidmaskierfilm verwendet, der aus einer durchsichtigen Plastikträgerschicht und darauf einer roteingefärbten, lichtdurchlässigen Schicht besteht, die abgelöst werden kann.

Auf die Siebe müssen nun die Kopiervorlagen übertragen werden. Sie werden zunächst mit einer lichtdurchlässigen Flüssigkeit beschichtet, die im nassen Zustand noch nicht auf Lichteinwirkungen reagiert. Mit der Beschichtungsrinne kann die Flüssigkeit gleichmäßig auf beide Seiten aufgetragen werden. Nach der Trocknung im Trockenraum

werden die Siebe in den Kopierer gelegt. Eine Kopiervorlage liegt dabei direkt unter jeweils einem beschichteten Siebgewebe. Durch das Vakuum im Inneren des Kopierers wird das Sieb dicht an die Kopiervorlage gepresst und es entsteht ein unmittelbarer Kontakt. Die Siebe mit den angepressten Folien werden zu einem Halogenstrahler gekippt. Es wird in diesem Fall acht Minuten lang belichtet. Das Licht strahlt durch die ungeschwärzten Stellen der Kopiervorlagenfolien und härtet dort die lichtempfindliche Siebbeschichtung. Danach wird im Nassraum die nicht getränkte Schicht mit einem starken Wasserstrahl ausgespült. Das Sieb ist an diesen Stellen farbdurchlässig. Das feine Perlongewebe enthält 10.000 Öffnungen pro cm². Die sechs Vorlagen werden auf gleiche Weise auf die entsprechenden sechs Siebe kopiert.

Gerd Winner überprüft die Ergebnisse und kann letzte Korrekturen mit einem Sieböffner oder Siebfüller direkt auf den Sieben vornehmen. Das erste der sechs Siebe wird am Drucktisch in der Druckschwinge befestigt. Mit Hilfe der Gegengewichte lässt sich das Sieb in der Druckschwinge leicht auf- und niederbewegen. Hajo Schulpius stellt den Druckrahmen im richtigen Winkel ein. Vor jedem der sechs Druckdurchgänge muss das zu bedruckende Papier passgenau unter dem jeweiligen Sieb liegen. Die gefundene Lage wird durch Anlegemarker fixiert, damit für den Stufensiebdruck auch alle weiteren Papiere exakt an die gleiche Stelle gelegt werden können. Die letzte Druckvorbereitung ist das Mischen der Farbe. Die Grundfarbe für das Industriefenstermotiv ist eine Mischung aus Weiß, Schwarz, Ocker, Orange, und Transparentpaste. Dieses warme grau wird in das Sieb gegossen.

Das Auslaufen der Farben zwischen Rahmen und Siebgewebe wird durch dort angebrachte Klebestreifen verhindert. Eine Vakuumpumpe im Drucktisch saugt das Papier an die Oberfläche und hält es fest. Mit der Rakel werden vor dem eigentlichen Drucken die Sieböffnungen gleichmäßig mit Farbe gefüllt. Beim Drucken wird mit einem bestimmten Anpressdruck die Farbe durch die offenen Stellen des Siebes auf das darunter liegende Papier gedrückt. Auf diese Weise werden alle zu bedruckenden Papiere dieser Auflage mit dem grauen Grundton bedruckt und im Trockengestell zum Trocknen abgelegt. Die Kanten des zweiten Siebes werden abgeklebt und dieses neue Sieb wird in der Druckschwinge befestigt.

Der Farbton für die zweite Druckform wird entsprechend dem Farbkonzept gemischt.

Hier ist von unten das so genannte Fluten zu beobachten.

Das Überziehen des Siebes mit Druckfarbe ohne Anpressdruck, dabei werden die freien Poren des Siebes mit Druckfarbe gefüllt. Dieses Ocker wird auf den grauen Grundton gedruckt.

Mit dem dritten Sieb folgt der Druck der braunen Farbe. Nach der Prüfung der Farbwirkung stoppt Gerd Winner diesen dritten Druckdurchgang. Das Ergebnis entspricht nicht seinen Farbvorstellungen dieser drei Stufen.

Künstler und Drucker beraten sich und entwickeln eine neue Farbmischung. Transparent wird zugemischt. Nach dem Drucken des lasierenden Brauntons prüft Gerd Winner erneut das Ergebnis. Aus dem Übereinanderdrucken von drei transparenten Farben ergibt sich die gewünschte Farbwirkung. Mit diesem vierten Sieb wird transparentes Dunkelbraun gedruckt.

Darauf folgt transparentes Schwarz. Nachdem das sechste und letzte Sieb in der Druckschwinge befestigt ist, folgt ein transparenter grauer Überdruck für die Glasscheibenfenster des Fenstermotivs.

Nach dem Prüfen der Druckqualität und der Farbentwicklung nutzt Gerd Winner die Möglichkeit, Farbvarianten zu drucken. Er setzt nach dem Braun des dritten Drucks an.

Darauf lässt er grau-blau, transparent-blau-schwarz und transparent-grau drucken.

Für diese Lösung entscheidet sich Gerd Winner.

Nach dem Drucken der Gesamtauflage signiert er die fertigen sechs Farbensiebdrucke.

Anhang IV: Gerd Winner: Fax an Dr. Lüttich (Transkript)

Fax-Seite 1

1969 reiste ich mit Mike Callen nach London zur Ausstellung der Pop Art in der Hayward Gallery. In der Galerie Mikro von Mike Callen in Berlin hatte ich anlässlich der Kitajausstellung, Rose und Chris Prater kennengelernt, die mit ihrem Kelpra Studio in London den Siebdruck zur höchsten Vollendung geführt hatten.

Ein Stipendium des British Council ermöglichte mir einen Arbeitsaufenthalt im Kelpra Studio in London. Am 10. Januar 1970 trat ich mein Stipendium in London an und hatte die Gelegenheit mit Chris Prater und seinem Kameramann und seinen Drucken an meinen

Trafficportfolio „London Transport“ zu arbeiten. Täglich ging ich ins Studio und arbeitete selbst an den Vorbereitungen der Druckvorstufen mit.

Fax-Seite 2

Mit Chris Prater gab mir der Himmel einen wunderbaren Künstler und Menschen zur Seite, der nicht nur Drucker meiner Arbeiten wurde, sondern Perspektiven des künstlerischen und technischen Weges eröffnete. Zusammen mit ihm arbeiteten im Frühjahr 1970 Kitaj, Motherwell, Joe Tilson, Gordon House, Ivor Abrahams, Alan d'Argelo u.a. Inspirierend war die Erfahrung, unterschiedliche künstlerische und technische Prozesse von diesen Künstlern zu erleben und die technische Vielfalt dieser Siebdrucktechnik zu begleiten.

Die Freundschaft mit Rose und Chris Prater wuchs in dieser Zeit. Nach Ablauf des Stipendiums des British Council luden sie mich ein, fortan bei meinen Arbeitsaufenthalten in

Fax-Seite 3

Peter Sedgely hatte ich in den Ateliers des St. Katherine's docks zusammen mit Mike Callen getroffen. In seinem Atelier stellte er mir einen Arbeitsplatz zur Verfügung. Die Docks und das Dockland wurden zu meiner künstlerischen Heimat in London. Nach der London Transport Suite arbeitete ich an den St. Katherine Docks, die im gleichen Jahr 1970 entstanden. Meine Arbeiten aus London trafen in Berlin auf großes Interesse. Im Oktober wurden sie zusammen mit den Objekten von Joe Tilson gezeigt und festigten meine künstlerischen Positionen, nicht nur in Berlin.

Drei Monate lebte ich in London. Arbeitete täglich im „Kelpra Studio“ und in den „Docks“.

Fax-Seite 4

Viele Gebäude des Docklands waren zu dieser Zeit bereits aufgegeben. Der innerstädtische Hafen, der Tower Bridge, verlor seine Bedeutung für die Schifffahrt, mit dem Bau des Containerlagers bei Tilbury „Thames“ abwärts. Vor dem späteren Abriss der Hafenanlagen erlebte dieses vormals geschäftige Arbeitsumfeld eine Veränderung. Künstler bezogen die St. Katherine Docks. Kleingewerbe siedelte sich an, große Teile waren jedoch verlassen. Diese plötzliche Leere faszinierte mich. Ich begann mit der

Kamera die Docks von der Themse aus und ihrer Rückansichten, zur Strasse, hin zu dokumentieren. Neben den frühen industriellen Strukturen der Gebäude, begannen mich die Straßenverläufe zu beschäftigen. Hohe Mauern säumten links und rechts die Fahrstrassen ein und schufen eine unwirkliche

Fax-Seite 5

städtische Situation ohne vergleichbare Vorbilder. Die Wirklichkeit, ohne den geschäftigen Betrieb der Docks, erinnerte mich an surrealistische Räume der *pittura metafisica* und Cocteauser Filmszenen „Orpheus“. Die Wirklichkeit assoziierte Bilder der Illusion, eine denkbare zweite Realität der Imagination beider Bildwelten durchdrangen sich in farbigen Assoziationen. Unter diesen Eindrücken entstanden die grafischen Bildfolgen der „Docklands“ und der Thomas More street. Die Thomas More street lag auf meinem täglichen Weg in das Atelier von Peter Sedgeley. Vor einer Biegung war auf der Fahrbahn die Warnung „slow“ als Verkehrshinweis geschrieben.

Fax-Seite 6

Diese Warnung prägte sich in mein Bewusstsein ein und löste Assoziationen aus, die ich im Atelier von Chris Prater in einem grafischen Prozess umzusetzen versuchte. Als Steigerung der Bildwirklichkeit wollte ich einen Farbnebel über die Straße legen, der die reale Situation in eine transitorische Szene umwandelte. In mehr als 30 Anläufen zu diesem Vorhaben bin ich letztlich gescheitert. Nach einer Diskussion mit Chris gab ich dieses Vorhaben auf. Das Blatt „Slow“ wurde daraufhin ohne Nebelform editiert. Erst später, zurückgekehrt in Braunschweig, versuchte ich einen neuen Anlauf zu nehmen, mit einer fotografischen Skizze im realen Nebel.

Fax-Seite 7

„Slow“ wurde zu einem Schlüsselbild für die folgenden Arbeitsphasen.

Den Bildfolgen der Londoner Zeit, folgte eine Spurensuche nach der idealen Stadt. 1972 reiste ich erstmals mit Poldi Domberger, dem deutschen Drucker und Verleger nach New York. In den Randzonen Manhattans interessierten mich die „Piers“ der „Meat Market“ und die „West Side“:

New York Canyon, Fire escapes, Erie railroad, Hoboken Ferry waren Stadtansichten, die mich künstlerisch beschäftigten. Aus der realen Umwelt herausgelöst, wurden die Strukturen zu Bildzeichen und Emergencymetaphern. Feuerleitern überzogen die Fassaden und wurden zu Symbolen der Angstbewältigung einer großen Stadt.

Fax-Seite 8

Das urbane Zentrum New Yorks ließ ich aus. Erst sehr viel später interessierte mich der unaufhaltsame Wandel des Times Square. 1977 richtete ich auf der Documenta in Kassel den Raum „Emergency“ ein, mit Feuerleitern aus New York und Londoner U-Bahnbildern. Ängste der zerstörten Städte in Europa trafen auf die Ängste von zukünftigen Katastrophen.

1980 reiste ich nach Tokyo auf der Suche nach der Stadt der Zukunft. In fotografischen Arbeiten spiegelte sich die moderne Großstadt in Mehrschichtigkeit. Das Tokyowindow im Stadtteil Ginza wurde zum Auslöser für die Doppelsichten von Wirklichkeit, in denen sich Zeitfolgen und Aussichten überlagerten.

Fax-Seite 9

In den 12 Tagen meines Arbeitsaufenthaltes in Tokyo entstanden 12 Bildtafeln mit Verhaltenshinweisen auf den Asphalt gemalt. Neben den mir bekannten Zeichen fand ich japanische Piktogramme, die für mich für lange Zeit ihre asiatische Fremdheit bewahrten, ehe mir eine japanische Studentin in München diese Zeichen deutete; slow.

Im Mittelpunkt dieser Wegzeichen ist ein Kreuzzeichen, neben einem Kanaldeckel gemalt. Dieses Bild löste Diskussionen aus. Es bedeutete den Anfang eines Kreuzweges, der zusammen mit dem Dominikaner Pater Silvester Beckers O.P. entwickelt wurde, der im Konvent an der Brucknerstraße seit 1982 montiert.

Fax-Seite 10

Hinter der lapidaren Realität entfaltet sich ein imaginärer Kreuzweg, der die Brücke schlägt zu den vielen Kreuzwegen der Menschen.

Die imaginären Überlagerungen von Bildebenen bestimmten meine künstlerischen Visionen.

Hinter der Sichtbarwerdung des Unsichtbaren wird das Imaginäre in der Realität erfahrbar.

Anhang V: Künstler- und Werklisten verschiedener Museen und Galerien (August 2007)

Im Rahmen der Vorbereitung der näheren Untersuchungen wurde mit vielen deutschen Museen, Kunstsammlungen und Galerien, die über entsprechende Grafiksammlungen verfügen, Kontakt aufgenommen. Ziel der Kontaktaufnahme war es, eine jeweilige Bestandsübersicht der dort vorhandenen Arbeiten deutscher Künstler im Bereich der Serigrafie zu bekommen. Im Ergebnis erhielt ich viele positive Rückmeldungen, die von einfachen Namenslisten bis hin zu detaillierten Tabellen im Gehalt stark variieren.

Einfache namentliche Nennungen der Künstler erhielt ich von folgenden Einrichtungen: Staatliche Graphische Sammlung München, Kunsthalle Kiel, Städel Museum Frankfurt am Main, Landesmuseum Meins, Städtisches Museum Göttingen, Galerie der Stadt Backnang, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Kunsthalle Karlsruhe, Grafik Museum Stiftung Schreiner Bad Steben und grafische Sammlung des Saarlandmuseums.

Die ausschließliche Nennung von Künstlernamen erklärt sich durch unterschiedliche Aspekte. Zum einen lagen dort teilweise nur sehr wenige Serigrafien vor, beziehungsweise es war überhaupt kein eigenständiger Bereich „Serigrafie“ eingerichtet. In einigen Fällen waren die Werke aus dieser Kunstrichtung auch dem Bereich „deutsche Druckgrafik des 20. Jahrhunderts“ zugeordnet. Weiterhin hatten einige Sammlungen keine Sortierung des Bestandes nach Medien angelegt, oder auch separat nach Künstlern oder Themen geordnet und erfasst.

Einige Sammlungen, die durchaus zahlreiche Siebdrucke im Bestand haben, hatten damals keine entsprechende Datenbank, aus der alle Siebdrucke seit 1945 herauszufiltern gewesen wären, so wie zum Beispiel das staatliche Museum zu Berlin.

Sowohl der Grafik-Verlag Bernd Slutzky in Frankfurt am Main, der eine umfangreiche Sammlung mit Siebdrucken insbesondere der 1970er und 1980er Jahre besitzt, sowie das Kupferstickkabinett des staatlichen Museums Schwerin, das eine Sammlung farbiger Grafiken von Künstlern aus der DDR vorweisen kann, ließ mir tieferegehende Angaben zu großen Sammlungen zukommen.

Die weitreichende Kontaktaufnahme zu verschiedenen Grafiksammlungen lieferte einige aussagekräftige Rückantworten, die sich hier in einer Auswahl der gehaltvolleren Listen in diesem Anhang wiederfinden Berlinische Galerie Museum für moderne Kunst, Städtische Sammlung Erlangen, grafische Sammlung des Ludwig Museums Köln.

Übersicht 1 • Ludwig Museum Köln

Künstler Name	Werkname	Datierung	Format
Albers, Josef	formulation: articulation	1972	25 x 25, 30 x 30
Albers, Josef	Formulation: Articulation I	1972	38 x 50,5, 40 x 51,5
Albers, Josef	Formulation: Articulation II.	1972	

Albers, Josef	SP-V	1967	60,5 x 60,5 cm
Baumeister, Willi	Abstrakte Komposition (Roter Fries		28,5 x 47,2 cm
Gassebner, Hans	Cadaques	1966	38,5 x 46,1
Gassebner, Hans	Mostar	1963	38,5 x 46,1
Gassebner, Hans	Hühner		38 x 46,3
Gassebner, Hans	Tourettes	1965	38,3 x 46,5
Gassebner, Hans	Frau mit erhobenen Händen	1933	46,1 x 39
Gerolds	Ohne Titel (Neujahrsgruß)	1970	16,4 x 37,9
Hajek, Otto Herbert	Ohne Titel		57 x 45
Hajek, Otto Herbert	Ohne Titel		43 x 30
Hangen, Hajo	Ordnungsfolge 74 B	1973	
Hangen, Hajo	Ordnungsfolge 1	1967	56 x 45
Hangen, Hajo	Ordnungsfolge 3	1967	56 x 45
Hansen, Detlef	Ausstellungsplakat Galerie am Rathenauplatz Köln	1982	33 x 47,5, 85,2 x 61
Hartmann, Dieter	Ohne Titel	1970	50 x 34
Hartmann, Dieter	Ohne Titel	1970	50 x 34
Heerich, Erwin	Motiv I aus der Reihe Isometrien		39,9 x 57,9, 50 x 70
Hüppi, Alfonso	?		
Meistermann, Georg	Feuertaube		
Nagel, Hans	Ohne Titel (B4)	1967	35 x 43,3, 50 x 65,5
Nay, Ernst Wilhelm	Ohne Titel	1967	45 x 56 cm
Neuenhausen, Siegfried	Zwei amerikanische Realitäten übereinander Kopiert: Mike Heizer's Land Art und die	1971	83 x 59,5
Nöfer, Werner	Morde an Frauen, Greisen und Kindern in My Lai	1970	86 x 61
Page, Robin	Tank	1974	45 x 62,5 cm

Palermo, Blinky	There are those who eat apples and those who look (Climb) at them - Cezanne	1970	57,2 x 61,8
Richter, Gerhard		1969	58,5 x 63,4
Richter, Gerhard	Treppenhaus		40,4 x 95,2, 60 x 100
Roth, Dieter	Motiv B3 aus 5teiliger Folge "Schweizer Alpen"	1970	69,3 x 69,3
Schult, HA	Motiv A1 aus 5teiliger Folge „Schweizer Alpen“	1974	69,7 x 69,7 96,8 x 69,9
Schult, HA	See hinter Schlacht bei Islandglas	1974	56 x 69, 66 x 77,5
Schult, HA	Coke		40,8 x 47,2 cm
Schultze, Bernard	The End (Das Ende)		50 x 54,6 cm
	(Städte Wahrzeichen mit Autos)		63 x 40,1 cm
Staeck, Klaus	Plakat Neuexpressionisten	1972	54,5 x 41
Trier, Hann	Zur Erinnerung an die Jahreshauptversammlung des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler e.V.	1958	
Trockel, Rosemarie &			64,5 x 46,5 cm
Ullrich, Dietmar	Ohne Titel	1970	62,5 x 80,8 cm
Ullrich, Dietmar	Sie kam und blieb		
Villinger, Dieter &	Schwimmer	1989	57,8 x 52,8 cm
Vostell, Wolf	Modell der homogenen Atmosphäre	ab 1970	85 x 61 cm
Vostell, Wolf	Cadmiumrot		50 x 40 cm
Vostell, Wolf	An Extraordinary Savings		97,3 x 57,3 cm
Vostell, Wolf	Neujahrsansprache I		48 x 62,5 cm
Wewerka, Stefan	Neujahrsansprache II	1970	48x 62,5 cm
Wind, Gerhard	TV-Ochsen II	1958	48 x 62,5 cm
Wind, Gerhard	Kölner Dom	1969	72,5 x 60,8, 80 x 70
Winner, Gerd	Ohne Titel		78 x 38,5
Winner, Gerd	Ohne Titel		
Winter, Fritz	Ohne Titel	1950	52,5 x 27,3
Winter, Fritz	Ohne Titel	1950	100 x 95

Winter, Fritz	Ohne Titel	1950	100 x 95
Winter, Fritz	Ohne Titel	1950	50 x 65 cm
	Ohne Titel		50 x 65 cm
	Ohne Titel		50 x 65 cm
	Ohne Titel		49,8 x 64,7 cm

Übersicht 2 • Berlinische Galerie:

Künstler	Projekttitlel	Material Technik	Datierung
A.R. Penck	Ohne Titel	Siebdruck	1984
A.R. Penck	Ohne Titel	Farbsiebdruck	1987
A.R. Penck	Ohne Titel	Siebdruck	1989
A.R. Penck	Was ist Gravitation?	Siebdruck	1984
Arntz, Gerd	Amerikanisches	Siebdruck nach Holzschnitt	1924 - 1979
Arntz, Gerd	Erschossen um nichts	Siebdruck nach Holzschnitt	1924 - 1979
Arntz, Gerd	Fabrikshof	Siebdruck nach Holzschnitt	1924 - 1979
Arntz, Gerd	Holzschnitt mit Pferden	Siebdruck nach Holzschnitt	1923 - 1979
Arntz, Gerd	Ruhe und Ordnung	Siebdruck nach Holzschnitt	1926 - 1979
Arntz, Gerd	SD* nach frühen Holzschnitten	Siebdruck nach Holzschnitt	1921 - 1979
Arntz, Gerd	SD nach frühen Holzschnitten	Siebdruck auf Karton	1921 - 1979
Arntz, Gerd	Strasse	Siebdruck nach Holzschnitt	1926 - 1979
Arntz, Gerd	Zaun	Siebdruck nach Holzschnitt	1924 - 1979
Asmus, Dieter	Akt	Siebdruck	1972
Asmus, Dieter	Geschecktes Pferd	Siebdruck	1971
Asmus, Dieter	Landschaft mit Leuchtturm	Siebdruck	1971

Asmus, Dieter	Tür	Siebdruck	1972
Asmus, Dieter	Zwei Elefanten	Siebdruck	1970
Asmus, Dieter	Zwei Holzenden	Siebdruck	1970
Bach, Elvira	Ohne Titel	Farbsiebdruck	161182
Badur, Frank	Ohne Titel	Siebdruck	1988
Barge, Jens	Blauer Schatten	Siebdruck	1971
Barge, Jens	Durchblick	Siebdruck	1972
Barge, Jens	Fensterszene I	Siebdruck	1970
Barge, Jens	Fensterszene I	Siebdruck	1970
Barge, Jens	Fensterszene I	Siebdruck	1970
Barge, Jens	Fensterszene II	Siebdruck	1970
Barge, Jens	Fernsehen I	Siebdruck	1973
Barge, Jens	Fernsehen II	Siebdruck	1973
Barge, Jens	Fernsehen, Studienblatt	Siebdruck	1973 - 1974
Barge, Jens	Jalousie 71	Siebdruck	1971
Barge, Jens	Spiegelszene	Siebdruck	1967
Barge, Jens	Strand 71	Siebdruck	1972
Barge, Jens	Wannenbad 72	Siebdruck	1972
Bartnig, Horst	Reihung	Farbsiebdruck auf Chromokarton	1982
Binsch Reiner	Gedanken über die Kunst	Farbsiebdruck auf Kupferdruckkarton	1983
Brehmer, KP	Assoziationstafel	Siebdruck	1163
Brehmer, KP	Das Gefühl zwischen Fingerkuppen	SD u. Collage mit 4 Samentüten auf Pappe	1968
Brehmer, KP	Farbengeographie 1/1969	Siebdruck	1969
Brehmer, KP	Farbengeographie 3	Siebdruck	1973 - 1974
Brehmer, KP	Farbengeographie 6	Siebdruck	1974
Brehmer, KP	Farbengeographie 8	Siebdruck	1974

Brehmer, KP	Farbengeographie 9	Siebdruck	1380
Brehmer, KP	Farbengeographie 94	Siebdruck	1974
Brehmer, KP	Hommage à Heartfield	Siebdruck	1973
Brehmer, KP	Investment-Climate	Siebdruck	1970 - 1971
Brehmer, KP	Klassische Skala	Siebdruck, gestanzt	1971
Brehmer, KP	Korrektur der Nationalfarben	Siebdruck	1973
Brehmer, KP	Lenin-Briefmarke	Siebdruck	1972
Brehmer, KP	Skyline von Berlin	Siebdruck	1971
Brehmer, KP	SPD-Profilierungsversuch	Siebdruck	1973
Brehmer, KP	Visualisierung	Siebdruck	1164
Bubenik, Gernot	Look at Bubenick	Siebdruck	161180
Buchholz, Erich	Ohne Titel	Siebdruck	1921/1971
Buchholz, Erich	Ohne Titel	Siebdruck	1921/1971
Buchholz, Erich	Ohne Titel	Siebdruck	1921/1971
Buchholz, Erich	Ohne Titel	Siebdruck	1921/1971
Camaro, Alexander	Ohne Titel	Seidensiebdruck	1966
Chillida, Eduardo	Hommage à Johann S. Bach	Siebdruck/ Prägung auf Blüten	1997
Feldmann, Hans-P.	11 Bilder, Werkzeuge	Siebdruck	1973
Fetting, Rainer	Ohne Titel	Siebdruck	1984
Feyen, Karl-H.	Ohne Titel	Farbsiebdruck	1952
Fongi	Mann im Rahmen	Siebdruck	1975

* SD = ist hier die Abkürzung von Siebdruck

Übersicht 3 • Städtische Sammlung Erlangen: (eine reine Namensliste)

Künstlername	Künstlername	Künstlername	Künstlername
Hallmann, Wolfgang	Hanusch, Roland	Nöfer, Werner	Brüning, Peter
Zielke, Ottfried	Boden, Bodo G.	Kapitzki, H.W.	Tafelmaier, Walter
Antes, Horst	Grau, Otto	Bayer, Herbert	Eppich, Egon
Middendorf, Helmut	Asmus, Dieter	Michl, Ortwin	Goeritz, Mathias
Lohse, Richard-Paul	Plattner, Karl	Gerz, Jochen	Baumeister, Willi
Kaller, Udo	Dollhopf, Günther	Palermo, Blinky	Fleischmann, Adolf
Gierke, Henning von	Rudloff, Christa	Albers, Josef	Gaul, Winfried
Mann, Natascha	Rink, H.	Kleinhammes, Hans-Jürgen	Neukamp, Ernst
Eichner-Dixon, Peter	Hauser, Erich	Angermann, Peter	Neusel, Günter
Zimmer, Hans-Peter	Pfähler, Karl-Georg	Stürmer, W.	Weil, Ernst
Nagel, Peter	Gerstner, Karl	Maurer, Peter	Walter, Karl-Friedrich
Jahns, Rudolf	Dexel, Walter	Wittenborn, Rainer	Reipka, Jürgen
Zimmermann, Walter	Megert, C.	Buchholz, Erich	Lenk, Thomas
Knoebel, Imi	Schlegel, Christine	Reuter, Hans-Peter	Asmus, Dieter
Claus, Jürgen	Brandt, Andreas	Störtenbecker, N.	Bayrle, Thomas
Staeck, Klaus	Bill, Max	Grosse, Hannes	Kornbrust, Leo
Kallhard, Reiner	Hangen, Heijo	Beuys, Josef	Ris, Günther F.
Brandt, Andreas	Penck, A.R.	Hauser, Erich	Vostell, Wolf
Winkelmeyer, Stefan	Bill, Max	Schuler, Alf	Burghart, Toni
Stankowski, A.	Girke, Raimund	Berner, Bernd	Bochner, Mel
Petrovsky, Wolfgang	Müller-Brittneu, Willy	Richter, Gerhard	Geiger, Rupprecht
Altmann, Roland	Loewensberg, Verena	Quinte, Lothar	Buchholz, Erich
Ziegler, Fred	Gomringer, Eugen	Kampmann, Utz	Graeser, Camille

Brandt, Andreas	Gerstner, Karl	Hüppi, Alfonso	Schreiter, Johannes
	Frühtrunk, Günter	Burghart, Toni	

Lebenslauf

Ausbildung

- Okt.1999 – Okt.2001 Postgraduales Studium m. Abschluss „Diplom“ in Druckgraphik
Universität Damaskus • Syrien
- Okt.1999 Universitätsabschluss (Lizenziat) „Bildende Künste“
Universität Damaskus • Syrien
- Sep.1995 – Sep.1999 Studium an der Fakultät für bildende Künste
Universität Damaskus • Syrien
- Sep.1991 – Jun.1995 Besuch des Gymnasiums mit Abschluss des Abiturs
Gymnasium Asmaa in Homs • Syrien

Praktische Erfahrung und Berufstätigkeit

- Apr.2001 - Jan.2006 Assistentin an der Fakultät für bildende Künste, Abt. Grafik
Universität Damaskus, Syrien:
- Dozententätigkeit und Betreuung von Seminaren in den Werkstätten für Druckgrafik an der Fakultät für bildende Künste:
- Lithografie, Siebdruck, Holzschnitt und Tiefdruck
- Betreuung zahlreicher Abschlussprojekte u. -ausstellungen

Freie künstlerische Arbeit und Ausstellungstätigkeit

1999 - 2006

Teilnahme an Gemeinschaftsausstellungen
inner- und außerhalb Syriens

- 4. Internationale Triennale für Grafik, Ägypten 2003
- 15. Jugend-Salon für Grafik, Ägypten 2003
- Mehrere Gemeinschaftsausstellungen in Syrien,
jährliche Ausstellungen, Jugendausstellungen
- Erwerb eines Preises in der Jugendausstellung für Bildende
Künste, Damaskus, Syrien 2004

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese als Dissertation vorgelegte Abhandlung in keinem anderen Verfahren zur Erlangung des Doktorgrades oder als Prüfungsarbeit für eine akademische oder staatliche Prüfung eingereicht habe, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe.

Koblenz, im Oktober 2016

Dana Al Droubi