# Die Monotypie

## Zur Praxis der gedruckten Malerei

Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades
eines Magister Artium (M.A.)
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Norbert Weber
Kiel
2012

Referent: Prof. Dr. Dr. h.c. Lars Olof Larsson

Korreferent: Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers

Dekan: Prof. Dr. Markus Hundt

Tag der Zeugnisübergabe:

# Inhalt

Einleitung ..... 1

Walter Stöhrer: Die Geburt der Monotypie aus der Kaltnadel ..... 9
- Kaltnadel und Monotypie ..... 9
- Direktheit und Regellosigkeit ..... 10
- Vorwärtsbewegung ..... 11
- Nervenstränge ..... 13
- Der Faktor Zeit ..... 15
- Vergänglichkeit ..... 17
- Kunst drucken ..... 18
- Walter Stöhrer und die Farbradierung ..... 21
- Scholderup - Eckernförde ..... 22

Michael Struck: Die Monotypie als Installation ..... 33
- Die X. Grafikbiennale der Ostseeländer in Kaliningrad/Königsberg ..... 33
- Die Monotypie im Kontext von Grafik-Biennalen ..... 34
- Herbstzeitlose ..... 36
- Das gefundene Foto ..... 38
- Die Demontage der Fotografie ..... 40
- Eine neue Malpraxis ..... 41
- Wanderer ..... 44
- Methode und Motiv in Einheit ..... 47

Schlussbemerkung: Die Botschaft der Monotypie ..... 51

Literaturverzeichnis ..... 53
- Monografien und Sammelbände ..... 53
- Ausstellungskataloge ..... 54
- Periodika ..... 55

## Einleitung

Die Monotypie wurde lange Zeit als Randerscheinung der bildenden Kunst betrachtet. In der kunstwissenschaftlichen Literatur fand sie bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nur wenig Beachtung. Das Desinteresse zeigt sich vor allem in der deutschsprachigen Literatur. Hermann Struck nennt beispielsweise die Monotypie in seiner 1908 erstmals erschienener Publikation *Die Kunst des Radierens: ein Handbuch* „eine amüsante Abwechslung".[1] In Curt Glasers 1922 veröffentlichtem Buch *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*[2] wird die Monotypie überhaupt nicht erwähnt.

Walter Koschatzky schließlich widmet der Monotypie in seinem 1972 erschienenen, 260 Seiten umfassenden Standardwerk *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke* weniger als eine Seite.[3] Für die Geschichte dieser Technik führt der Autor nur zwei Künstler an und auf die Abbildung eines Meisterwerks verzichtet er ganz. Koschatzky nennt Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), den Künstler, der als frühester Vertreter des Verfahrens gilt. Die Erwähnung von Hubert von Herkomers (1849-1914) *Spongotypes* ist jedoch falsch, da die Malerei bei dieser Technik nicht direkt zum Abdruck kommt, sondern lediglich zur galvanographischen Herstellung einer Druckplatte genutzt wird.[4] Dass dem langjährigen Direktor der Graphischen Sammlung Albertina in Wien die Monotypien von Edgar Degas nicht in den Sinn kamen, ist merkwürdig. Schließlich besitzt die Albertina Monotypien des französischen Impressionisten. In seinem Buch würdigt er Degas im Zusammenhang mit der Lithografie[5] und vernachlässigt, dass dessen frühe und intensive Beschäftigung mit der Monotypie Maßstäbe gesetzt und mehr als zweihundert dieser Werke hervorgebracht hat.

Das Problem scheint unter anderem darin begründet zu sein, dass die Monotypie ein Verfahren ist, das im Ordnungssystem der Bildenden Kunst eine Ausnahme darstellt. Im Gefüge der traditionellen Techniken gehört sie sowohl zu der Kategorie Malerei als auch zur Druckgrafik. Diese Inkonsistenz ist sicherlich eine Ursache dafür, dass Autoren wie Struck, Glaser und Koschatzky, die sich mit einer systematischen Darstellung der Druckgrafik befasst haben, die Monotypie ausgelassen, gering geschätzt oder sogar falsch beurteilt haben.

---

[1] Glaser, Curt: *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Paul Cassirer: Berlin 1922, S. 130 f.
[2] Struck, Hermann: *Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch*. Paul Cassirer: Berlin [4]1920, S. 130 f.
[3] Koschatzky Walter: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. dtv: München [8]1985, S. 200.
[4] Vgl. Baldry, Alfred Lys: *Hubert von Herkomer, R.A. A Study and a Biography*. G. Bell: London 1901, S. 80.
[5] Koschatzky (1985), S. 189, S. 192.

Die Tatsache, dass Künstler das Verfahren praktizieren, es sich aber nicht systematisch einordnen lässt, hat auch dazu geführt, dass es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keinen Fachausdruck für Werke gab, die aus diesem künstlerischen Prozess hervorgegangen sind. Adam von Bartsch bezeichnete die fünf ihm bekannten Monotypien von Giovanni Benedetto Castiglione als "pièces imitant l'acqua-tinta"[6] bzw. "pièces faites par B. Castiglione dans le goût de l'acqua-tinta" [7]. Diese Formulierungen behelfen sich wenig präzise mit der Analogie zur Aquatinta, einer Tiefdrucktechnik, mit der Halbtöne erzeugt werden können. Von Imitation der Aquatinta kann aber bei Castiglione keine Rede sein, weil diese erst mehr als einhundert Jahre später erfunden worden ist. Castigliones Herstellung von Monotypien ist von Bartsch zwar gut beschrieben[8], aber nicht auf ihren originalen Ansatz hin gedacht worden. Damit ist die Tatsache gemeint, dass Castiglione die Darstellungen für eben dieses Druckverfahren geplant hat. Kurz, Castigliones früheste Monotypie *Gott erschafft Adam*[9] ist nicht deswegen ein Original, weil der Druck nur einmal existiert, sondern weil die Vollendung dieses Werk „die einzig verbindliche Realisierung einer künstlerischen Konzeption"[10] ist, das Werk nicht genau so in einer anderen Technik existieren kann.

Ganz anders verhält es sich mit der Aquatintatechnik, deren Erfindung dem Radierer Jean Baptiste Le Prince zugeschrieben wird.[11] Betrachtet man das Blatt *Jésus dans le Temple*[12], eine seiner frühesten Aquatinten aus dem Jahr 1768, dann ist es offensichtlich, dass der Erfinder diese Technik selbst als Imitation angewandt hat, nämlich als Nachahmung einer mit Tusche oder Sepia lavierten Zeichnung. In diesem Sinne wurde die "gravure en manière de lavis"[13] von zeitgenössischen Betrachtern auch beurteilt:

> Ce nouveau genre de gravure obtient un grand succès aux Salons de 1769-1771, prisés notamment par Diderot qui témoigna dans ses écrits de l'admiration que lui inspirèrent les «fac-simile» exposés.[14]

---

[6] Bartsch, Adam von: *Le Peintre graveur*. Bd. 21, Nouvelle ed., Barth: Leipzig 1870, S. 39.
[7] Ebda., S. 41.
[8] Ebda., S. 39-40.
[9] The Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Kat. Ausst. {The Metropolitan Museum of Art, New York} 1.5.-29.6.1980, {Museum of Fine Arts, Boston} 24.1.-22.3.1981, The Metropolitan Museum of Art: New York 1980, S. 69.
[10] Graak, Karl: *Originalgraphik. Analyse eines umstrittenen Begriffes*. In: Rohse, Otto (Hrsg.): *Sigill. Blätter für Buch und Kunst*. Heft 2, Folge 4, Otto Rohse Presse: Hamburg 1974., S. 44.
[11] Koschatzky (1985), S. 135.
[12] Hédou, Jules: *Jean- Prince 1734* Baptiste Le *1781. peintre et graveur. étude biographique et catalogue raisonné de son oeuvre gravé suivi de nombreux documents inédits avec une table alphabétique, chronologique et générale*. (Nachdruck der Ausg. Paris 1879), Hissink: Amsterdam 1970, S. 160.
[13] Éditions Larousse: http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/lavis/152919 zitiert: 22.07.2012, 09.35.
[14] Wikipédia français: http://fr.wikipedia.org/wiki/Gravure_au_lavis zitiert: 22.07.2012, 09.46.

Monotypie ist heute der allgemein gebräuchliche Fachausdruck für das Verfahren, Malerei zu drucken. Diese Bezeichnung ist aber erst Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt worden. Davor gab es nur Umschreibungen, wie bei der schon erwähnten Charakterisierung von Castigliones Monotypien durch Bartsch. Ein anderes Beispiel ist die Benennung "l'eau-forte mobile"[15], die Vicomte Ludovic Napoleon Lepic (1839-1889) den Abzügen von sparsam geätzten Platten gab, die er vor dem Gang durch die Presse durch starke und mit jedem Druck wechselnde Bemalungen mit Ölfarbe zu völlig unterschiedlichen Wirkungen verhalf. Und Edgar Degas (1834-1917) beschrieb seine Monotypien 1877 im Katalog der *Troisième Exposition impressionniste* als "dessins faits à l'encre grasse et imprimés".[16]

*Monotype* ist eine Sprachschöpfung, die in den Vereinigten Staaten von Amerika um das Jahr 1880 entstanden ist. Sie stammt nicht von einem Kunstwissenschaftler, sondern von Charles A. Walker (1848-1920), einem weitgehend autodidaktisch gebildeten Künstler, der angab, das Verfahren ohne Kenntnis seiner Geschichte zufällig beim Experimentieren in der Druckwerkstatt entdeckt zu haben. Walker selbst hatte die Angaben über seine Entdeckung William A. Coffin, der für den Artikel "Monotypes. With Examples of an Old and New Art"[17] in der populären amerikanischen Illustrierten *The Century* als Autor zeichnete, in die Feder diktiert:

> The name "monotype" was given to this form of art print by Mr. Charles A. Walker of Boston, who in 1877, with no knowledge of the fact that the art was known and practised by painters in former times, discovered the process independently by an accident in proving a plate at his etching-table. The sheet of paper upon which he was taking an impression slipped in the press, and produced a blurred print which resembled a roughly indicated landscape.

Zwei Jahrzehnte später bestätigte Walker in einem Brief an Ruel P. Tolman, Mitarbeiter der grafischen Sammlung des Smithsonian Institute, dass er den Aufsatz selbst geschrieben habe, und korrigierte dabei auch das Datum seiner ersten Monotypien dahingehend, dass sie erst 1880 entstanden seien.[18]

Aus den Vereinigten Staaten wurde die von Walker erfundene Bezeichnung durch Sylvester R. Koehler, den deutschstämmigen ersten Leiter der grafischen Sammlung des *Museum of Fine Arts* in Boston, in den deutschen Sprachgebrauch eingeführt. Unter dem Titel „Das

---

[15] Saint-Arroman, Raoul de: *La gravure a l'eau-forte. Essai historique*. Vve. Cadart: Paris 1876, S.75.
[16] Lemoisne, Paul André: *Degas et son œuvre*. Brame et Hauke: Paris 1946, S. 131.
[17] Coffin, William A.: *Monotypes. With Examples of an Old and New Art*. In: Gilder, Richard Watson (Hrsg.): *The Century Magazine.* Bd. 53, Ed. 4, De Vinne Press: New York 1897, S. 517.
[18] Moser, Joann: *Singular Impressions. The Monotype in America*. Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1997, S. 194.

Monotyp“ veröffentlichte er 1891 einen Aufsatz in der Chronik für vervielfältigende Kunst in Wien. Er beschreibt darin *das Monotyp* als „eine künstlerische Ausdrucksform, die wohl von den meisten Leuten, die überhaupt etwas davon wissen, als funkelnagelneu betrachtet wird.“[19] Dann fährt Koehler mit der Beschreibung eines Atelierbesuchs bei Charles A. Walker fort, aus dem hervorgeht, dass sich Ende der 1870er Jahre auch andere amerikanische Künstler mit der Monotypie befassten, namentlich der an der Münchener Akademie ausgebildete Maler William M. Chase.

Die Tatsache, dass ein Verfahren, in dem zwei Tätigkeiten, nämlich das Malen und das Drucken, untrennbar miteinander verwoben sind, auf einen derart einschränkenden Begriff wie *monotype* bzw. *das Monotyp* reduziert wurde, wirft die Frage auf, warum der Anteil der Malerei hier völlig ausgeblendet worden ist. Koehlers Bezeichnung *Monotyp* nimmt nicht einmal Bezug auf das Verfahren, wiewohl er es in seinem Aufsatz ausführlich beschreibt. *Monotyp* bezeichnet nur das Endprodukt, das aus dem Verfahren hervorgegangen ist. Das Resultat ist, so formuliert es Koehler, ein Bild, von dem „nur e i n Abdruck gemacht werden kann.“[20]

Koehler veröffentlichte seinen Aufsatz über den Einmaldruck bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, „die künstlerische Graphik in allen ihren Formen zu pflegen und zu fördern, insbesondere ihren Mitgliedern hervorragende graphische Arbeiten in möglichster Vollendung [...] zu bieten.“[21] Der Begriff *Monotyp* mag im Zusammenhang mit *vervielfältigender Kunst* als Widerspruch erscheinen, ist aber so nicht gemeint. Koehler betont nämlich bei der Einmaligkeit des Drucks nicht das Wort nur, das man ja auch im Sinne von lediglich missverstehen könnte, sondern hebt durch Sperrung das Wort „ e i n “ hervor. Das Unikat als besondere Form des Originals macht *das Monotyp* nämlich besonders wertvoll für eine Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die künstlerische Grafik gegen die populäre Massengrafik und die Fotografie, „die sich gegenwärtig aller neu entstandenen Bilder bemächtigt“[22], zu verteidigen.

---

[19] Koehler, Sylvester R.: *Das Monotyp*. In: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Chronik für vervielfältigende Kunst*. Jg. 4, Heft 3, GfvK: Wien 1891, S. 17.
[20] Ebda. S. 17. (Hervorhebung im Original gesperrt)
[21] *Satzungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. In: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. GfvK: Wien 1904, S. 89.
[22] Vgl. *Vorwort*. In: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Die Graphischen Künste*. Bd. 1, GfvK: Wien 1879, S. 1.

Der Begriff *Monotypie* hat sich durchgesetzt und bezeichnet heute allgemein ein künstlerisches Verfahren, das hinter der Bezeichnung für das Endprodukt verdeckt bleibt. Die Begegnung zwischen Charles A. Walker, dem Künstler und selbsternannten Erfinder des englischen Fachausdrucks *monotype*, und Sylvester R. Koehler, dem Kunstwissenschaftler und frühen Anwender des deutschen Begriffs *Monotyp*, macht gleichnishaft deutlich, wie es war, als der Begriff aus der Taufe gehoben wurde. Koehler schildert den unbeholfenen Beginn der Namensgebung anlässlich eines Atelierbesuchs folgendermaßen:

> [...] der Maler, Radierer und Stecher Charles A. Walker [...] wollte mir etwas zeigen. Als ich [...] in Walker's Atelier trat, streifte ich, ungeschickt genug, gegen eine Staffelei und warf einen Bogen Papier herunter, der ein Bild verdeckte, das auf den ersten Anblick wie ein Mezzotinto aussah. „Sieh da", rief ich bei näherer Betrachtung aus, „haben Sie das Ding auch versucht?" Walker sah mich ganz verdutzt an: „Wie meinen Sie das? Wissen Sie denn, was das ist?" – „Natürlich weiß ich es!" [...] Das Bild war nämlich ein „Monotyp".[23]

Er beschreibt die Entdeckung der Monotypie als Folge eines Ungeschicks, identifiziert das Blatt zunächst fälschlicherweise als „Mezzotinto" und bezeichnet das Bild schließlich als „das Ding". Koehler charakterisiert sich als einen Grafikexperten, der nicht durch systematische Forschung, sondern durch Zufall auf ein unbekanntes künstlerisches Erzeugnis stößt, dessen Bestimmung ihm auf den ersten Blick misslingt.

Der Entdecker kann dieses Werk in seinem kunstwissenschaftlichen System nicht unterbringen, aber die Überlegenheit, die der Künstler aus der Tatsache ableitet, dass er der Erfinder des Verfahrens ist, aus dem das Bild hervorging, muss sich dem Experten unterwerfen. Der gibt ihm nämlich mit einem persönlichen Heureka „Natürlich weiß ich es!" zu verstehen, dass er so ein „Ding" zumindest schon einmal gesehen hat. Das Wissen des Künstlers leitet sich aus persönlicher Erfahrung ab, die Erkenntnisse des Kunstexperten basieren dagegen auf einem breiten Überblick. Damit ist die Ordnung in der Kunst scheinbar hergestellt.

Die Harmonie gelingt jedoch nur um den Preis, dass man die Bezeichnung Monotypie nicht weiter hinterfragt. Damit einher geht der Verzicht auf eine Benennung, die den hybriden Charakter des Verfahrens hätte deutlich machen können. Hätte man das seltene deutsche Synonym für Monotypie, das Wort „Einmaldruck"[24], auf „Maldruck"[25] verkürzt, wäre das Verfah-

---

[23] Koehler (1891), S. 17. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)
[24] Damsch-Wiehager, Renate: *Phantasien, Träume, Trauer in Schwarzweiß*. In: Rickers, Hans: *Hundert Monotypien*. Neuer Malik-Verlag: Kiel 1989, S.10.
[25] Der Begriff wurde im 19. Jahrhundert nur kurze Zeit für ein lithographisches Umdruckverfahren benutzt. Siehe: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 13. Leipzig 1908, S. 165.

ren wohl treffender auf den Begriff gebracht worden. “Painterly Print”[26], der vom *Metropolitan Museum* in New York 1980 für eine Ausstellung über die Geschichte der Monotypie verwendete Titel, ist jedenfalls eine Bezeichnung, mit der die Besonderheit der Monotypie besser charakterisiert wird.

Die oben geschilderten Umstände haben dazu geführt, dass das Verfahren der Monotypie bis heute als undurchsichtig angesehen wird. Von welcher Seite man es auch betrachtet, es scheint rätselhaft, missverständlich und mehrdeutig zu sein. Grund dafür ist das Fehlen eines handwerklich fundierten Regelwerks, das sich auf den richtigen Gebrauch bestimmter Werkzeuge und überlieferter Verfahren stützt. Solche Regeln gibt es nicht für die Monotypie, denn sie entsteht eigentlich aus dem permanenten Experiment. Paul Valéry hat ein Gespräch mit Edgar Degas überliefert, in dem dieser das Werk als Folge unmittelbar wirksamer Maßnahmen beschreibt: “I1 ne voyait dans l'art que problemes d'une certaine mathematique plus que l'autre. [...] Il disait qu'un tableau est le résultat d'une *série d'operations*.”[27] Dieses Arbeitsprinzip hat Degas in mehr als zweihundert Monotypien gleichsam wörtlich in die Tat umgesetzt.

Zum geheimnisvollen Charakter der Monotypie trägt auch bei, dass sie auf unmittelbarer und rascher Aktivität beruht und keine Spuren außer dem fertigen Werk hinterlässt. Die vollständig glatte Malunterlage hat kein „Formengedächtnis“[28]. Bei traditionellen Druckverfahren bleibt dagegen nicht nur die Druckform erhalten, sondern es gibt nicht selten Zustandsdrucke, die die Entwicklung der Arbeit in unterschiedlichen Stufen dokumentieren, wie zum Beispiel bei Rembrandts Kaltnadel *Christus dem Volke vorgestellt (Ecce Homo)* oder bei der Lithografie *Le Taureau* von Pablo Picasso.

Für Adam von Bartsch sind die Zustandsdrucke von Rembrandts *Ecce Homo* Exemplare eines Werks, die er im Vergleich der fortschreitend unterschiedlichen Anordnung der Figuren in eine systematische Ordnung zu bringen vermag. Rembrandts Grafik wird von Bartsch so formatiert, dass sie in das Schema *Catalogue raisonné* passt, also in ein Werkverzeichnis, das

[26] The Metropolitan Museum of Art (1980)
[27] Valéry, Paul: *Degas. Danse. Dessin*. Gallimard: Paris 1998, S. 8.
[28] Nake, Frieder: *Druckstock und Pixelmatrix. Von der Maschinisierung des Gedächtnisses*. In: Schneider, Michael, Georg Lebzelter, Philipp Maurer (Hrsg.): *im:print 2010. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik*. Springer Verlag: Wien 2010, S. 111-123.

der möglichst vollständigen Erfassung der Grafiken Rembrandts dient.[29] Das *Ecce Homo* Blatt wird einem höheren Ziel untergeordnet. Das einzelne Werk tritt hinter die wissenschaftliche Einordnung in das große Ganze zurück. Es ist eine Methode, die in der Kunstgeschichte üblich ist, man denke nur an den stilistischen Vergleich der *Ecce Homo* Darstellungen von Lucas van Leyden und Rembrandt durch Heinrich Wölfflin.[30]

Anders sind die Aufzeichnungen des Druckers Fernand Mourlot, mit denen er die Geschehnisse protokolliert, die sich zwischen dem 5. Dezember 1945 und dem 17. Januar 1946 in seiner Pariser Werkstatt ereignet haben. Pablo Picasso arbeitet in dieser Zeit an der Lithografie *Le Taureau*. Er begann mit einer in differenzierten Halbtönen angelegten Darstellung, aus der er am Ende ein sparsames, lineares Konzentrat destillierte. Von dem kreativen Prozess zeugen nicht nur die elf Zustandsdrucke, sondern auch das Protokoll Mourlots über Picassos wochenlange Arbeit an diesem Werk.[31]

Weil es bei der Arbeit mit der Monotypie keine Zustandsdrucke gibt, sondern nur den einmaligen und endgültigen Abdruck, sollen die folgenden Ausführungen das Geschehen in der Werkstatt schildern. Künstler und Drucker treffen sich bei der Arbeit mit Monotypien in einem kollaborativen[32] Kontext, d. h. anders als im traditionellen Auflagendruck geht der Drucker nicht nur zur Hand, er steht vielmehr in ständigem Dialog mit dem Künstler. Dokumentiert ist der Vorgang in Druck-, Gesprächs- und Gedächtnisprotokollen. Eine solche Methode, die teilnehmende Beobachtung, wird häufiger in den Sozialwissenschaften und der Ethnologie als in der Kunstgeschichte angewandt. Als Ausgangspunkt für ein Nachdenken über gedruckte Malerei bietet die Methode aber entscheidende Vorteile. Die Monotypie fördert beim Künstler Spontaneität, Intuition, Risikobereitschaft, Direktheit bis hin zur Akzeptanz des Zufalls. Daraus resultieren Eigenschaften des fertigen Werks, die nicht aus ihm selbst heraus gedeutet werden können, wiewohl sie einen konstituierenden Bestandteil seiner Erscheinung bilden.

---

[29] Bartsch, Adam von: *Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'Œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux Imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Édition. Entiérement refondue, corrigée et considérablement augmentée*, Bd. 1, Reprint: Leipzig 1880, S. 78-79.
[30] Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. F. Bruckmann: [Erstausgabe] München 1915, S. 101 f.
[31] Mourlot, Fernand: *Gravés dans ma mémoire. Cinquante ans de lithographie avec Picasso, Matisee, Chagall, Braque, Miró*…. Éditions Robert Laffont: Paris 1979, S. 26 f.
[32] Vgl. Carrier, David: *Garner Tullis and the Art of Collaboration*. [Erstausgabe] New York 1998.

Die folgenden Untersuchungen sollen Erkenntnisse über die Monotypie hervorbringen, die nur aus der direkten Beobachtung am Arbeitsplatz des Künstlers gewonnen werden können. Der Bericht des am Werkprozess direkt beteiligten Druckers gewährleistet, dass man dem Geheimnis dieser Arbeitsmethode nahe kommt. Die Zusammenarbeit von Künstler und Drucker beruht nämlich auf einer natürlichen und offenen Werkstattpraxis. Diese gründet wiederum auf einem permanenten Dialog über Konzepte und Arbeitsweisen. Nur der intensive Austausch zwischen dem schöpferischen Künstler und dem erfahrenen Drucker garantiert den Erfolg des Verfahrens.

Die Werkstattprotokolle werden Einblick geben in das Entstehen bestimmter Werke wie auch in die damit verbundenen Arbeitsmethoden und künstlerischen Entscheidungen. Neben der Beschreibung einzelner Werkprozesse sollen aber auch allgemeine Aussagen zu den spezifischen Eigenarten der Monotypie gemacht werden, wie sie bei bestimmten Werken einzelner Künstler besonders deutlich hervortreten.

Bei der angewandten Methode ist es notwendig, für bestimmte Ausführungen die Ich-Form zu verwenden, denn auf diese Weise können Erkenntnisse aus der gemeinsamen Arbeit mit Künstlern authentisch dargestellt werden. Im folgenden werden diese Ausführungen dadurch gekennzeichnet, dass die entsprechenden Textpassagen im selben Zeilenabstand und derselben Schriftart und -größe wie der Mengentext erscheinen, aber genau wie längere Zitate links eingerückt werden.

# Walter Stöhrer: Die Geburt der Monotypie aus der Kaltnadel

## Kaltnadel und Monotypie

Walter Stöhrer (1937-2000) hatte bis zum Jahr 1999 schon mehr als 900 Radierungen[33] hervorgebracht, als er ein Jahr vor seinem Tod zum ersten Mal Monotypien schuf. Die letzten drei Mappenwerke Stöhrers, *Der Zauberer des Staubs*[34], *Wörter mit Schlamm gefüllt, Wörter mit Wehen geschmückt* – [35] und *In deinem Namen, Tod, Freund mein*[36] waren allesamt Kaltnadelarbeiten. Die Arbeit mit diesem Verfahren wurde nur unterbrochen von zwei kleinen Ätzradierungen[37], die zur Beilage der Vorzugsausgabe eines Katalogs des Städtischen Kunstmuseums Spendhaus in Reutlingen dienten. Es ist also auffallend, dass Stöhrer genau in der Zeit, als die Kaltnadel für sein druckgrafisches Werk bestimmend wurde, in die für den Druck vorbereiteten Kaltnadeln der Mappe *Wörter mit Schlamm gefüllt, Wörter mit Wehen geschmückt* – zu malen begann.

Für Stöhrers Arbeitsweise, die Malerei auf die Kaltnadel aufzutragen, ist zu fragen, ob die Bezeichnung Monotypie den Sachverhalt ausreichend trifft. Es gab in den Vereinigten Staaten den Versuch, zwischen *monotype* und *monoprint* zu unterscheiden, wobei die als *monotype* bezeichnete Methode ein Unikat hervorbringt, bei dem nichts im Bild von einer in die Druckplatte eingeschriebenen wiederholbaren Form stammt, *monoprint* dagegen ein Unikat darstellt, bei dem ein Teil des Bildergebnisses auf einem in der Platte angelegten Bildspeicher beruht.[38] Diese Unterscheidung hat sich allerdings als wenig zweckmäßig erwiesen, weil sich viele komplexe Mischtechniken, die Künstler heute praktizieren, nicht in die einfachen Kategorien *monotype* und *monoprint* einordnen lassen.[39]

---

[33] Eisen, Annette Meyer zu: *Vorwort*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Werkverzeichnis der Druckgraphik.* Bd. 2, Brinkmann & Bose: Berlin 2006, S. 6.
[34] Walter Stöhrer-Stiftung (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Werkverzeichnis der Druckgraphik.* Bd. 2, Brinkmann & Bose: Berlin 2006, S. 266-268.
[35] Ebda., S. 275-278.
[36] Ebda., S. 283-287.
[37] Ebda., S. 274.
[38] Farmer, Jane M.: *New American Monotype*. Ausst. Kat. {Smithsonian Institution Traveling Exhibition}, Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1978, S. 8.
[39] Moser, Joann: *Singular Impressions. The Monotype in America*. Smithsonian Institution Press: Washington, D .C. 1997, S. 2.

Bei der Darstellung von Walter Stöhrers Arbeit mit der Monotypie soll geklärt werden, in welchem Verhältnis die Kaltnadel im allgemeinen zur Monotypie steht, aber auch wie Stöhrers Kaltnadelarbeit speziell mit der Monotypie verbunden ist.

## Direktheit und Regellosigkeit

Das Werk von Walter Stöhrer zeichnet sich dadurch aus, dass es zwei künstlerische Handlungsweisen in eins bringt, nämlich die grafische Formulierung und die malerische Demonstration. Jens Christian Jensen argumentiert:

> Dieses Zusammenspiel von Schrift, Zeichnung und Malerei läßt sich mit einem Strom vergleichen. Stöhrer läßt sich von ihm tragen und inspirieren, doch er steuert ihn auch, gräbt ihm neue Flußbetten, errichtet ihm Dämme, vor denen er sich stauen kann, und er läßt ihn frei losbrechen.[40]

Bei seinen grafischen Arbeiten hat Walter Stöhrer in der Kaltnadelmethode eine unbedingte Freiheit gefunden. Die Wahl der Kaltnadel ist keine Entscheidung für eine bestimmte Technik, das Gegenteil ist der Fall. Dieses Verfahren bedarf so gut wie keines technischen Aufwandes, es ist vielmehr völlig ausreichend, mit irgendeinem spitzen Werkzeug, härter als das zu bearbeitende Kupfer oder Zink, reißend, kratzend oder ritzend auf eine Platte einzuwirken. Der Kaltnadel liegt keine Theorie zu Grunde und sie ist auch keiner Tradition verpflichtet, im Unterschied zu Kupferstich und Radierung, die auf detaillierten, schulmäßig überlieferten Vorschriften fußen. Hiervon zeugt die Auflistung der zahlreichen, zweckgerichtet ineinandergreifenden Maßnahmen, die Abraham Bosse in seinem Traktat über die Ätzkunst[41] von 1645 aufführt.

In seinem Standardwerk *Die Kunst der Graphik* widmet Walter Koschatzky der Kaltnadel nur wenige Sätze. Während er die Ursachen und Entwicklungen von Stich und Radierung systematisch anhand einer fortschreitenden Geschichte über viele Seiten ausbreitet, zeichnet er bei der Kaltnadel nur das Bild einzelner Künstler und erwähnt dazu einige wenige Werke.[42] Bei

---

[40] Jensen, Jens Christian: *Noch Nicht*. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): *Walter Stöhrer - neue und frühe Arbeiten*. Kat. Ausst. {Kunstverein Hannover} 17.1.-22.2.1998, Kunstverein Hannover: Hannover 1998, S. 55.

[41] Vgl. Bosse, Abraham: *Traicté Des Manières De Graver En Taille Dovce Svr L'Airin. Par le Moyen Des Eaux Fortes, & des Vernix Durs & Mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse, & autres choses concernans lesdits Arts / Par A. Bosse, Graneur en Taille Douce*. Selbstverlag: Paris 1645.

[42] Vgl. Koschatzky (1985), S. 108, S. 142.

der Kaltnadel gibt es keine „Erfindung“[43], die man wie beim Stich und der Radierung aus einem historischen Ansatz herleiten könnte. Man kann bestenfalls von einer erstmaligen Anwendung sprechen. Die Kaltnadel ist das Instrument des Einzelgängers, sie bedarf keiner Reflexion und gibt deshalb auch keinen Lehrstoff her. Wer mit der Kaltnadel arbeitet, begründet weder eine Schule noch eine Richtung, im schlimmsten Fall wird er nachgeahmt. Da die Kopie sich aber auf ein Vorbild stützt, muss sie an der Kaltnadel scheitern, die sich allein aus der Energie der persönlichen Lebensentscheidung entwickelt.

Abb. 1: Vorne Stöhrers Werkzeug, eine Reißnadel aus dem Stahlbau, dahinter eine normale Radiernadel,

Walter Stöhrer benutzt die Kaltnadel, weil er ein Aktionist ist, der das, was ihn treibt, auf direktem Weg und mit einfachsten Mitteln in die Tat umsetzen muss. Er greift zur Kaltnadel, wie es einst der Meister des Hausbuchs, wie es Rembrandt oder Munch taten, aus sich heraus und kompromisslos.

## Vorwärtsbewegung

Walter Stöhrers Kunst ist häufig aus dem Ablauf seiner Arbeit heraus beschrieben und gedeutet worden. Roberto Ort bemerkt:

> Man weiß inzwischen aus den vielen Veröffentlichungen über Walter Stöhrer, wie der Maler seine Bilder beginnt. Ob nur Notiz oder Skizze, ob mit Gouache auf Papier oder schon mit Öl auf einer großformatigen Leinwand, Stöhrer schreibt zunächst einen Satz oder ein Wort und zieht dann unmittelbar aus der noch schreibenden Hand die ersten über die Schrift und ihre Fläche geworfenen Linien, die fliegend, wieder eingefangen und zusammengezogen bereits als Figur mit Kopf und Gliedern, mit Fingern und Augen lesbar sind.[44]

[43] Vgl. Friedrich, Alexander: *Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung*. Fredebeul und Koenen: [Erstausgabe] Essen 1931, S. 148.
[44] Ohrt, Roberto: *Die Hand an der Linie*. In: Kunstverein Hannover (1998), S. 25.

Aus welcher inneren Verfasstheit Stöhrer ans Werk ging, wird seltener untersucht. Johann-Karl Schmidt gibt eine psychologische Erklärung: „Walter Stöhrer [...] weicht dem Erkenntnisschock der sprungbereiten Gewalt und des blutbefleckten Ursprungs seiner Malakte nicht länger ins Unverbindliche aus.“[45] Für Jens Christian Jensen ist Stöhrers Kunst „von ständiger Lebensunruhe, von Lebensangst und vom Rausch überwältigender Lebensbegierde erfüllt.“[46] Das Seelenleben des Künstlers wird dermaßen aus seiner Kunst heraus gedeutet, dass Stöhrer darin ein „Risiko der Psychiatrisierung der Arbeiten“[47] sah.

Es ist möglich, sich der Kunst Stöhrers zu nähern, ohne seine Lebensgeschichte nachzuzeichnen, seine Werke zu interpretieren oder beides in einen erklärenden Zusammenhang zu bringen. Schaut man nämlich auf Stöhrers obsessive und ausdauernde Beschäftigung mit der Kaltnadel, dann kann man ihn zunächst einmal als Aktionisten betrachten. Dieser Perspektivwechsel ist zweckmäßig, damit Eigenschaften des Künstlers in den Blick geraten, aus denen heraus sich die Wucht und Wirkungskraft seiner Kunst sowie die Wahl der Kaltnadelmethode erklären lassen. Stöhrers bedingungslose Triebkraft, die Aggressivität, mit der er sich ans Werk macht, und seine Besessenheit haben in der Kaltnadel das passende Instrument gefunden. Sie ist das Werkzeug der Vorwärtsbewegung, die ideale Angriffswaffe. Der Druck der Kaltnadel in der Spitze des Stahls erfährt beim Auftreffen auf die Platte einen fast gleich großen Widerstand, der die emotionale Spannung wie in einem Reflex wieder auflädt. Die Kaltnadel hinterlässt bei größter Gewaltausübung eine außerordentlich starke Wirkung im Metall und zerstört die Platte dennoch nicht. Deshalb ist sie das perfekte Werkzeug für die vorwärtsgerichtete Tat. Stöhrers körperliche Disposition und sein natürliches Bewegungspotential erzeugen wie selbstverständlich diesen Vorwärtsdrang. Zum Loslegen braucht er nur ein geeignetes Vehikel: den Jaguar[48], das Mountain-Bike[49], die Kaltnadel. Jörn Merkert beschreibt Stöhrers Einstellung zur Grafik folgendermaßen:

> In der Druckgrafik hat er ein Instrument gefunden, mit dem er seine Bildwelten befragt, entschlüsselt und ins Fegefeuer schickt. Dieses im Vergleich zur Malerei fast ephemere Medium erlaubt ihm nur

---

[45] Schmidt, Johann-Karl: *Walter Stöhrer – Der Seele Grenzen ausfinden*. In: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) *Walter Stöhrer*, Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit 1995. S. 8.

[46] Jensen, Jens Christian: *Nachdenken über das Werk von Walter Stöhrer*. Sønderjyllands Kunstmuseum (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Maleri/Malerei*, Kat. Ausst. {Sønderjyllands Kunstmuseum} 1.4.-21.5.2000, Sønderjyllands Kunstmuseum: Tønder 2000, S. 10.

[47] Dethloff, Klaus: *Memorabilia*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (2006), S. 9.

[48] Seit 1994 besaß Walter Stöhrer einen Jaguar Daimler mit V12-Triebwerk, Bildmarke von Jaguar Cars war seit den 40er Jahren der sogenannte “Leaper”, ein Jaguar im Absprung.

[49] Walter Stöhrer war ein passionierter Radfahrer. Er besaß mehrere Rennräder und Mountain-Bikes sowie eine gut ausgerüstete Fahrradwerkstatt.

> scheinbar Atem zu holen. Wie sollte es anders sein: Derselbe besessene Furor ist am Werke, insbesondere auch deswegen, weil sich die Radierung als das experimentelle Verfahren entpuppt, zu neuen Bildideen in der eigenen und darin also stets ähnlichen Sprache zu finden. Deswegen ist er wie so oft beschrieben - so ungeduldig, den ersten Abzug in Händen zu halten, der durch die Umkehrung im Druck tatsächliche Spiegelung und ganz reale Verwandlung seiner Bildwelten ist.[50]

Merkert vertritt eine traditionalistische Vorstellung, nämlich dass die Malerei die Königsdisziplin der Kunst und die Grafik ihre Dienerin sei, die Bildideen liefert bzw. überliefert. Diese Auffassung verstellt völlig den Blick auf die Ebenbürtigkeit der Kaltnadel in Stöhrers Kunst. So ist die Malerei der Kaltnadel unterlegen, wenn es um den Vorwärtsdrang beim Arbeiten geht. Würde Stöhrer nämlich mit dem Pinsel einen ähnlichen Druck auf die Leinwand oder das Papier ausüben wie mit der Kaltnadel auf die Metallplatte, dann würde er den Malgrund zerstören und mit dem Instrument ins Leere stoßen. Dass dies Walter Stöhrer beim Arbeiten mit der Rohrfeder auf Karton tatsächlich passiert ist, berichtet Hanne Forstbauer, die Witwe des Künstlers.[51]

## Nervenstränge

Die grafische Artikulation und die malerische Farbausbreitung bedingen einander in Stöhrers Kunst. Sie sind Teile eines Organismus, bei dem die Kaltnadelspuren gleichsam das Nervensystem bilden. „Ihre Funktion ist es nicht abzubilden, sondern Energien zu befördern [...]“[52], argumentiert Annette Meyer zu Eisen. Sie leiten die Reize weiter, die Stöhrers gewaltsame Initiative auslöst und bewirken, dass der Bildorganismus zu leben beginnt. Stöhrer selbst bekräftigt, dass seine „Radierungen [...] die Gemälde aufschlüsseln, aber nicht umgekehrt.“[53]

Die Kaltnadellinie ist unmittelbarer Ausdruck der Bewegung des Künstlers und unterscheidet sich grundsätzlich von der radierten wie auch der gestochenen Linie. Die radierte Linie verdankt ihren Verlauf zwar der Hand des Künstlers, die Vertiefung ins Metall bewirkt aber eine Säure. Sie kann nur da auf das Metall einwirken, wo der Künstler zeichnend die schützende Radierschicht durchdrungen hat. In dem folgenden chemischen Prozess, wird das Metall gleichmäßig abgetragen, d. h. die Linie wird nach allen Seiten in das Metall hinein verbreitert

---

[50] Merkert, Jörn: *Eros, Chaos, Triebkraft, Anarchie*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (2008), S. 80.
[51] Eigenes Telefongespräch mit der Witwe Stöhrers, Hanne Forstbauer am 20.6.2012.
[52] Eisen, Annette Meyer zu: *Walter Stöhrer. Radieren*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Radierarbeit*. Brinkmann & Bose: Berlin 2008, S. 48.
[53] zitiert nach: Inboden, Gudrun: *Walter Stöhrer*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (2008), S. 54.

und vertieft. Von der vorangegangenen zeichnenden Aktivität des Künstlers zeugen nur noch die Richtungsänderungen der Linie. Die Dynamik des Zeichenvorgangs ist ausschließlich in den Kurven der Linie sichtbar, aber nicht mehr in der Linie selbst.

Die Linie des Kupferstichs kann indessen, je nachdem wie tief der Stecher den Stichel in das Metall gräbt, breiter oder schmaler sein. Diese Eigenschaft verdankt sie der Tatsache, dass sich der Schild des Grabstichels nach oben weitet. Künstler haben die Dynamik der gestochenen Linie, das An- und Abschwellen in der sogenannten Taille, dazu benutzt, bei parallel verlaufenden Linien Schattenwirkungen zu erzielen. Bekanntestes Beispiel ist Claude Mellans Spiralstich *Schweißtuch der Veronika* aus dem Jahr 1649.[54] Die Dynamik der schwellenden Linie im Kupferstich ist jedoch nicht Ausdruck eines emotionalen Antriebs sondern einer kühlen Berechnung. Die Taille der gestochenen Linie bildet somit auch nicht die Gemütsverfassung des Künstlers ab, sondern dient der kalkulierten Ausbildung von Schatteneffekten in einem geometrischen System. Eigentlich ergibt sich die Taille zwangsläufig aus dem Gebrauch des V-förmigen Grabstichels, der beim Ansetzen zunächst spitz in die Platte eindringt und, je tiefer er eingegraben wird, um so breitere Linien bewirkt, wie Hans W. Singer ausführt:

> Aber allmählich drängt das Werkzeug dem Künstler die richtige Handhabung auf. Es läßt sich nicht leichthin, nicht ohne einen gewissen Kraftaufwand damit hantieren. Und so kommt der Künstler von selbst darauf, daß die eigentliche Sprache des Kupferstichs eine gebundene ist; daß er nach regelmäßigen, ruhig und langgeschwungenen Linien und einem sorgfältig angelegten System von Kreuzlagen drängt. So stellt sich bei der natürlichen Verwendung vom Stichel auf der Kupferplatte etwas ganz Eigenartiges und Besonderes ein, ein Dialekt sozusagen, der mit anderen Mitteln, mit der Feder, oder der Kreide, oder dem Blei usw. gar nicht zu erreichen ist.[55]

Die klare Darbietung des Liniensystems im Druck ist demnach eine natürliche Forderung an die Erscheinung des Kupferstichs. Entsprechend verfährt der Stecher, wenn er sein Werk zur Vollendung bringt. Zum Schluss entfernt er die kleinen Grate, die an den Seiten der gestochenen Bahn beim Herausheben des Spans entstanden sind. Der Stecher beseitigt damit die unerwünschten Nebenwirkung seiner handwerklichen Tätigkeit. Der Kupferstich ist dann vollendet, wenn jede Linie des Systems vollkommen beherrscht wird. Die Linie des Stiches entspringt einem leidenschaftslosen Tun und kann folglich auch keinen nervösen Reiz an den Bildorganismus weiterleiten.

---

[54] Montaiglon, Anatole de: *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville*. Abbeville 1856, S. 374.
[55] Singer, Hans W.: *Handbuch für Kupferstichsammler. Technische Erklärungen, Ratschläge für das Sammeln und das Aufbewahren*. Karl W. Hiersemann: Leipzig [3]1923, S. 25.

Das ist völlig anders bei der Kaltnadel, bei welcher der zur Seite aufgeworfene Grat mehr noch als die eingeritzte Furche, die die Stahlnadel in das Metall pflügt, zum spezifischen Ausdrucksträger der Gemütsbewegung des Künstlers wird. Am Grat hält sich beim Auswischen der Druckplatte nicht nur mehr Farbe als in der Linienvertiefung, der Grat ist auch maßgebend für die Variabilität des Kaltnadeldrucks. Je nach Richtung, in der die Kupferdruckfarbe beim Auswischen getrieben wird, ändert sich die Erscheinung des Kaltnadelbildes. Die Nervosität der Kaltnadel resultiert nicht nur aus dem immer wechselnden Impuls des Künstlers, sondern ist auch Ergebnis der Wandelbarkeit des Bildes beim verschiedenartigen Einfärben und Auswischen der Platte vor dem Druck.

## Der Faktor Zeit

Die Kaltnadel ist die grafische Methode, die sich auch deshalb am besten mit der Monotypie verbindet, weil sie genau wie diese die künstlerische Regung auf schnellstem Wege ins Bild setzen kann. Bei der Radierung wird die Bildschöpfung endgültig erst dann offenbar, wenn der Ätzvorgang im Säurebad beendet ist. Selbst wenn es sich nur um eine einfache Strichätzung handelt, dauert das oft Stunden.

Noch langsamer geht die Ausführung eines Bildes als Stich vonstatten. In der Dürerzeit arbeitete ein Stecher im Rhythmus der Turmuhr. Da war die Herstellungszeit für einen Stich mit mehreren Monaten dem Zeitgefühl angemessen. Mit der im Verlauf der Industrialisierung zunehmenden Lebensbeschleunigung im 19. Jahrhundert wurde die Stechertätigkeit zu einem rückwärtsgewandten Verfahren, wenn es auch vom bürgerlichen Publikum und dem Autoren der folgenden Rezension Anton Springer noch euphorischen Zuspruch erhielt:

> Im Jahre 1875 erzählten die Kunstzeitungen, daß Rudolf Stang [...] die Wiedergabe des Abendmahls in größtem Maßstabe vorbereite. Die Nachricht stieß bei einigen Kleingläubigen auf ein bedenkliches Kopfschütteln. Bedarf es noch, da wir Morghens[56] Stich besitzen, einer neuen Reproduktion? Ist es nicht eine Tollkühnheit, in einer Zeit, in welcher der ganze Kunstzweig des Kupferstechens auf den Aussterbeetat gesetzt zu sein scheint, sich an eine solche Riesenaufgabe zu wagen? Der Künstler ließ sich gottlob nicht beirren.Er besaß den Mut und die Beharrlichkeit, den einmal gefaßten Plan, allen Hindernissen zum Trotze, durchzuführen. Nach dreizehn Jahren emsiger Arbeit liegt der Stich vollen-

[56] Vgl. die Ausführungen zu dem 1800 vollendeten Stich von Raffael Morghen und zu anderen Reproduktionen nach Leonardo in dem Katalogbeitrag *Die Kunst der Welt in der Welt der Bürger*. In: Langemeyer, Gerhard und Reinhart Schleier (Hrsg.): *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Kat. Ausst. {Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster} 21.3.-2.5.1976, Münster 1976, S. 285-301.

> det vor, ein Ehrendenkmal für den Künstler und einem Herzstärkung für alle, die an der Zukunft des Kupferstiches verzagen wollten.[57]

Im Jahre 1875 begann Rudolf Stang (1831 - 1927) mit der Arbeit an seinem 56,5 x 97,5 cm großen Stahlstich *Das Abendmahl*[58] nach Leonardo da Vinci. Zur gleichen Zeit, 1874 oder 1875, schuf sein Zeitgenosse Edgar Degas (1834-1917) in Zusammenarbeit mit seinem Freund Ludovic Lepic seine erste 70 x 56 cm messende Monotypie *Le maître de ballet*[59], die sich heute in der National Gallery of Art in Washington (Rosenwald Collection 1964.8.1782) befindet. Als Stang die Arbeit am Abendmahl-Stich 1888 nach dreizehn Jahren beendet hatte, hatte Degas im selben Zeitraum mehr als 250 Monotypien[60] und dazu zahlreiche Grafiken geschaffen, in denen auch immer wieder die Kaltnadel zum Einsatz kam, wie in dem über 22 Zustände ständig weiter entwickelten Blatt *La Sortie de Bain*[61] von 1879-80. Im Urteil der Kunstgeschichte ist Stangs Stich ein Kuriosum, wogegen die Monotypien von Degas als Meisterwerke anzusehen sind.

Abb. 2: Rudolf Stang *Das Abendmahl*

Abb. 3: Edgar Degas *La Sortie de Bain*

Der Maler Pierre Georges Jeanniot (1934-1848) hat geschildert, dass sein Freund Edgar Degas so sehr von der Monotypie fasziniert war, dass er es im Sommer 1890 kaum erwarten konnte, sein Haus in Diénay in der Bourgogne aufzusuchen, um sich dort in die Arbeit zu stürzen. Richard Kendall zitiert Jeanniot wie folgt:

---

[57] Springer, Anton: *Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang*. In: Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Heft 33, E. U. Seemann: Leipzig 1888, S. 24.
[58] Langemeyer (1976), S. 300.
[59] Janis, Eugenia Parry: *Degas Monotypes. Essay, Catalogue & Checklist*. Kat. Ausst. {Fogg Art Museum, Cambridge} 25.4.-14.6.1968, New York Graphic Society: Greenwich 1968. S. XVIII. und Abb. Kat. Nr. 1.
[60] Vgl. Janis (1968).
[61] Delteil, Loys: *Le Peintre-graveur illustré. (XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles). Bd. 9: Edgar Degas*. Auteur: Paris 1919, Nr 39.

> On arrival at Diénay, Jeanniot tells us, 'Degas was in raptures over the journey', proceding almost immediately to the studio and announcing: 'I have been wanting for so long to make a series of monotypes.' After inspecting Jeanniot's equipment, he began to work and within 'half an hour, no more' the first print had been pulled. During their stay 'we would do three or four in a morning' recounts Jeanniot, which would have resulted in fifteen or twenty prints, though a more rarely cited text by the same author puts the figure at thirty.[62]

Die Monotypien von Edgar Degas entstammen demnach einem wahren Schaffensrausch, der in der Geschwindigkeit und Menge der Produktion eine Entsprechung findet.

## Vergänglichkeit

Zwischen Monotypie und Kaltnadel besteht insofern eine weitere Verwandtschaft, als die auf die Druckplatte aufgebrachte Schöpfung des Künstlers in beiden Fällen nicht mehr als einen identischen Druck hergibt.[63] Zwar haben Künstler bei der Monotypie nicht selten einen Folgedruck, den sogenannten "Ghost"[64], akzeptiert – als Beispiel sei hier *Le bidet* von Edgar Degas, eine Monotypie von ca. 1878-80 angeführt.[65] – der zweite Abdruck verliert jedoch in erheblichem Maße an Prägnanz.

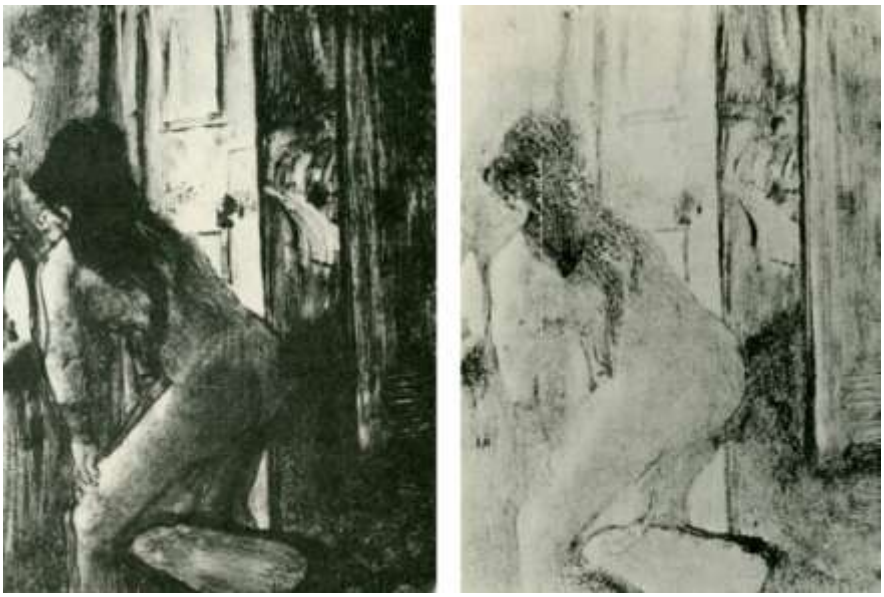

Abb. 4:

Edgar Degas *Le bidet*
Monotypie
ca. 1878-80
16,3 x 12 cm

Links: 1. Abzug
Rechts: 2. Abzug = "Ghost"

[62] Kendall, Richard: *Degas landscapes*. Yale University Press: New Haven 1993, S. 159 f.
[63] Vgl. "uniqueness" als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal der Monotypie bei Calabi, Augusto: *The Monotypes of Gio. Benedetto Castiglione*. In: Dodgson, Campbell (Hrsg.): *The Print Collector's Quarterly*. Vol. 10, No. 3, October 1923, J. M. Dent & Sons: London 1923, S. 223.
[64] Reed, Sue Welsh: *Monotypes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. In: The Metropolitan Museum of Art (1980), S. 3.
[65] Janis (1968), Katalog Nr. 110, 111.

Die Kaltnadel verliert ebenfalls ab dem zweiten Druck zunehmend rasch ihr akzentuiertes Erscheinungsbild. Es verändert sich erheblich schneller als bei anderen künstlerischen Tiefdruckverfahren, weil der Grat, der für seine Ästhetik so prägend ist, sich sehr schnell abnutzt. Dies geschieht dadurch, dass die zunächst vollständig eingefärbte Platte ausgewischt werden muss, damit die tiefer liegenden bildgebenden Teile in der gewünschten, vom Künstler vorgegebenen Klarheit hervortreten. Das Auswischen geschieht mit der Wischgaze, einem appretierten Baumwollstoff. Diese Appretur macht den Stoff fest und fusselfrei. Beim kreisenden Führen der Wischgaze zum Aufnehmen der Kupferdruckfarbe bewirkt die Festigkeit des appretierten Stoffs zusammen mit der Körnigkeit der Pigmente der Kupferdruckfarbe einen Abrieb, der zunehmend die scharfen Spitzen der Kaltnadelgrate verschleißt.[66]

Künstler reagieren auf diesen Verschleiß damit, dass sie die Platten von Zeit zu Zeit mit der Kaltnadel überarbeiten. Viele Sammler sind sich jedenfalls des Verlustes bewusst, den eine Grafik im Verlauf des Druckens einer Auflage erfährt. So erklärt es sich, dass sie vorzugsweise frühe Abzüge oder, sofern die Druckplatte galvanisch gehärtet wurde, um eine höhere Auflage zu erzielen, Abzüge vor der sogenannten Verstählung suchen. Der Berichterstatter des Wochenmagazins *Die Zeit* mit dem Autorenkürzel W.O. beschreibt dieses Phänomen in seiner Nachricht über die Versteigerung des Nachlasses von Heinrich Stinnes bei Ketterer in Stuttgart folgendermaßen:

> Sieht man heute die Mappen etwa der Radierungen von Legrand, Legros, Zorn durch, so spürt man, daß dieser skurrile Mann eine Leidenschaft für die radierte Linie als solche, für den Grat einer Kaltnadelradierung gehabt haben muß, die unabhängig von der Darstellung, ja von der künstlerischen Qualität eines Blattes dem so rasch entschwindenden Hauch des ersten Abzuges nachjagte und exorbitante Preise dafür nicht scheute. [...] Am Oeuvre der Kollwitz, das durch so viele schlechte Abzüge von den verbrauchten Platten — leider mit Zustimmung der Erben — so verwässert wird, hier aber in den ausgewählten Drucken der Sammlung Stinnes vorlag, konnte man einen interessanten Wertungsvorgang beobachten. Es schälen sich aus dem großen Werk die gesuchten Blätter heraus, ähnlich wie bei Dürer und Rembrandt.[67]

## Kunst drucken

Nach allem bisher Dargelegten gibt es zwischen Kaltnadel und Monotypie so viele Gemeinsamkeiten, dass es verwunderlich ist, wie spät Walter Stöhrer die Monotypie für seine Arbeit

---

[66] Vgl. die Ausführungen im Kap. *Der Druck als Gegenwartsdurchgang* in: Friedrich (1931), S. 151.
[67] W. O. [Autorenkürzel]: *Bildnis eines Sammlers*. In: Bucerius, Gerd, Lovis H. Lorenz, Richard Tüngel und Ewald Schmidt di Simoni (Hrsg.)*:Die Zeit*. Nr. 01, 5.1.1950, Zeitverlag Gerd Bucerius: Hamburg 1950, S. 5.

eingesetzt hat. Ein Grund ist sicherlich, dass er keine eigene Druckpresse besessen hatte, mit der er hätte experimentieren können. Bis Mitte der 1960er Jahre druckte er „die bearbeiteten Radierplatten fast ausnahmslos auf einer Wäschemangel“[68]. Ab 1969 ließ er dann die Abzüge in verschiedenen Kupferdruckwerkstätten in Berlin drucken. Wilhelm Schneider, Siegfried Reinert und Willi Jesse waren u. a. für ihn als handwerklich hervorragende Dienstleister im Auflagendruck tätig. Das Selbstverständnis solcher Drucker ist geprägt von einem Arbeitsethos, das sich auf der möglichst sorgfältigen Ausführung des Drucks nach Maßgabe des Künstlers gründet, wie es im folgenden in den Leitsätzen der Firma Kätelhön Druckgraphik niedergelegt ist:

> Radierung, Lithografie und Holzschnitt ist unser Handwerk. Die Erarbeitung der Druckplatten nimmt der Künstler in der Regel in den Druckwerkstätten vor. Er wird betreut, bis das Ergebnis seinen Vorstellungen entspricht. Ein Meisterdrucker erarbeitet nach den Wünschen und gemeinsam mit dem Künstler den “bon-à-tirer”, den Musterdruck. Die sorgfältige handwerkliche Bearbeitung einer Auflage schließt sich an.[69]

Experimente und Abweichungen von den Regeln kommen in diesem von Tugenden wie Leistung, Pflicht, Präzision und Tradition geprägten beruflichen Umfeld kaum vor.

Meine eigene Erfahrung bestätigt diesen Sachverhalt. Ich erhielt in den 1960er Jahren im Atelier von Reinhard Spiegel in Wiesbaden eine Ausbildung zum Kupferdrucker. Das Leistungsangebot im Bereich des Kupfertiefdrucks wird von Reinhard Spiegel so dargestellt: „Werkstätten für Ätz- und Druckarbeiten, Übernahme sämtlicher technischen Anforderungen, Arbeitsplatz für Künstler, künstlerische Fertigstellung der Radierplatten ein- oder mehrfarbig, Auflagendruck.“[70] Der boomende Auflagendruck bestimmte in den 1960er und 1970er Jahre den Arbeitsrhythmus in der Kupferdruckwerkstatt, wie Gottfried Sello in der Wochenzeitung *Die Zeit* beschreibt:

> Das Geschäft mit der Graphik floriert. Es hat in den letzten Jahren einen Umfang angenommen, der alle optimistischen Prognosen bei weitem übertrifft. Die unzähligen Graphik Editionen haben die elitäre Marktenge aufgesprengt. Jedermann konnte an der zeitgenössischen Kunst partizipieren, und dieser Graphik Boom hat insofern tatsächlich zur Demokratisierung der Kunst beigetragen (auch wenn die Editoren anderes, nämlich ihren Profit im Sinne hatten).[71]

---

[68] Eisen, Annette Meyer zu: *Vorwort*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 7.
[69] Leitsätze der Firma Kätelhön Druckgraphik: http://www.kunsthaus-moehnesee.de/index.php?article_id=72 zitiert: 22.06.2012, 11:44.
[70] Homepage Atelier Reinhard Spiegel: http://www.atelier-spiegel.de/home.htm zitiert: 22.6.2012, 13:24.
[71] Sello, Gottfried: *Was ist eine Originalgraphik?*. In: Dönhoff, Marion Gräfin (Hrsg.): *Die Zeit*. Nr. 06, 11.2.1972, Zeitverlag Gerd Bucerius: Hamburg 1972, S. 15.

Der prosperierende Markt bestimmte auch die Arbeitsweise der Künstler unabhängig von ihrem Rang. In den Jahren 1963-74 druckten wir die Radierungen von Georg Baselitz[72] in kleinen Auflagen für die Galerie Fred Jahn in München in gleicher Weise wie große Auflagen von Gertrude Degenhardt für die Büchergilde Gutenberg. Der documenta-Künstler und die Illustratorin aus Mainz-Gonsenheim wurden handwerklich gleichrangig betreut. In der Werkstatt galt das Prinzip, die Regeln der Druckkunst in jeder Hinsicht zu erfüllen – und die Verleger pünktlich zu beliefern.

Nachdem ich unter solchen Bedingungen ausgebildet worden war, war es für mich eine Überraschung, als ich 1984 neun Jahre nach der Gründung einer eigenen Kupferdruckwerkstatt in die USA reiste, um Kollegen zu besuchen. Die Atmosphäre bei Crown Point Press in San Francisco, der ersten Adresse meiner Reise, war geprägt von einer Offenheit, die ich von Deutschland her nicht kannte. Die Gründerin der Presse Kathan Brown hatte keine Betriebsgeheimnisse. Ich konnte mich frei bewegen und erhielt Antwort auf alle Fragen. Ihr Verhältnis zu den Künstlern war nicht das einer Dienstleisterin, sondern einer Mitwirkenden, die nicht nur von Anfang an auf die Ideen der Künstler einging, sondern auch half, sie zur Vollendung zu bringen. Gemäß dem Motto "Making Prints, Doing Art"[73] war Crown Point Press sogar offen für Konzept-, Installations- und Performancekünstler.

Auf dem Weg zu meinem nächsten Reiseziel, der Presse Gemini G.E.L. in Los Angeles, passierte ich Santa Barbara. Dort betrieb Garner Tullis eine Druckerei, von der mir nichts weiter bekannt war, als dass er sich mit dem Druck von Monotypien befasste. Ich vereinbarte aus Neugier kurzfristig einen Termin und kam in seine Werkstatt, als er den Druck von einer Reihe Monotypien mit Sam Francis gerade beendet hatte und in der Vorbereitung für die Arbeit mit Per Kirkeby begriffen war. Ich war beeindruckt von den großformatigen gerade vollendeten Arbeiten von Sam Francis, sah in der Industriehalle die mächtigen Druckmaschinen, erfuhr aber nichts von dem Arbeitsprozess selbst. Dass keine Druckformen vorhanden waren, irritierte mich so,

---

[72] Vgl. Jahn, Fred in Zusammenarbeit mit Johannes Gachnang (Hrsg.): *Baselitz. peintre - graveur. Werkverzeichnis der Druckgrafik*. Bd. 1, 1963 - 1974, Gachnang & Springer: Bern 1983.

[73] Vgl. Breuer, Karin, Ruth E. Fine, Steven A. Nash (Hrsg.): *Thirty-five Years at Crown Point Press: Making Prints, Doing Art*. Kat. Ausst. {National Gallery of Art, Washington} 8.6.-1.9.1997, National Gallery of Art: Washington 1997.

> dass ich Garner Tullis nicht einmal fragte, welche Rolle ein Drucker bei der Monotypie spielt.

## Walter Stöhrer und die Farbradierung

Seit 1970 – so berichtet Annette Meyer zu Eisen – setzte sich Walter Stöhrer „auf Anregung einiger Verleger wiederholt mit den Möglichkeiten der Farbradierung auseinander. Insgesamt 28 Farbradierungen finden sich im zweiten Band des Werkverzeichnisses der Grafik aufgelistet, sämtlich als Editionen herausgegeben.“[74] Farbradierungen zu machen, entsprach jedoch nicht der direkten und spontanen Weise Stöhrers, denn er musste beim Einsatz von Farbe Regeln befolgen, wie sie im folgenden von Henner Kätelhön erläutert werden:

> Zwei Arten von farbigen Radierungen kennen wir. Die Einplatten-Farbradierung und die farbige Radierung durch den Zusammendruck mehrerer Farbplatten. [...] Heute finden wir ausschließlich den Farbdruck von mehreren Platten. Vielfach allerdings tragen die einzelnen Platten nicht nur jeweils eine, sondern mehrere Farbtöne, so daß sich eine Mischung beider Verfahren ergibt. [...] Zuerst wird der Künstler die Anzahl der Platten festlegen, die er zur Erreichung der vollständigen Bildwirkung benötigt. Dann erfolgt eine Aufteilung der Platten in Farben. Es ist also festzulegen, welche Farben beim Druck dann die günstigste Plattenbehandlung zulassen. [...] Nun zeichnet man für jede Farbe einen Transparentbogen. Man macht einen Farbauszug, wie der fachmännische Ausdruck für diese Vorarbeit heißt. [...] Je genauer diese Arbeit gemacht wird, umso genauer wird dann der Zusammendruck der einzelnen Platten in der Presse passen. [...]
>
> Wer befriedigende Ergebnisse in der Farbradierung erreichen will, sollte schon die höheren Weihen der Radierkunst haben.[75]

Dass Kunst „ihre Weihe von oben empfängt“[76], ist eine Vorstellung der Romantik. Diese Ansicht wird interessanterweise von einer Kunstdruckerei vorgebracht, die sich ansonsten an den Erfordernissen des Kunstmarkts orientiert. Dem romantischen Anspruch stehen kaufmännische Überlegungen gegenüber, eine Tatsache, die von Henner Kätelhön wie ein harmloses Naturereignis dargestellt wird: „Der Anteil mehrfarbiger Radierungen ist im letzten Jahrzehnt ständig gewachsen. [...] Mit den Zeiten ändern sich die Mittel. Die Farbe als ästhetisches

---

[74] Eisen, Annette Meyer zu: *Vorwort*. In: Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 7.
[75] Kätelhön, Henner: *Die Radierung. Erfahrungen einer Kupferdruckerei*. Druckgraphik Kätelhön: Möhnesee-Wamel 1978, S. 70-75.
[76] Aymold, Johann Baptist: *Lehrbuch der Metaphysik nebst einem Grundrisse der Geschichte der Philosophie; nach der Grundlage von Dr. Franz Anton Nüsslein's Vorlese-Heften bearbeitet durch Johann Baptist Aymold*. Karl Kollmann'sche Buchhandlung: Augsburg 1836, S. 112.

Element, die farbige Gliederung in kompositorischer Aufgabe ist in die Radierung [...] hineingewachsen.“[77]

Im Rückblick auf die 1970er Jahre wird dieses Phänomen von Walter Koschatzky ganz anders beurteilt. Der Grafik-Boom „war genau genommen dadurch entstanden, daß man gelernt hatte, buntfarbig im Mehrplattendruck zu arbeiten, was aus einer – so das Schlagwort – Kunst der Mappe eine Kunst der Wand werden ließ.“[78] In einem Interview von Wolf Schön, bei dem dieser einleitend das „Grafik-Sammeln eine Art Volkssport“[79] nennt, erklärt Roland Hänßel, der Gründer der Edition manus presse, den Grafik-Boom so:

> mit einem Schlagwort ausgedrückt: durch die Sozialisierung der Kunst, die nicht mehr elitär, für eine Oberschicht reserviert ist. Der Charakter und die Funktion der Grafik haben sich ebenfalls gewandelt: Wurden Drucke früher in Mappen aufbewahrt, so dienen sie heute als Bildersatz als Originale für den kleinen Geldbeutel.[80]

Wenige Monate vor diesem Interview hatte Stöhrer zwei *Farbradierung* betitelte Grafiken für die Edition manus presse in Stuttgart geschaffen, die in je 15 Exemplaren von Wilhelm Schneider in Berlin gedruckt wurden. Dass Stöhrer sich erstmals auf die Farbradierung einließ, geschah „weniger aufgrund künstlerischen, sondern eher händlerischen Interesses“[81], wie Nikolai B. Forstbauer berichtet. Stöhrer war dem Publikum vor allem als Maler von expressiv farbigen Gemälden vertraut. Die Kundschaft der Grafikverlage war nicht so sehr an seinen schwarzweißen Grafiken interessiert, vielmehr suchten sie nach Grafiken von Stöhrer als preiswerte Alternative zu Gemälden oder auch als repräsentativen Wandschmuck.

## Scholderup - Eckernförde

1986 erhielt Walter Stöhrer eine Professur an der Hochschule der Künste in Berlin und erwarb im selben Jahr den ehemaligen Landgasthof von Scholderup (Schleswig Holstein). In den Semesterferien wohnte und arbeitete er hier, den ehemaligen großen Festsaal machte er zu

---

[77] Kätelhön (1978), S. 7.
[78] Koschatzky Walter: *Graphik heute*. In: Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hrsg.): *Preis der Pfalzgalerie für klassische Verfahren der Originaldruckgraphik 1995 (Marianne und Heinrich Lenhardt-Stiftung)*. Kat. Ausst. {Pfalzgalerie Kaiserslautern} 20.10.-19.11.1995, Pfalzgalerie Kaiserslautern: Kaiserslautern 1995, S. 25.
[79] Schön, Wolf: *Inflation der Druckgrafik? Interview mit den Stuttgarter Verlegern Luitpold Domberger und Roland Hänßel (Manus-Presse)*. In: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): *Magazin KUNST*. 12. Jg., Nr. 45, 1. Quartal 1972, Verlag Magazin KUNST: Mainz 1972, S. 2703.
[80] Ebda.
[81] Forstbauer, Nikolai B.: *Ich glaube nicht an* ein *Bild*. In: Hannover (1998), S. 70.

seinem Atelier. Als Stöhrer 1989 ein Forschungssemester erhielt, quartierte er sich für längere Zeit in Scholderup ein, wo er sich in den Wintermonaten wegen der dunkleren Lichtverhältnisse vorzugsweise mit Grafik befasste. Jens Christian Jensen, der damalige Direktor der Kunsthalle zu Kiel, bat ihn in jenem Winter, eine Jahresgabe für den Schleswig-Holsteinischen Kunstverein zu machen. So entstanden die beiden Radierungen *Caspar I* und *Caspar II*[82].

> Jens Christian Jensen kannte meine Arbeit und gab Walter Stöhrer den Tipp, die beiden Radierungen in meiner Werkstatt drucken zu lassen. Scholderup und Eckernförde sind weniger als 20 km voneinander entfernt. Ich kannte und bewunderte Stöhrers Arbeiten schon lange und freute mich auf die Zusammenarbeit. Stöhrer kam nach Eckernförde und wir unterhielten uns nicht nur über die Arbeit an den Radierungen. Er war in einer Zeit gekommen, in der ich mit der Vorbereitung einer internationalen Skulpturenausstellung in Finnland befasst war. Ich hatte für die Ausstellung mit dem Titel *RADAR*[83] damals noch unbekannte Künstler wie Eija-Liisa Ahtila und Carsten Höller ausgewählt, aber auch bekannte wie Bjørn Nørgaard und Raffael Rheinsberg, den Stöhrer gut aus Berlin kannte. Es kam zu einem Gespräch über Kunst, das weit über Werkstattbelange hinaus ging.
>
> Im März 1990 schließlich gingen die Caspar-Radierungen in die Presse. Weil die Kupferplatten unverstählt bleiben sollten, betrug die Auflage nur je 25 nummerierte Exemplare und 7 Épreuve d‘Artiste,. In den Druckprotokollen[84] ist außer Papiersorte, Auflage, Platten- und Papierformat die Farbmischung vermerkt, die je zur Hälfte aus Preußisch Blau und einem intensiven Gleitsmann-Schwarz bestand. Die Abtönung des Schwarz nach Blau erweckte besonders in den Tonabstufungen der offenen Ätzung und den Schatten der Kaltnadelgrate einen Anschein von Farbradierung.
>
> Ich erinnere mich an eine Diskussion mit Stöhrer, die zeigt, dass ich damals noch nicht richtig bei seiner Kunst angekommen war. Ich hatte ihm vorgeschlagen, die Druckplatte mit einer zweiten etwas größeren zu unterlegen, die als Blindprägung erschien. Es handelt sich hierbei um ein Veredelungsverfahren, dessen einziger Zweck

---

[82] Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 324, Abb. 152 f.
[83] Vgl. Kotkan kaupunki (Hrsg.): *RADAR. Internationale Kunstausstellung in der Stadt Kotka/Finnland*. Kat. Ausst. {Stadtraum von Kotka} 28.6.-2.9.1990, Kotkan kaupunki: Kotka 1990.
[84] Vgl. Archiv der Kupferdruckwerkstatt: Druckprotokolle *wast001* und *wast002*.

> es ist, mit dem zweiten Prägerand wirkungsvolle Effekte von Licht und Schatten außerhalb des Druckspiegels hervorzubringen. Stöhrer fand es nicht gut, ließ sich aber von mir überreden. Danach kam es nie wieder vor, denn je mehr ich mit seiner Kunst vertraut wurde, desto klarer wurde mir, dass ich die Direktheit seines künstlerischen Ausdrucks nicht mit Druckfinessen zu stören hatte.
>
> In den folgenden Jahren gab Stöhrer seine Druckplatten weiterhin zum Drucken an Willi Jesse in Berlin. Wenn er im Sommer nach Schleswig-Holstein kam, trafen wir uns hin und wieder. Wir blieben im Gespräch über seine Kunst und hatten als Dauerthema das Problem der Farbradierung. Der mit ihrer Herstellung verbundene technische Zwang – die Organisation der Farbzuordnung zu verschiedenen Platten und die Beachtung der Passgenauigkeit u. s. w. – all das war ihm zuwider.

Am 26. November 1995 wurden im Museum der Stadt Eckernförde die 2. Eckernförder Grafiktage eröffnet, die seit 1990 im Fünf-Jahres-Turnus stattfinden. Der Bürgermeister wies in seiner Eröffnungsrede darauf hin, „daß Weber längst nicht mehr ‚nur' Druck-Handwerker sei, sondern auch künstlerisch-anregend auf die Künstler einwirke."[85]

> Im Sommer 1995 hatte ich Walter Stöhrer gefragt, ob er sich an dieser Ausstellung beteiligen würde. Er sagte zu und wir vereinbarten, dass ich zwei Radierungen, die er für diesen Zweck zur Verfügung stellen wollte, nicht nur drucken, sondern auch verlegen würde. Die beiden Grafiken waren ohne Betitelung[86]. Im Oktober 1995 kurz vor der Eröffnung der Grafiktage gingen sie in Druck.[87] Mit der Übernahme der Verlagsverantwortung für die beiden Radierungen ging ich eine Verpflichtung ein, die für eine künftige engere Zusammenarbeit von großer Bedeutung war.

Zu Beginn des Jahres 1996 hatte Stöhrer den Plan für ein großes Mappenwerk. Er hatte von einem Freund das Gedicht *Nondum*[88] des englischen Lyrikers Gerard Manley Hopkins (1844-89) erhalten, der als Vorläufer der modernen Literatur in England gilt. Dessen Gedicht

---

[85] Rohde, Christoph: *Autorität, Anlaufstelle und Kapitän. Eckernförder Grafiktage wurden zu einer Würdigung von Norbert Weber*. In: *Kieler Nachrichten* vom 28.11.1995, S. 21.
[86] Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 337, Abb. 230 f.
[87] Vgl. Archiv der Kupferdruckwerkstatt: Druckprotokolle „wast003" und „wast004".
[88] Blog: http://unknowing.wordpress.com/2009/03/08/nondum/ zitiert: 27.07.2012, 13:48.

*Noch Nicht*, so die Übersetzung, sollte den Titel für eine Mappe mit insgesamt zwölf Kaltnadelarbeiten[89] geben.

Die wortgewaltige Ode an Gott ist ein Frühwerk von Hopkins. In *Nondum* bringt der Dichter – so interpretiert es Julia F. Saville – „seine Sehnsucht nach einem Zeichen Gottes zum Ausdruck, welches das aufgeschobene Versprechen des *Noch Nicht* in eine sofortige Zusicherung seiner Verwirklichung in der Gegenwart verwandeln möge".[90] Stöhrer war nicht zufrieden mit der trockenen Sprache der deutschen Übersetzer, die sich pedantisch an die Form des englischen Gedichts mit seinen wiederkehrenden Stanzen im Maß von dreifachen Kreuzreimen gehalten hatten.[91]

> Ich bot mich deshalb an, die Dichtung neu zu übersetzen. Statt der Verwendung von festem Metrum und Endreim zog ich eine Übertragung in freier Form vor, denn so konnte ich eine Übereinstimmung mit dem von Hopkins verwendeten erhabenen und feierlichen Sprachstil erreichen.
>
> Walter Stöhrer war mit meinem Beitrag zufrieden. Die Übersetzung wurde auf dem Vorsatzblatt der Mappe Seite an Seite mit dem englischen Original abgedruckt.[92] Für mich war es ein weiterer Schritt hin zu einer Zusammenarbeit, bei der ich dem Künstler nicht nur als Drucker dienen, sondern ihm aus meinem Verständnis seiner Kunst heraus kreative Wege ebnen konnte.

Bei den Kaltnadelarbeiten der Folge *Noch Nicht* hat Stöhrer den literarischen Impuls, das Gedicht von Hopkins, vollständig in die Mappe integriert. Die Dichtung tritt durch den Abdruck im Vorsatzblatt den Bildern ebenbürtig an die Seite, was Stöhrer noch betonte, indem er die Worte *NOCH NICHT* in Versalien seitenrichtig mit der Kaltnadel oben in das Bild des ersten Blatts der Folge einritzte.[93]

---

[89] Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 339, Abb. 244-250.
[90] Saville, Julia F.: *A Queer Chivalry. The Homoerotic Asceticism of Gerard Manley Hopkins*. University Press of Virginia: Charlottesville, Va. 2000, S. 52.
[91] Vgl. Hopkins, Gerard Manley: *Gedichte*. Englisch und deutsch in der Übers. von Ursula und Wolfgang Clemen, Reclam: Stuttgart 1973.
[92] Übersetzung veröffentlicht in: Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 339 f.
[93] Ebda., S. 244.

Im Frühjahr 1998 wurde Walter Stöhrer von Marwan, dem aus Syrien stammenden Maler und Kollegen an der Berliner Hochschule der Künste, auf die Dichtung des Syrers Ali Ahmad Said aufmerksam gemacht. Er empfahl ihm den unter dem Künstlernamen Adonis veröffentlichten Gedichtband *Die Gesänge Mihâyrs des Damaszeners*[94]. Stöhrer nahm das Buch im folgenden Sommer mit in die Ferien. Bei der Lektüre machte er nicht nur wie schon gewohnt auf den Buchseiten Unterstreichungen und Notizen, er begann, regelrecht in die Seiten zu zeichnen und zu malen.[95]

Die Beschäftigung mit der Dichtung des Adonis stimulierte fortan Stöhrers malerisches und grafisches Werk. Die in den drei Mappen zusammengefassten 34 Kaltnadelradierungen, die er in den Jahren 1998-1999 schuf, zeugen von einer außerordentlich intensiven Auseinandersetzung. Das beginnt mit der Auswahl der Druckplatten aus Zink, die er sämtlich mit einer Blechschere so bearbeitete, dass sie nicht mehr allseitig rechtwinklig waren. Der unregelmäßige Prägerand bewirkte die dingliche Erfahrung der Platte als Objekt und schwächte die Illusion des Bildraums. An den Einschnitten machte sich beim Auswischen der Platte Farbe fest und kroch als Schatten gleichsam in das Kaltnadelbild hinein. Die Stellen am Rand, an denen sich die Schere verhakt hatte, sind konkrete Hinweise darauf, mit welcher Gewalt Stöhrer gegen den Rahmen vorgegangen ist. Liest man Adonis, dann werden die Gemeinsamkeiten offenbar: Beide, Stöhrer und Adonis, – argumentiert Christian Rathke – überschreiten Grenzen, brechen mit der Konvention, sie „sprengen die Form und setzen sie visionär, surrealistisch neu zusammen.“[96]

> Stöhrer wollte im September 1999 ein Forschungssemester in Lissabon wahrnehmen, musste aber wegen einer schweren Erkrankung in Scholderup bleiben. So kam es, dass wir uns öfter trafen. Ich hatte mich inzwischen selbst mit der Lyrik von Adonis beschäftigt. Meine Kenntnisse der arabischen Sprache waren hilfreich, denn das Buch *Die Gesänge Mihâyrs des Damaszeners* des Ammann Verlags war in Arabisch

---

[94] Adonis: *Ausgewählte Gedichte 1958 - 1965. Die Gesänge Mihyârs des Damaszeners. Das Buch der Verwandlungen und des Auszugs in die Gefilde des Tages und der Nacht*. Ammann Verlag: Zürich 1998.

[95] Vgl. Thurow, Beate *Übermalte Textseiten*. In: Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Der Zauberer des Staubs*. Kat. Ausst. {Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen} 13.5.-31.7.1999, Stadt Reutlingen: Reutlingen 1999, S. 12-17.

[96] Rathke, Christian: *Walter Stöhrers neue Radierungen*. In: Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Wörter, mit Schlamm gefüllt, Wörter, mit Wehen geschmückt. Ausstellung anläßlich der Verleihung des Preises der Dr. Dietrich Schulz-Kunststiftung*. Kat. Ausst. {Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf} 5.3.-1.5.2000, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf: Schleswig 2000, S. 13.

mit deutscher Übersetzung erschienen. Durch die Beschäftigung mit den Gedichten waren Stöhrer und ich uns noch einmal näher gekommen.

Angeregt von Adonis hatte Stöhrer zwölf Kaltnadelarbeiten gemacht, die er Mitte September zum Probedruck nach Eckernförde mitbrachte. Sie waren für eine neue Mappe vorgesehen. Während ich die ersten Proben auswischte, bat mich Stöhrer, an den Rändern der Platte und an den Graten möglichst viel Farbe stehen zu lassen. Ich meinte, dann könne ich ja statt die Farbe auszuwischen gleich mit ihr auf die Platte malen. Das war das Stichwort für Stöhrer. Seine Antwort war, er wolle das selbst machen.

Stöhrer bekam einen Arbeitsplatz und Kupferdruckfarben. Dann ließ er sich eine für den Druck fertig eingefärbte Platte geben und fing an Farbe aufzubringen, zuerst mit dem Finger, dann mit einem Gazelappen. Anschließend bekam ich die bemalte Platte zum Drucken. Die Farbe war so dick aufgetragen, dass sie durch den Walzendruck in Laufrichtung ausschmierte. Stöhrer ließ sich nicht entmutigen und war nach kurzer Zeit in der Lage, die Stärke des Farbauftrags zu kontrollieren.

Die Ergebnisse des Experiments waren völlig überzeugend. Die Verbindung der Kaltnadel mit der Malerei war organisch. Die beiden Methoden verschmolzen gleichsam in einer Erscheinung. Herausgekommen waren unsere ersten Monotypien.

Der Titel der Mappe, den Stöhrer schon vor diesem Experiment festgelegt hatte, stammt aus dem Gedicht *Abschiedsgruß* von Adonis:

Vor Jahren sagten wir dir den Abschiedsgruß
Rezitierten wir die verirrte Totenklage
O Gloriole toter Engel
O Sprache der flüchtigen Heuschrecke.

Wörter, mit Schlamm gefüllt
Wörter mit Wehen geschmückt –

Die fehlenden Schöße kehrten zu uns zurück
Und da sind nun die Fluten und der Regen
O Sprache der Ruinen
O Gloriole toter Engel.[97]

[97] Adonis (1998), S. 75.

Abb. 5: Walter Stöhrer bei der Arbeit an einer Monotypie der Mappe *Wörter mit Schlamm gefüllt, Wörter mit Wehen geschmückt* – .

Die Zeilen *Wörter mit Schlamm gefüllt, Wörter mit Wehen geschmückt* – ergaben im Zusammenhang mit den Monotypien einen Sinn, der sicher nicht beabsichtigt war – der Titel hatte ja schon vorher festgestanden –, der aber das gesamte Experiment mit den Monotypien treffend beschreibt: die Kupferdruckfarben in den Tiefen der Kaltnadel, die Malerei bewegt darüber.

Die technischen Daten des Mappenwerks sind auf dem Vorsatzblatt festgehalten:

> Entstanden sind 7 Folgen von je 12 Monotypien, die arabisch 1/7 – 7/7 numeriert wurden.
> 2 Folgen für den Künstler und 1 Folge für den Drucker wurden mit e.a. bezeichnet.
> Die Kunsthalle Bremen, die das Werkverzeichnis von Walter Stöhrers Grafik betreut, erhielt eine ebenfalls mit e.a. bezeichnete Folge.
> 2 Folgen mit jeweils 1 Monotypie und 11 einfarbigen Kaltnadel-Radierungen gingen als mit e.a. bezeichnete Widmungsexemplare an die Mitarbeiter.[98]

Die Arbeit in der Werkstatt erstreckte sich über mehrere Wochen. An Tagen, an denen Stöhrer nicht durch die Folgen seiner Krankheit beeinträchtigt war, schafften wir einen vollen Satz von zwölf Monotypien. Stöhrer kam an solchen Tagen gegen Mittag in die Werkstatt. Die Druckfilze waren schon in der Presse, das Papier war am Abend davor eingeweicht und an seinem Arbeitstisch stand eine Auswahl von Ölfarben. Es herrschte eine entspannte Atmosphäre, zumal wir in jener Zeit häufig gutes Wetter hatten, so dass es möglich war, die Tür zur Außenterrasse offen zu lassen und in den Pausen nach draußen an den Strand zu gehen.

Im Rückblick denke ich, ging es uns ähnlich wie Edgar Degas und Pierre Georges Jeanniot bei ihrem Aufenthalt in Diénay. Die Rituale und Verpflichtungen des Kunstbetriebs galten auf einmal nicht mehr und selbst das Reglement des Kupferdrucks war nur noch bedingt in Kraft. Gewiss, die Presse folgte den Gesetzen der Mechanik, was ich aber über das „richtige“ Auswischen der Druckplatte gelernt hatte, war auf einmal nicht mehr viel wert.

Wir agierten völlig unbekümmert. Wir hatten beide keinerlei Kenntnis von irgendeiner Technik der Monotypie. Mein Wissen über die Monotypie basierte auf den schon oben zitierten wenigen Sätzen von Koschatzky[99] und den vagen Erinnerungen an den Besuch der Werkstatt von Garner Tullis in Santa Barbara. Die Monotypie erwuchs

[98] Vgl. Vorsatzblatt der Mappe; Archiv der Kupferdruckwerkstatt: Druckprotokoll *wast013*; Walter Stöhrer-Stiftung (1980), S. 345 f., Abb. 275-281.
[99] Koschatzky (1978), S. 200.

bei uns tatsächlich aus dem persönlichen Experiment und nicht aus einem Zeitgeist, wie er während der Renaissance der Originalgrafik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich geherrscht hatte.[100]

Abb. 6: Walter Stöhrer beim Prüfen eines Probedrucks.

Meine Arbeit beim Auswischen der Druckplatte war anfangs gehemmt durch eine lange geübte vorschriftsmäßige Arbeitsweise, die Henner Kätelhön folgendermaßen beschreibt:

> Das erste grobe Abwischen des Farbüberschusses erfolgt mit einem Stramin Mullgewebe [...]. Die weitere Behandlung erfolgt mit dem Handballen oder weiter mit dem Stramin. Der Handballen ist ein "Gerät", daß durch nichts anderes zu ersetzen ist Er ist gerade so elastisch, um die Oberfläche voll zu erfassen ohne in die Tiefe zu dringen. Die Haut nimmt Farbe auf und wird beim Wischvorgang mit einem zweiten, weichen Lappen ständig gereinigt. So wird der Farbfilm auf der Platte immer dünner und verteilt sich immer gleichmäßiger. Wichtig ist auch die unmittelbare Empfindung der Hand auf der Platte. Eine lange und regelmäßige Übung ist erforderlich, um die Hand so ohne Stocken und mit so gleichmäßigem Druck auf der Platte zu führen, daß eine vollkommen ruhige Tonwirkung erreicht wird Radierungen mit einem feinen Ton als Fond sind auf dies Weise erzeugt.[101]

Für meine Wischtätigkeit galt auf einmal nur der erste Satz. Das grobe Abwischen wurde von mir einmal früher, ein anderes Mal später beendet, so dass Stöhrer Platten

[100] Vgl. Janis, Eugenia Parry: *Setting the Tone – The Revival of Etching. The Importance of Ink*. In: The Metropolitan Museum of Art (1980), S. 9-28.
[101] Kätelhön (1978), S. 67.

> zum Bemalen bekam, auf denen jedes Mal verschieden viel Druckfarbe ungleichmäßig verteilt übrig geblieben war. Stöhrer forderte solche Vorlagen und reagierte beim Malen ebenfalls in unterschiedlicher Weise.

Wenn man die Blätter der Mappen vergleicht, kann man beobachten, dass Stöhrer beim Malen sowohl auf die Bedingungen der Kaltnadelplatte eingegangen ist als auch dagegen gearbeitet hat. Er hat die Farbrückstände, die sich an den Rändern und den Graten mehr oder weniger stark angesammelt hatten, betont, hat sie aber auch manchmal weggewischt. Er ist den

Abb. 7: Zwei Mal Monotypie/Malerei über derselben Kaltnadel: links ein früher (2/7), rechts ein später Druck (e.a.)

Linien der Kaltnadel gefolgt, hat aber auch im Widerspruch zu deren Verlauf gemalt. In keinem Fall jedoch hat Stöhrer die Farbe – etwa durch ausmalende Kolorierung – als Zutat verwendet. Stöhrer setzte die Malerei vielmehr völlig frei in die Wirklichkeit der Kaltnadel hinein. Insgesamt variieren die Monotypien auch im Gesamtzusammenhang der Mappenwerke. Die Übermalung der Kaltnadelplatten wurde nicht an je einem Motiv wiederholt, vielmehr wurden alle zwölf Motive von Stöhrer nacheinander bearbeitet. Die Abfolge der Produktion

ist in den Nummern der Mappen dokumentiert. Es zeigt sich, dass bei den ersten Mappen violette und grüne, bei den letzten blaue und braune Farben dominieren. Stöhrer hatte diese Vorgehensweise bewusst gewählt, um die Geschlossenheit des mehrteiligen Werks konsequent herausarbeiten zu können.

> Die Fertigstellung von zwölf Drucken einer Mappe war für uns ein Tagewerk. Die wechselnden Farbstimmungen der Mappen entsprachen Tagesstimmungen. Das wurde uns bei jedem Betrachten der Mappen bewusst. Wir machten aber noch eine andere wichtige Erfahrung. Das Einfärben und Auswischen der Platte dauerte etwa so lang wie das Malen. Jeder von uns konnte sich parallel und ohne den anderen zu stören auf seinen Beitrag für den nächsten Abzug konzentrieren. Die zyklische Wiederholung der Arbeitsschritte gab uns Schwung. Das Ostinato der sich wiederholenden Kaltnadel wirkte gleichsam hypnotisch.[102]
>
> Wenn Stöhrer mit dem Malen fertig war, trafen wir uns an der Presse, Stöhrer brachte die fertige Platte, ich richtete sie auf dem Drucktisch ein, legte das angefeuchtete Bütten darauf und setzte die Presse in Gang. Nach dem Durchlauf prüften wir gemeinsam das Ergebnis. Am eindrucksvollsten war für uns, dass wir Zeugen einer Verwandlung wurden. Die Farben, die vor dem Druck im dunklen Fond der Zinkplatte verloren schienen, kamen nach dem Druck lebhaft ans Licht. Es war ein Schauspiel, das uns jedes Mal in Hochstimmung versetzte.

In der augenblicklichen und unvorhersehbaren Bildwerdung unterscheidet sich die Monotypie von allen anderen Methoden der bildenden Kunst. Dieses Wesensmerkmal der Monotypie ist geheimnisvoll und übt auf Künstler und Rezipienten gleichermaßen eine erstaunliche Faszination aus. Beim Betrachten eines kleinen Bildes in der Degas-Ausstellung im Fogg Art Museum in Cambridge im Jahr 1968 bekam Michael Mazur den Anstoß für seine vierzig Jahre dauernde Auseinandersetzung mit der Monotypie: „Ein genauer Blick auf die *Cafékonzert Sängerin* von Degas war alles, was ich brauchte, um loszulegen. Dieses kleine explosive Bild, ein spontanes Geschenk der Eingebung des Künstlers, sah aus, als sei es in einer magischen

[102] Vgl. Die Analogie zur Musik bei Michael Mazur (1935-2009), einem Künstler, der das Revival der Monotypie in den USA seit dem Ende 1960er Jahren mitgeprägt hat: "[...] having some fixed element or matrix on the printing surface, is analogous to a musical theme or motif which, though varied, can be repeated at intervals throughout a piece.", zitiert nach Mazur, Michael: *Monotype: An Artist's View*. In: The Metropolitan Museum of Art (1980), S. 61.

Geste direkt auf das Papier gehaucht worden. [...] Die Spontaneität und Energie in jenem kleinen Druck adelt das Medium zur Kunst“[103]

Stöhrer hat in der Adonis-Mappe Kaltnadel und Malerei spontan und zupackend zur Monotypie verschmolzen. Ulrich Schulte-Wülwer hat es so beschrieben: „Malerei und Graphik führen einen Tanz auf, der wie stets bei Stöhrer von innerer Unruhe, von Lebensangst und von rauschhafter Lebensfreude zeugt.“[104] Die Monotypien waren Walter Stöhrers letzte Arbeiten. Er verstarb am 10. April 2000 in Scholderup.

## Michael Struck: Die Monotypie als Installation

### Die X. Grafikbiennale der Ostseeanrainerländer in Kaliningrad/Königsberg

1990 wurde in Kaliningrad eine Grafikbiennale gegründet, die sich zur bedeutendsten Biennale für grafische Kunst in Russland entwickelte und 2011 zum 10. Mal veranstaltet wurde. Die alle zwei Jahre stattfindende Ausstellung ist die wichtigste Herbstveranstaltung im Kaliningrader Kulturleben. Sie ist ein offizielles Projekt von *Ars Baltica* und erhält Unterstützung vom Kulturministerium der russischen Föderation, von den beteiligten Ländern im Ostseeraum, vom Nordischen Kulturfond und vom Kulturministerium des Oblast Kaliningrad.

Die 1988 gegründete Staatsgalerie Kaliningrad hat in Russland ein hohes Ansehen. Sie gewann 2008 den Nationalen Wettbewerb *Changing Museum in a Changing World* und erhielt im selben Jahr den Preis der Vladimir Potanin Stiftung für die Realisierung des Projekts “Where does an artist work?”

Die Biennale-Ausstellung erstreckt sich über alle Räume der Staatsgalerie mit einer Ausstellungsfläche von mehr als 3.500 Quadratmetern. Etwa 100 Künstler aus Russland, Litauen, Lettland, Estland, Finnland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Polen und Deutschland nehmen an der Veranstaltung teil. Für die Auswahl der beteiligten Länder sind Kuratoren zustän-

[103] Ebda., S. 55. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)
[104] Schulte-Wülwer, Ulrich: *Wörter mit Schlamm gefüllt, Wörter mit Wehen geschmückt* – . In: Schulte-Wülwer, Ulrich (Hrsg.): *Mit Sicherheit: Kunst*, Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg} 2.12.2007-10.2.2008, NEMO – Kunst in Nordeuropa: Eckernförde 2007, S. 46.

dig. Deutsche Teilnehmer wurden bis zur VIII. Biennale mit wenig Erfolg vom deutschen Generalkonsulat ausgesucht.

> Ende 2007 erhielt ich vom Land Schleswig-Holstein zum ersten Mal den Auftrag, Künstler für die Grafik-Biennale in Kaliningrad auszuwählen. Ich wählte Künstler aus, die bereit waren, die Grenzen traditioneller Grafik zu überschreiten.

Olrik Kohlhoff war mit drei großen direkt auf die Wand montierten Holzschnitten angetreten und hatte außerdem am Eingang der Staatsgalerie und an der Außenwand des deutschen Raums je ein Stencil angebracht. Bei dieser aus der Streetart bekannten Methode wird das Motiv mit Hilfe einer Schablone direkt auf die Wand gesprüht. Kohlhoff wurde mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Raffael Rheinsberg erhielt den 3. Preis für eine Arbeit, die er vor Ort gemacht hatte, ein Diptychon bestehend aus Frottagen von Gegenständen und Schrifttafeln aus dem Stadtraum von Kaliningrad.

Die X. Biennale hätte gemäß dem Zweijahresturnus 2010 stattfinden sollen, wurde aber auf 2011 verschoben, weil die Finanzierung aus der Hauptstadt nicht rechtzeitig erfolgt war. Die Staatsgalerie verschickte erst Anfang Mai 2011 die Einladungen zur Jubiläumsbiennale, die nur vier Monate später eröffnet werden sollte.[105]

## Die Monotypie im Kontext von Grafik-Biennalen

Seit den 1950er Jahren sind zahlreiche Biennalen und Triennalen speziell für die Kunst der Grafik gegründet worden. Zu den kontinuierlichen Ausstellungen von internationalem Rang gehören die Internationale Druckgrafik-Biennale in Ljubljana (gegründet 1955), die Internationale Grafik-Triennale in Krakau (gegründet 1966), die Deutsche Internationale Grafik-Triennale in Frechen (gegründet 1970). Die Monotypie ist in diesen Triennalen als Ausdrucksmittel zugelassen, war dort aber selten anzutreffen. So weist der Katalog der letzten Triennale in Frechen[106] im Jahr 2011 keine einzige Monotypie auf. In anderen internationalen

---

[105] Vgl. Kaliningrad State Art Gallery (Hrsg.): *The X Baltic States Biennale of Graphic Art. Kaliningrad–Koenigsberg 2011*. Kat. Ausst. {Kaliningrad State Art Gallery} 15.9.-15.11.2011, Kaliningrad State Art Gallery: Kaliningrad 2011.

[106] Vgl. *XVI. Deutsche Internationale Grafik-Triennale Frechen*. Kat. Ausst. {Kunstverein zu Frechen e.V.}, 4.9.-3.10.2011, Kunstverein zu Frechen e.V.: Frechen 2011.

Grafik-Ausstellungen, wie der Tallinn Grafik-Triennale (Estland, gegründet 1968), der Internationalen Druck-Biennale in Varna (Bulgarien, seit 1981) oder der Internationalen Grafik-Triennale in Bitola (Mazedonien, seit 1994) sind Monotypien bis heute ausdrücklich von der Teilnahme ausgeschlossen.

Im Dreiklang der freien Künste war die Grafik der Malerei und der Bildhauerei unterlegen, weil sie sich nicht für repräsentative Zwecke eignete. Die Geringschätzung kam im 19. Jahrhundert in dem Begriff *Nietenblätter* zum Ausdruck, womit bei den Verlosungen von Kunstvereinen jene grafischen Blätter gemeint waren, die den Mitgliedern geschenkt wurden, die bei den jährlichen Verlosungen von Gemälden leer ausgegangen waren. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts kam beim Publikum langsam Interesse für Originalgrafik auf, dem von den Mappen der Radiervereine bis hin zu den Editionen von Kunstvereinen und Zeitschriften während des Grafik-Booms Rechnung getragen wurde.[107]

Die Monotypie fand im Kontext dieser Entwicklung u. a. deswegen keine Berücksichtigung, weil sie sich nicht für Editionen eignet und als Unikat zu teuer ist. Als „Bastard“[108] von Grafik und Malerei widersetzt sich die Monotypie außerdem dem ausgefeilten Reglement der traditionellen Grafik – und blieb somit auch eine Randerscheinung bei Biennalen und Triennalen der grafischen Kunst.

Eine andere Entwicklung der periodischen großen Grafikausstellungen hat dazu geführt, dass die Monotypie heute vollends zwischen den Stühlen sitzt. Die älteste europäische Grafikbiennale, die Internationale Druckgrafik-Biennale in Ljubljana, hat die Entwicklung am weitesten vorangetrieben. Die Leitung der Biennale wollte sich nicht mehr auf die klassischen Methoden der Grafik beschränken. Sie bezog die neuen Medien mit ein, also Fotografie, Video und Werke, die auf Computerprogrammen und Internetanwendungen basieren.[109]

---

[107] Zur Entwicklung der Verbreitung von Originalgrafik vgl. Henrike Junge: „Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn“, von Zabern: Mainz 1989, S. 27-130.

[108] Weber, Norbert: *Ohne Haftung*. In: Museumsberg Flensburg und Kunstverein Flensburg, Kunstmuseet i Tønder (Hrsg.): *René J Goffin. Dreck und Imagination/ Skidt og forestilling/ Dirt and Imagination*, Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg}11.12.2011–12.2.2012, {Kunstmuseet i Tønder} 14.2.2012–18.4.2012, Salon Verlag: Köln 2011, S. 128.

[109] Vgl. Muhovic, Jožef: *Von der Matrize zur Matrix. Die in-stabile Realität: Überlegungen zur Logik aktueller Kunstkonzepte, zu Simulakren und Tätowierungen anlässlich der 28. Internationalen Druckgraphik-Biennale Ljubljana*. In: KUD Logos. International electronic journal for postsecular theoria, poiesis and praxis: http://kud-logos.si/2011/07/02/von-der-matrize-zur-matrix, zitiert: 04.07.2012, 17:22.

Von Vertretern der klassischen Grafik ausgeschlossen und von den Förderern der neuen Medien gering geschätzt ist die Monotypie heute bei den Grafikbiennalen bzw. -triennalen in einer misslichen Lage.

## Herbstzeitlose

> Nachdem ich beim Drucken der Monotypien von Walter Stöhrer gute Erfahrungen gemacht hatte, hatte ich wiederholt Künstler in meine Werkstatt eingeladen, um weiter mit diesem Verfahren zu experimentieren.[110] Auf diese Weise hatte ich gemeinsam mit den Künstlern wie Ian McKeever, Kain Tapper, Ojārs Pētersons, Sigurdur Gudmundsson und Bjørn Nørgaard ein Repertoire von Methoden erarbeitet, auf das ich bei neu hinzu kommenden Künstlern zurückgreifen konnte.
>
> Als die Bitte an mich herangetragen wurde, den deutschen Beitrag zur X. Grafikbiennale der Ostseeanrainerländer in Kaliningrad/Königsberg zu organisieren, war es mir ein Anliegen, jemanden einzuladen, der für diese Ausstellung Monotypien schafft.

In seinen Ausführungen zur Monotypie aus Sicht des Künstlers stellt Michael Mazur fest, dass sich die Methode nicht für alle Künstler eigne. Sie gelinge am besten, wenn sie aus dem Material heraus entwickelt und ihm nicht aufgezwungen werde. Wer andeute, komme mit der Monotypie besser zurecht als jemand, der ins Detail geht. Wer linear zeichne, wer sich einer geometrischen, von harten Kanten geprägten Malweise bediene, komme mit der Monotypie nicht gut zurecht.[111] Betrachtet man die Monotypie im Zusammenhang der Stilentwicklung der abendländischen Kunst, dann fällt auf, dass die Methode sich dann entfalten konnte, wenn der Stil der Zeit – entsprechend den Kategorien Heinrich Wölfflins[112] – nicht zum Linearen sondern zum Malerischen strebte, also im Barock (Castiglione) und im Impressionismus (Degas). Der Stilpluralismus der Postmoderne erfordert ein neues Nachdenken über die Eignung

---

[110] Vgl. Schulte-Wülwer, Ulrich (Hrsg.): *Eigenschatten. Self Shadow. Selvskygge*. Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg} 6.5.-10.6.2001; {Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense} 15.3.-20.5.2002, NEMO – Kunst in Nordeuropa: Eckernförde 2001.
[111] Mazur, Michael: *Monotype: An Artist's View*. In: The Metropolitan Museum of Art (1980), S. 60.
[112] Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. F. Bruckmann: [Erstausgabe] München 1915, S. 20-79.

der Monotypie. Sie ist heute vor allem, wie von Mazur beschrieben, eine Frage des persönlichen Stils.

> Geleitet von diesen Gedanken ging ich an die Auswahl eines Künstlers. Dabei erinnerte ich mich an ein Bild, das ich nur wenige Wochen zuvor in einer Ausstellung der Stadtgalerie Kiel gesehen hatte.

In der Ausstellung *Nordnordost*, die am 15. April 2011 in der Stadtgalerie Kiel eröffnet wurde, hing ein zwei mal drei Meter großes Gemälde in locker ausgeführter Grisaillemalerei mit dem Titel *Herbstzeitlose*. Das Gruppenbild stammte von Michael Struck, einem Studenten der Malklasse von Jürgen Partenheimer an der Muthesius-Hochschule in Kiel. Die Darstellung zeigt Kinder auf der Rast bei einem Ausflug auf dem Land. Die Kleidung der Kinder ist altmodisch, als sei die Szene aus einer vergangenen Zeit. Im Katalog der Ausstellung schrieb Wolfgang Zeigerer folgende Zeilen zu Strucks Malerei:

> Michael Strucks Bildfindungen führen in eine Art Unterwelt. Oft verwendet er Fotografien aus gefundenen privaten Fotoalben. Die als Vorlage dienenden Fotografien, überwiegend Porträts, stammen aus den Kriegszeiten der 1940er Jahre: Wehrmachtsuniformen, ängstlich blickende Kinder, Soldaten bei kurzfristigem Zeitvertreib. Weit über 100 Einzelporträts verwendet er in großformatigen Kompositionen, die die Schattenseite des Daseins darzustellen scheinen. Überhöhung, Isolation der Motive, das Finden neuer Kontexte bestimmen seine Bilder. Neue Zeitebenen entstehen vor Motiven, deren gegenwärtige Rezeption neue Konnotationen eröffnet. Goethes Erlkönig oder düstere Zeilen von Edgar Alan Poe und Wilhelm Raabe könnten vor den Bildern rezitiert werden.[113]

> Angeregt durch das Gemälde von Michael Struck kam mir eine Autofahrt in den Sinn, die uns deutsche Teilnehmer im September 2008 zwei Tage nach der Eröffnung der IX. Kaliningrader Biennale nach Norden zur kurischen Nehrung führte. Der Besuch eines verfallenen Herrenhauses aus deutscher Zeit war mir in Erinnerung geblieben und das Fest russischer Dorfbewohner, bei dem wir auf dem Rückweg südlich von Selenogradsk vorbei gekommen waren. Ich hatte damals das Gefühl, dort sei die Zeit stehen geblieben. Die Stimmung in Strucks Malerei und die in Kaliningrad schienen mir zusammen zu passen. Also lud ich den Künstler ein.

---

[113] Wolfgang Zeigerer: *Nordnordost. Neue Malerei aus Norddeutschland*. In: Landeshauptstadt Kiel/Stadtgalerie Kiel (Hrsg.): *Nordnordost. Neue Malerei aus Norddeutschland*. Kat. Ausst. {Stadtgalerie Kiel} 16.4.-26.6.2011, Stadtgalerie Kiel: Kiel 2011, S. 6.

Michael Struck sagte zu und fing an, sich mit der Monotypie, der Motivsuche, der Biennale und mit Kaliningrad/Königsberg zu beschäftigen. Struck beschreibt den Beginn seiner Arbeit folgendermaßen:

> Als ich mich in der Vorbereitungsphase der Ausstellung mit der Geschichte Kaliningrads und der Biennale beschäftigte, musste ich an eine Abbildung wandernder Soldaten denken, die sich mir eingeprägt, die ich aber zunächst nicht als Ausgangspunkt für eine Malerei vorgesehen hatte. Ich entschied mich diese nun zu verwenden.
>
> Die Auseinandersetzung mit dem Kriegstrauma und dem Kontext der Stadt, deren alter Name „Königsberg“, nicht zuletzt aufgrund einer tendenziell westlichen Orientierung, seit einiger Zeit wieder zusehends Eingang in den dortigen alltäglichen Sprachgebrauch findet, scheint mir gerade auch in der heutigen Zeit und in meiner Generationen angebracht und es war mir ein Anliegen mit meinem Beitrag Bezug darauf zu nehmen.[114]

## Das gefundene Foto

Die Fotografie, die Michael Struck als Anregung und Vorlage diente, stammte wohl aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Dargestellt ist ein Trupp uniformierter Männer, der auf einem befestigten Weg durch einen Wald marschiert. Die Männer sind im wehrfähigen Alter, sie tragen aber keine Waffen. An der Spitze der Kolonne gehen Uniformierte, die einen Bollerwagen mit sich führen. Dann folgt der Haupttrupp mit einem Anführer, gefolgt von 40-50 Männern in Fünferreihen, von denen einer einen Wimpel trägt. Es ist Frühjahr, die wenigen Laubbäume, die vor dem dichten Nadelwald stehen, sind noch ohne Laub.

Die Gruppe marschiert im Bild von links nach rechts, die Blicke sind nach vorne gerichtet. Nur ein jüngerer Mann blickt mit einem fragenden Gesichtsausdruck in die Kamera. Der Fotograf stand wohl seitlich auf Höhe der Kolonnenspitze als er die Kamera auslöste. Es gelang ihm nicht den Trupp vollständig zu erfassen. Ein Mann an der Spitze ist angeschnitten, hinter dem letzten Mann des Trupps ist ein Stück der Strecke leer. Die Fotografie ist anscheinend ohne besonderes Arrangement spontan gemacht worden. So ungeschickt und technisch anspruchslos der Fotograf vorgegangen ist, so teilnahmslos und ohne Interesse an einer repräsentativen Selbstdarstellung begegnet die Marschgruppe dem Fotografen – und dem Betrachter.

[114] Struck, Michael: *Wie es war*, E-Mail vom 6.7.2012, 14:05.

Abb. 8: Die gefundene Fotografie

Michael Struck fand das Motiv des Fotos besonders im Hinblick auf Kaliningrad/Königsberg interessant: „Für die Biennale [...] eine drastische Thematik auszuwählen, war mir bewusst, erschien mir nach Abwägen aber mehr wichtig als nur legitim. Die wandernden Soldaten in ihrer Passivität, deren unbekannter Weg oder Bestimmungsort verkörperten für mich ein sorgloses Grauen jenseits einer politischen Diskussion über Opfer und Täter.“[115] Struck ist im Übrigen nicht darauf aus, seine politische Einstellung zu propagieren, geschweige denn mit seiner Kunst die Welt zu verändern. Vorlagen, die er auf Dachböden und dem Trödel findet, haben für ihn jenen Wert, den Walter Benjamin eindrücklich vom Umgang mit der Geschichte gefordert hat: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“[116]

[115] Ebda.
[116] Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Honold, Alexander: *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt 2007, S. 130.

## Die Demontage der Fotografie

Die Leitung der Biennale hatte für den deutschen Beitrag nach Bekunden der Direktorin der Staatsgalerie Galina Zabolotskaya den besten Platz reserviert. Es war ein ca. 100 Quadratmeter großer Raum mit annähernd gleichen Seiten. Im Gegensatz zu den sehr großen offenen und oben mit umlaufenden Galerien versehenen Sälen konnte man hier eine in sich geschlossene Schau einrichten und einem Werk unbeeinträchtigt von der Unruhe und dem Gedränge, das üblicherweise in einer solchen Großausstellung herrscht, zur Geltung verhelfen.

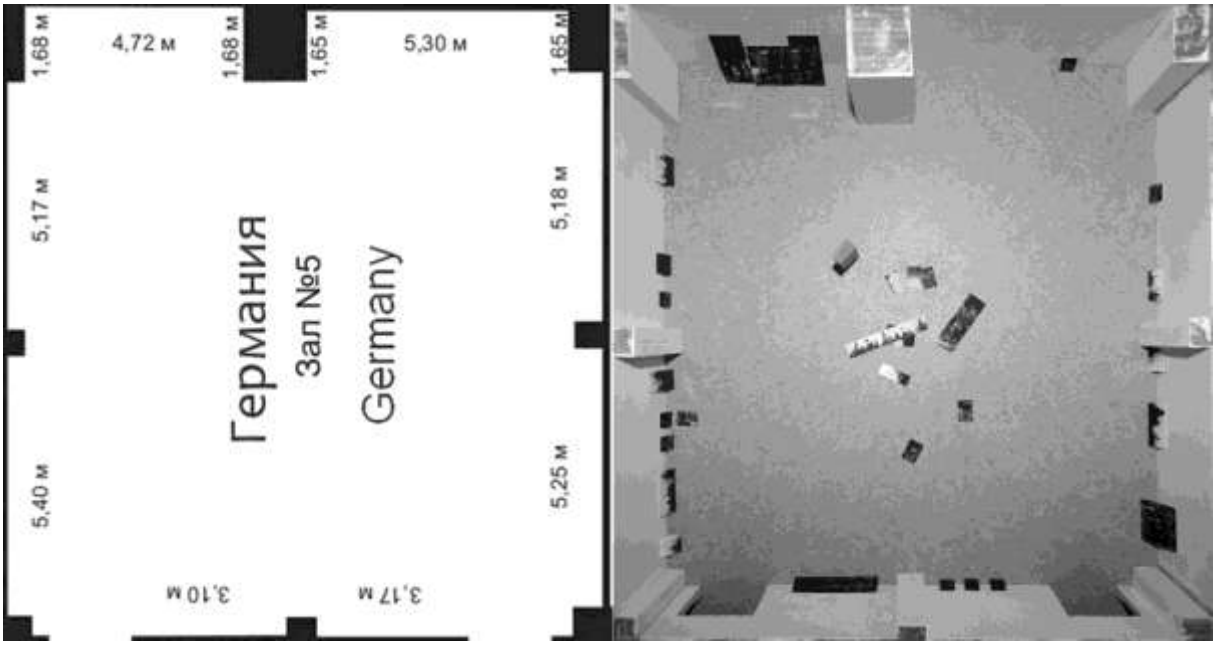


Abb. 9: Grundriss des deutschen Raums und Michael Strucks Modell

Mit Michael Struck war vereinbart worden, dass seine Arbeit für den deutschen Biennalebeitrag aus einem einzigen Werk bestehen solle. Bei einer Wandfläche von 130 Quadratmetern war das eine schwierige Aufgabe, wenn man bedenkt, dass es um die Ausstellung eines druckgrafischen Werks ging. Michael Struck hatte folgende Lösung im Auge: „eine Monotypie-Installation, bestehend aus Fragmenten der Wanderer-Fotografie: Baumwipfel, Gruppen, Einzelpersonen, Porträts in unterschiedlichen Formaten. Die Ausschnitte, ursprünglich oft nicht größer als ein Viertel Daumennagel, sollten als Monotypien in Lebensgröße erscheinen und raumgreifend und -konstituierend arrangiert werden.“[117] Struck baute ein maßstabsgetreues Modell des Raums, um dort die kleinen Fotofragmente probeweise anzuordnen.

[117] Struck, Michael: *Wie es war*, E-Mail vom 6.7.2012, 14:05.

Dabei verteilte er die Einzelteile der Fotografie so über die Wände des Modells, dass die ursprüngliche Bildkomposition des Fotos nicht mehr nachvollziehbar war. Die Aufsprengung der alten Bildeinheit erinnerte an eine Explosivdarstellung, es fehlte ihr jedoch die entsprechende Logik. Man konnte das Puzzle nicht zusammenfügen. Indes war es so, dass die Gleichartigkeit der über den Raum verteilten Fragmente die Vorstellung einer möglichen Ganzheit geradezu herausforderte. Besucher erkannten später unwillkürlich, dass die Monotypien an den Wänden zusammen gehörten und eine Einheit bildeten, wenn auch eine, die irritierend war.[118]

Die Zerlegung der alten, formal unbeholfenen Fotografie war ein Kunstgriff, der Michael Struck die Möglichkeit eröffnete, die Teile aufzunehmen und das Motiv in einer gekonnten, ästhetisch ausdrucksvollen Form neu entstehen zu lassen. Wie beim Remix in der elektronischen Musik, der eine bessere Brauchbarkeit für das Tanzen anstrebt und mit einer neuen Ästhetik verbindet, perfektionierte Struck mit der Rekomposition der herausgelösten Teile das Motiv so, dass es als Installation genau in den Ausstellungsraum passte und durch eine wohl überlegte Komposition eine starke Wirkung entfalten konnte.

## Eine neue Malpraxis

Michael Struck hatte alle Teile des Foto-Puzzles als Kopien auf ein handliches Format vergrößert, als er mit der Arbeit an den Monotypien begann. Als Malunterlage dienten ihm 1 mm starke weiße PVC-Tafeln. Zum Malen verwendete er eine schwarze Kupferdruckölfarbe sowie Leinöl und Terpentin als Verdünner. Der Farbauftrag geschah mit einer Auswahl verschiedener Werkzeuge – Pinsel, Spachtel, Farbwalzen. Für die Weiterverarbeitung benutzte Struck seine Finger, Wischgaze und verschiedene Spachtel.

[118] Von Seiten der Ausstellungsleitung, aber auch von Künstlern und Kuratoren anderer Länder gab es schon während des Aufbaus Kritik an der Installation, die allerdings an Äußerlichkeiten festgemacht wurde, z. B. dem Fehlen von Rahmen und von Beschriftungen für die einzelnen Monotypien.

Abb. 10: Michael Strucks Arbeitstisch mit Ölfarbe, Leinöl, Terpentin, Pinseln, Spachtel, Farbwalze

Abb. 11: Michael Struck beim Malen nach Fotovorlage

Die ersten Motive waren Porträts, die Struck auf 54 x 37 cm große Platten malte. Die relativ kleinen Formate waren gut geeignet für eine lebensgroße Wiedergabe der ausgewählten Köpfe. Die kleineren Formate waren auch praktisch, um sich in das Verfahren einzuarbeiten. Wie es häufig geschieht, wenn ein Künstler zum ersten Mal mit der Monotypie arbeitet, gab es zunächst auch bei Struck Probleme. Er hatte versucht, wie er vom Malen auf Leinwand gewohnt war, graue Halbtöne durch Mischen von Schwarz und Deckweiß zu erzielen. Das Ergebnis beschreibt er so: „Das Papier hatte die schwarze Farbe zu sehr verschluckt, vor allem aber die weiße Farbe hatte auf dem weißen Papier noch weniger Wirkung als erwartet, nämlich annähernd keine.“[119] Struck experimentierte und stellte fest, dass er auf Deckweiß verzichten konnte, da Graustufen sich in der Monotypie sehr gut durch Auswischen oder Abmischen mit Öl oder Terpentin erzielen lassen. Es dauerte nicht lange, dann hatte Michael Struck seine Arbeitsweise den Bedingungen der Monotypie angepasst, was er wie folgt beschreibt:

> Ein nicht unerheblicher Teil meines „Handwerkszeugs“ erwies sich in der Monotypie schnell als unbrauchbar. Wenn ich wirklich tiefes, gleichmäßiges Schwarz in der Fläche wollte, konnte ich dies kaum mit einem Pinsel erreichen, da der Druck sehr gern den Duktus widerspiegelt. Für solche Partien musste ich eine Farbwalze einsetzen, mit der die Farbe entsprechend dick aufgetragen werden konnte. Für diesen Umstand wurde ich mit einem deutlich tieferen Schwarz belohnt als ich es jemals auf Leinwand bringen könnte. Dieses Schwarz war ein erster Lichtblick. Hinzu kamen dann noch die Methoden der differenzierten Verdünnung der Farbe mit Leinöl und Terpentin, des Wischens und Kratzens. [120]

Struck hatte für die Installation auf der Biennale etwa dreißig Drucke vorgesehen, darunter zehn Porträtköpfe, zwei bis drei vollständige Figuren, zwei bis drei Gruppen von mehreren Personen und zehn bis fünfzehn Bilder von Bäumen bzw. Baumwipfeln. Der Arbeitsprozess spielte sich so ab, dass er jedes Motiv zwei oder drei Mal malte. Die Wiederholungen desselben Motivs zeitigten anfangs sehr unterschiedliche Ergebnisse. Sie wurden mit zunehmender Vertrautheit mit den Eigenarten der Monotypie ähnlicher, gerieten aber nie gleich.

> Die Lust am Experiment wurde auch durch die Erkenntnis befördert, dass das Ergebnis am Ende ohnehin den Erwartungen nicht entsprechen würde. Eine Offenheit gegenüber der Unberechenbarkeit des Mediums war unbedingt erforderlich, um [...] Experimente zuzulassen und zum Vorteil nutzen zu können.[121]

Wenn Struck dasselbe Motiv noch einmal aufnahm, war auffallend, dass der Malvorgang nicht schneller vonstatten ging. Für das Malen eines Porträtkopfs brauchte er eine Stunde, die Fertigstellung einer ganzen Figur zog sich oft über Stunden hin. So erstreckte sich die Arbeit

---

[119] Struck, Michael: *Mehr Fragen*, E-Mail vom 10.07.2012, 13:17.
[120] Ebda.
[121] Ebda.

über mehrere Wochen und endete damit, dass Struck eine Auswahl von Arbeiten vornahm, die in Kaliningrad zum Einsatz kommen sollten.

## Wanderer

Durch Auswahl und Abgrenzung bestimmter Teile des alten Bildmotivs – etwa der Porträts – entwickelte sich für Struck die Möglichkeit, die isolierten Motive auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen. Welchen Zweck erfüllt ein Mensch in der Gruppe, welches Schicksal hat er als Individuum? Am Beispiel des Porträts des jungen Uniformierten, der direkt in die Kamera blickt, gibt Struck eine denkbare Antwort. Zwei Mal hat er sich mit dem Mann befasst, den man gut an der Schärpe über der rechten Schulter erkennen kann. Beide Versionen des Kopfs sind mit Sorgfalt gemalt. Die Absicht Strucks, eine Ähnlichkeit zu erreichen, erkennt man daran, wie er bestimmte Kennzeichen der Mannes herausarbeitet, nämlich die Schärpe und die Mütze, die ihn von allen anderen Mitgliedern des Trupps unterscheidet. Auf den beiden gedruckten Monotypien erscheinen Gesichter und Mimik gleichwohl unterschiedlich. Einmal ist das Gesicht klein, wie geschrumpft unter der großen Schirmmütze, das andere Mal ist die Nase fast verschwunden und vom Mund ist wie bei einem Totenschädel nur das Gebiss geblieben.

Abb. 12: Michael Struck: *Wanderer*: zwei verschiedene Monotypien nach derselben Vorlage

Die verschiedenen Varianten sind keine getreuen Abbilder des Gesichts dieses Marschteilnehmers, sie repräsentieren vielmehr das eigentliche Thema von Strucks Installation: die Vergänglichkeit des Menschen. Seine Arbeitsweise beschreibt Struck folgendermaßen:

> Höchstens zweimal am Anfang des Projekts habe ich nach dem Drucken den Ghost auf der Druckplatte stehenlassen, um darauf mit einer neuen Arbeit zu beginnen. Im weiteren Verlauf löschte ich diese deutlichen Spuren des vorangegangenen Drucks vor Beginn einer neuen Arbeit [...]. Der Grund für dieses tabula-rasa-Prinzip war, dass jede Arbeit neu entstehen sollte, auch wenn sie ggf. auf dieselbe Fotovorlage zurückging. Eine spezifische Ähnlichkeit zur Fotografie konnte nicht mein Ziel sein, auch nicht eine konkrete Vorstellung umzusetzen, sondern die Arbeit an einen Punkt zu bringen, an dem ich sie als mögliche Entsprechung meiner Vorstellung akzeptieren konnte.[122]

Michael Struck hat das Thema völlig natürlich aus dem gefundenen alten Bild entwickelt. Sieht man Jahrzehnte nach Kriegsende die Aufnahme von einem Trupp Männer, der vor dem Krieg in Uniform losmarschiert ist, fragt man sich unwillkürlich, wo sie geblieben sind. Der Ausflug mit dem Bollerwagen ist eine Episode, deren Harmlosigkeit die Antwort auf den mutmaßlichen Ausgang des Unternehmens noch tragischer erscheinen lässt.

Zu den Grundthemen von Philosophie und Kunst gehört von je her die Frage nach dem Sinn des Lebens, wie sie beispielsweise Paul Gauguin (1848-1903) in seinem Gemälde *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?* von 1897 gestellt hat. Für die Frage, wohin der Lebensweg führt, bietet die Kunst der Romantik die Metapher von der Wanderung, die in Caspar David Friedrichs (1774-1840) Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* aus dem Jahr 1818 den wohl bekanntesten Ausdruck gefunden hat. Helmut Börsch-Supan hat das Bild so gedeutet: „Der Wanderer, der die Spitze eines Berges erklommen und die im Nebel liegenden Niederungen überwunden hat, ist der am Ziel seines Lebens angelangte Mensch.“[123]

Lange Zeit war unklar, welchen Titel Michael Struck seiner Arbeit geben würde.

> Ich erinnere mich, dass er die Entscheidung ständig aufschob. Als die Frist für die Fertigstellung des Faltblatts, das zur Biennale vorliegen sollte, ablief, brachte er den Titel *Wanderer* ins Gespräch, eine offene und lakonische Betitelung.

---

[122] Struck, Michael: „Text für Anmerkungen, Korrekturen“, E-Mail vom 14.07.2012, 18:53 Uhr.
[123] Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*. Dt. Buch-Gemeinschaft: Frankfurt 1974, S. 110.

Die Übersetzung von *Wanderer* ins Russische war schwierig. Die deutsche Vorstellung vom Wandern und die darauf beruhende Bezeichnung für Menschen, die einen Streifzug durch die Natur machen, gibt es im Russischen nicht. Deshalb wurde für die Übersetzung das Partizip Präsens von wandern gewählt, also *Wandernde* = *Передвижники*[124]. Die Doppeldeutigkeit von *Peredwischniki* war wohlbekannt, doch der Übersetzer hatte keine bessere Lösung.

Abb. 13: Michael Struck: *Wanderer*. 2011, Monotypien, Installation, X. Grafikbiennale Kaliningrad

Der russische Titel verleitete die Besucher in Kaliningrad dennoch nicht dazu, Michael Strucks Installation mit der Kunst der Wandermaler in Verbindung zu bringen. Viele Menschen hatten in Strucks Raum das Gefühl, genau wie der Künstler selbst auf eine Zeitreise in die Weltkriegsperiode zu gehen. Gewöhnt an die üblichen heroisierenden Wiedergaben von Soldaten, empfanden viele Kaliningrader Ausstellungsbesucher Strucks Darstellung als beunruhigend.

[124] Die *Peredwischniki* war eine Künstlergruppe, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts großen Einfluss auf das Kunstleben in Russland hatte. Die Gruppe organisierte zwischen 1870 und 1922 annähernd 50 Wanderausstellungen, woher auch der Name der Gruppe rührt. Sie beschäftigten sich mit politischen, sozialen und folkloristischen Themen sowie der Schönheit der russischen Landschaft. Wichtige Vertreter sind Iwan Kramskoi, Isaak Lewitan, Ilja Repin, Wladimir Makowski und Iwan Schischkin.

> Eine Redakteurin des russischen Online-Nachrichtendienstes *newsbalt.ru* erzählte mir, dass ihr Kollege von der Wirtschaftredaktion, dem nur Bilder aus dem Faltblatt bekannt waren, meinte, man dürfe Soldaten, die doch Helden gewesen seien, nicht so darstellen. Ganz anders reagierte eine etwa 60jährige Besucherin, die fraglos nach dem Krieg geboren worden war. Sie fragte mich nach dem Künstler und als ich ihr Michael Struck vorstellte, nahm sie ihn in die Arme und bedankte sich.

Bei der Jury war die Verunsicherung durch Strucks Monotypien ebenfalls zu spüren. Die Hauptpreise gingen allesamt an Künstler, die mit traditionellen grafischen Mitteln gearbeitet hatten. Michael Struck erhielt den Spezialpreis der Jury.

## Methode und Motiv in Einheit

Zu den bewundernswerten Leistungen der bildenden Kunst zählen Werke, in denen dem Künstler eine vollkommene Verschmelzung von künstlerischem Verfahren und Motiv gelingt. Zu ihnen gehört *Das Schweißtuch der Veronika* von Claude Mellan, in dem die Technik der schwellenden Linie in einer einzigen spiralförmigen Führung den einen Gottessohn zur Darstellung bringt: „Formatur Unicus Una“[125]

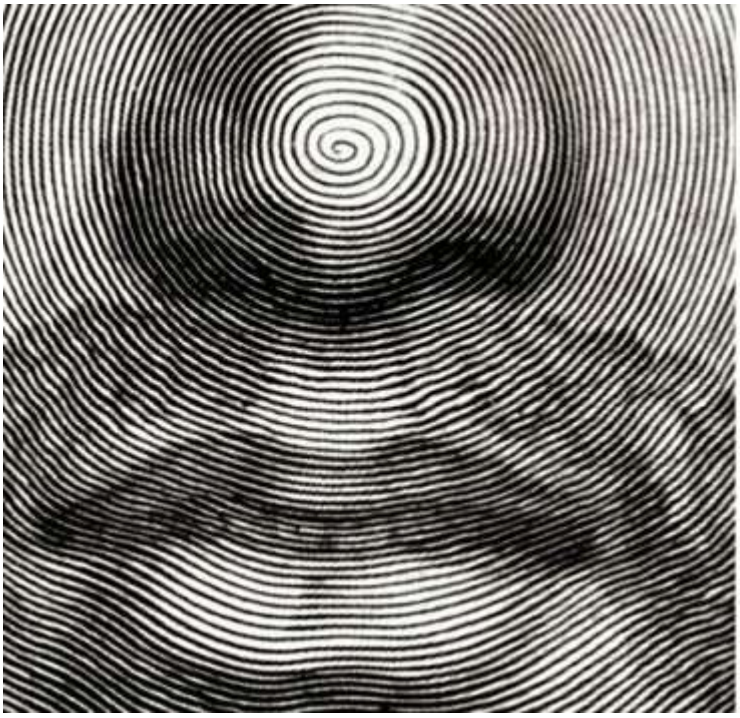

Abb. 14: Claude Mellan *Das Schweißtuch der Veronika* (Ausschn.)

Abb.15: Michelangelo sog. *Erwachender Sklave*

[125] Montaiglon, Anatole de: *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville*. Abbeville 1856, S. 374.

Man kann in diesem Zusammenhang auch Michelangelos Skulptur eines Gefangen, den sogenannten *Erwachenden Sklaven* nennen. Zwar ist das Werk ein *Non-finito*, ist aber lange schon musealer Sammlungsgegenstand und in dieser Form als Werk akzeptiert. So ist diese Skulptur ein Beispiel für die Vereinigung der Technik des Bildhauers, der die Idee aus dem Marmorblock heraushaut – im Sinne von dem Michelangelo zugeschriebenen Satz, dass die Skulptur schon da sei und nur freigelegt werden müsse – und dem Thema des nach Freiheit strebenden Gefangenen: „Dieses Werk vermittelt dem Betrachter besonders eindringlich das Bemühen der Figur, sich aus dem sie umgebenden scheinbar erdrückenden Marmor zu befreien.“[126]

Die Geschichte der Monotypie beginnt ebenfalls mit einem Meisterwerk, bei dem das Verfahren mit seinem Thema in eins fällt. Es handelt sich um Giovanni Benedetto Castigliones Monotypie *Gott erschafft Adam*[127] von 1645, die sich in der Sammlung des Art Institute of Chicago befindet. Bei sorgfältiger Betrachtung der Monotypie sind zwei Vorgänge in vollendeter Parallelität zu erkennen. Einer ist die Entwicklung des biblischen Themas, der andere die Arbeit des Künstlers. Castiglione hatte schwarze Druckfarbe völlig gleichmäßig auf eine unbearbeitete Kupferplatte aufgewalzt. Hätte er sie jetzt gedruckt, wäre ein tiefschwarzer Abzug das Ergebnis gewesen. Dem entspricht das Geschehen im Alten Testament: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über der Urflut [...].[128] Und weiter heißt es: „Gott setzte die Lichter an das Himmelsgewölbe, damit sie über die Erde hin leuchten, über Tag und Nacht herrschen und das Licht von der Finsternis scheiden.“[129] Diesem Geschehnis entspricht Castigliones Arbeit mit einer stumpfen Holzspitze, möglicherweise einem Pinselgriff, mit dem er schabend Schraffuren in das Schwarz setzt. Indem er mehr oder weniger Farbe entfernt, gewinnt Adam plastische Gestalt. „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn.“[130] Die naheliegende Analogie ist die von Gott als Schöpfer der Welt und dem Künstler als Schöpfer des Kunstwerkes oder wie Sue Welsh Reed es formuliert:

---

[126] Tartuferi, Angelo: *Michelangelo. Pittore, scultore, architetto. Con gli affreschi restaurati della Cappella Sistina e del Giudizio universale. Ediz. tedesca (Die Wege der Kunst)*. ATS Italia Editrice: Rom 2001, S. 23.
[127] Reed, Sue Welsh: *Giovanni Benedetto Castiglione's God Creating Adam: The First Masterpiece in the Monotype Medium*. In: The Art Institute of Chicago (Hrsg.): *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Bd. 17, Nr. 1, *Italian Drawings at the Art Institute. Recent Acquisitions and Discoveries*. The Art Institute of Chicago: Chicago 1991, S. 67-73 und 94-95.
[128] Gen., 1, 1-2.
[129] Ebda., 1, 17-18.
[130] Ebda., 1, 27.

With each extractive stroke of his tool, he revealed the process of image making. By bringing light out of darkness, the artist, like his Creator, brought form out of chaos. In an unsurpassed marriage of message and medium, the artist chose to use his newly created art of monotype to depict the most central act of Genesis, the creation of man.[131]

Abb. 16: Giovanni Benedetto Castiglione *Gott erschafft Adam*, Monotypie, ca. 1645, 30,2 x 20,5 cm

[131] Reed (1991), S. 73.

Castigliones Arbeitsweise wird in der Monotypie subtraktive Methode oder “Working from a Dark Field”[132] genannt. Diese Arbeitsweise verwendet Struck nur da, wo er ein tiefes Schwarz benötigt, ansonsten benutzt er die additive Methode “Working into a Light Field”[133]. Diese erlaubt ihm, die Malerei von der blanken Platte aus zu entwickeln, und kommt seiner Absicht entgegen, mit Verdünnern und Leinöl transparente und fließende Übergänge zu schaffen. So unterschiedlich sein Vorgehen auch ist, gelingt es ihm gleichwohl, ein Werk zu schaffen, bei dem genau wie bei Castiglione die Arbeitsweise mit dem Thema des Werks in vollständigem Einklang steht.

> Während des Malens wollte ich auf meine eigenen Handlungen unvoreingenommen reagieren können und musste ohnehin der Unkontrollierbarkeit den Platz einräumen, den diese beanspruchte [...]. Dünn aufgetragene Farbpartien flossen langsam auseinander, Leinöl und leichter flüchtiges Terpentin stießen sich gegenseitig ab und entwickelten filigran strukturierte Flächen und Formen, die Assoziationen generierten und im Druck eine weitere Transformation erfuhren. Das Quetschen der Farbe im Druck war zusätzlich eine Gegebenheit, die ich berücksichtigen musste [...].[134]

Struck hat hier eine Praxis beschrieben, die schon viele Künstler bei der Monotypie angewendet haben, nämlich ins Ungewisse hinein zu malen – wohl wissend, dass die Malerei beim Drucken einer nur zu erahnenden fundamentalen Transformation unterzogen wird.[135] Indem er den Übergang von einem Zustand in einen anderen einkalkuliert, berührt er das Grundmotiv seiner Installation *Wanderer*, den Übergang vom Leben zum Tod. Strucks Arbeit mit der Monotypie ist ein gleichnishafter Vollzug dieses Themas. Dem Zerfließen der mit Lösungsmitteln verdünnten Ölfarbe entspricht der Gedanke von der Flüchtigkeit des Lebens. So unkontrolliert die Farbe verläuft, so unberechenbar ist das Schicksal der Soldaten im Krieg. Das Zerrbild nach dem Durchgang durch die Druckpresse ist Gleichnis für Dahingehen und Verwesung. Letzten Endes steht das Versagen des Künstlers bei der Vollendung des Bildes vor dem Druck in Analogie zur Ohnmacht Gottes in Bezug auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts.

---

[132] Ayres, Julia: *Monotype. Mediums and Methods for Painterly Printmaking*. Watson-Guptill: [Paperbackausgabe] New York 2001, S. 46-51.
[133] Ebda., S. 40-45.
[134] Struck, Michael: *Text für Anmerkungen, Korrekturen*. E-Mail vom 14.07.2012, 18:53.
[135] Vgl. Rasmusen, Henry: *Printmaking With Monotype*. Chilton Company. Book Division: [Erstausgabe] Philadelphia & New York 1960, S. 8.

## Schlussbemerkung: Die Botschaft der Monotypie

Die Wirkung der Monotypie findet keinen rechten Widerhall in Theorien, sie entfaltet sich vielmehr direkt in unserer Sinneswahrnehmung. Die Vorbehalte gegenüber der Technik, der Unberechenbarkeit und der Hybridität der Monotypie, die u. a. von traditionellen Grafikern vorgebracht werden, nützen überhaupt nichts. Es genügt nämlich der eine sorgfältige Blick, vergleichbar dem des amerikanischen Künstlers Michael Mazur auf das Bild von Degas[136], um von dem starken Sinneseindruck der Monotypie gepackt zu werden. „Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderungen in der Sinneswahrnehmung erkennt.“[137] Diese Aussage McLuhans trifft auf Michael Mazur zu, denn er war ein Künstler, der ruhelos zwischen Stilen und Techniken wechselte[138] und daher gewiss weniger von Degas´ Motiv der Sängerin als vom Medium der Monotypie fasziniert war.

> Aus eigener Erfahrung kann ich bestätigen, dass die Ästhetik der Monotypie eine außerordentliche Wirkung hat. Meine erste Begegnung mit Monotypien in der Druckerei von Garner Tullis in Santa Barbara 1984 hat mich sofort ihren Bann gezogen und seitdem nicht mehr losgelassen.

Die Monotypie hat immer dann eine faszinierende Wirkung entfalten können, wenn einzelne Künstler aufgrund ihres Temperaments offen für Experimente waren, wie beispielsweise Giovanni Benedetto Castiglione,[139] oder wenn die Zeit dafür reif war wie zu Beginn der Moderne, als die Impressionisten die akademischen Regeln in Frage stellten.

Als man den Akademismus samt seinem Kanon von Vorschriften hinter sich gelassen hatte, war Platz für eine ungeregelte Schöpfung wie die Monotypie. Die Verbindung von Malerei und Grafik erzeugte ein hybrides Wesen voller Energie, einen Bastard, wie die Gegner der Moderne eine solche Kunst genannt haben. Es war Alfred Rosenberg, der in einem Kapitel

---

[136] Mazur, Michael: *Monotype: An Artist's View*. In: The Metropolitan Museum of Art (1980), S. 55. “One close look at Degas's Cafe-Concert-Singer was all I really needed to get started.”

[137] McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main und Hamburg 1970, S. 28.

[138] Vgl. Grimes, William: *Michael Mazur, Artist of Realism and Abstraction, Dies at 73*, Nachruf in: *New York Times*. 29.08.2009, The New York Times Company: New York 2009, S. 15. “Mr. Mazur's restless artistic temperament led him to explore a variety of styles and media, shuttling between realism and abstraction.”

[139] Vgl. Soprani, Raffaele: *Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi*. Bottaro: Genua 1674, S. 225.

über Van Gogh, Gauguin und Picasso von „bastardischen Ausgeburten“[140] schrieb. Die Schmähung erschien 1934, genau in dem Jahr, in dem Picasso die fruchtbarste Periode seiner Monotypien beendet hatte.[141] Die Diskriminierung der modernen Kunst war letztlich eine Ablehnung von deren Streben nach Freiheit. Während des Nationalsozialismus herrschte ein Klima der Unterdrückung und es gab eine Propaganda, in der die Reinheit deutscher Kunst – und die Reinheit der Rasse – Programm waren. Die Monotypie konnte in Deutschland erst nach dem Krieg wieder gedeihen.

> Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht. Denn die Parallele zwischen zwei Medien läßt uns an der Grenze zwischen Formen verweilen, die uns plötzlich aus der narzißtischen Narkose herausreißen. Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.[142]

Für McLuhan bedeutet Hybridität die Chance für Erkenntnis und Freiheit. Das hybride Wesen Monotypie gedeiht dann am besten, wenn es weder durch politische Unterdrückung noch durch systematische Starrheit gefährdet wird. Hier gilt die Aussage Rasmusens: „Es gibt kein anderes Medium, das der Monotypie nahe kommt in der Vielfalt der Textur, der Qualität der Oberfläche und der Feinheit der Farbgebung. Sie enthält einen Fundus kreativer Erfindungen, ist eine Quelle von Überraschungen, von Erregtheit, von Spontaneität und organischer Sinnhaftigkeit.“[143]

---

[140] Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. Hoheneichen-Verlag: München 1934, S. 163.
[141] Vgl. Baer, Brigitte: *Picasso, peintre-graveur: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1932-1934*. Editions Kornfeld: Bern 1968.
[142] McLuhan (1970), S. 63.
[143] Rasmusen (1960), S. 8. (Eigene Übersetzung aus dem Englischen)

# Literaturverzeichnis

## Monografien und Sammelbände

alphabetisch


Adonis: *Ausgewählte Gedichte 1958 - 1965. Die Gesänge Mihyârs des Damaszeners. Das Buch der Verwandlungen und des Auszugs in die Gefilde des Tages und der Nacht*. Ammann Verlag: Zürich 1998.

Aymold, Johann Baptist: *Lehrbuch der Metaphysik nebst einem Grundrisse der Geschichte der Philosophie; nach der Grundlage von Dr. Franz Anton Nüsslein's Vorlese-Heften bearbeitet durch Johann Baptist Aymold*. Karl Kollmann'sche Buchhandlung: Augsburg 1836.

Ayres, Julia: *Monotype. Mediums and Methods for Painterly Printmaking*. Watson-Guptill: [Paperbackausgabe] New York 2001.

Baer, Brigitte: *Picasso, peintre-graveur: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1932-1934*. Editions Kornfeld: Bern 1968.

Baldry, Alfred Lys: *Hubert von Herkomer, R.A. A Study and a Biography*. G. Bell: London 1901.

Bartsch, Adam von: *Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'Œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux Imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Édition. Entiérement refondue, corrigée et considérablement augmentée*, Bd. 1, Reprint: Leipzig 1880.

Bartsch, Adam von: *Le Peintre graveur*. Bd. 21, Nouvelle ed., Barth: Leipzig 1870.

Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*. Dt. Buch-Gemeinschaft: Frankfurt 1974.

Bosse, Abraham: *Traicté Des Manières De Graver En Taille Dovce Svr L'Airin. Par le Moyen Des Eaux Fortes, & des Vernix Durs & Mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse, & autres choses concernans lesdits Arts / Par A. Bosse, Graneur en Taille Douce*. Selbstverlag: Paris 1645.

Carrier, David: *Garner Tullis and the Art of Collaboration*. [Erstausgabe] New York 1998.

Delteil, Loys: *Le Peintre-graveur illustré. (XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles). Bd. 9: Edgar Degas*. Auteur: Paris 1919.

Friedrich, Alexander: *Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung*. Fredebeul und Koenen: [Erstausgabe] Essen 1931.

Glaser, Curt: *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Paul Cassirer: Berlin 1922.

Hédou, Jules: *Jean- Prince 1734* Baptiste Le *1781. peintre et graveur. étude biographique et catalogue raisonné de son oeuvre gravé suivi de nombreux documents inédits avec une table alphabétique, chronologique et générale*. (Nachdruck der Ausg. Paris 1879), Hissink: Amsterdam 1970.

Honold, Alexander (Hrsg.): *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt 2007.

Jahn, Fred in Zusammenarbeit mit Johannes Gachnang (Hrsg.): *Baselitz. peintre - graveur. Werkverzeichnis der Druckgrafik*. Bd. 1, 1963 - 1974, Gachnang & Springer: Bern 1983.

Junge, Henrike: *Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn*. von Zabern: Mainz 1989.

Kätelhön, Henner: *Die Radierung. Erfahrungen einer Kupferdruckerei*. Druckgraphik Kätelhön: Möhnesee-Wamel 1978.

Kendall, Richard: *Degas landscapes*. Yale University Press: New Haven 1993.

Koschatzky Walter: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. dtv: München [8]1985.

Lemoisne, Paul André: *Degas et son œuvre*. Brame et Hauke: Paris 1946.

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main und Hamburg 1970.

Montaiglon, Anatole de: *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville*. Abbeville 1856.

Moser, Joann: *Singular Impressions. The Monotype in America*. Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1997.

Mourlot, Fernand: *Gravés dans ma mémoire. Cinquante ans de lithographie avec Picasso, Matisee, Chagall, Braque, Miró….* Éditions Robert Laffont: Paris 1979.

Rasmusen, Henry: *Printmaking With Monotype*. Chilton Company. Book Division: [Erstausgabe] Philadelphia & New York 1960.

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. Hoheneichen-Verlag: München 1934.

Saint-Arroman, Raoul de: *La gravure a l'eau-forte. Essai historique*. Vve. Cadart: Paris 1876.

Saville, Julia F.: *A Queer Chivalry. The Homoerotic Asceticism of Gerard Manley Hopkins*. University Press of Virginia: Charlottesville, Va. 2000.

Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) *Walter Stöhrer*, Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit 1995.

Singer, Hans W.: *Handbuch für Kupferstichsammler. Technische Erklärungen, Ratschläge für das Sammeln und das Aufbewahren*. Karl W. Hiersemann: Leipzig [3]1923.

Soprani, Raffaele: *Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi*. Bottaro: Genua 1674.

Struck, Hermann: *Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch*. Paul Cassirer: Berlin [4]1920.

Tartuferi, Angelo: *Michelangelo. Pittore, scultore, architetto. Con gli affreschi restaurati della Cappella Sistina e del Giudizio universale. Ediz. tedesca (Die Wege der Kunst)*. ATS Italia Editrice: Rom 2001.

Valéry, Paul: *Degas. Danse. Dessin*. Gallimard: Paris 1998.

Walter Stöhrer-Stiftung (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Radierarbeit*. Brinkmann & Bose: Berlin 2008.

Walter Stöhrer-Stiftung (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Werkverzeichnis der Druckgraphik.* Bd. 2, Brinkmann & Bose: Berlin 2006.

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. F. Bruckmann: [Erstausgabe] München 1915.

## Ausstellungskataloge

chronologisch

Janis, Eugenia Parry: *Degas Monotypes. Essay, Catalogue & Checklist*. Kat. Ausst. {Fogg Art Museum, Cambridge} 25.4.-14.6.1968, New York Graphic Society: Greenwich 1968.

Langemeyer, Gerhard und Reinhart Schleier (Hrsg.): *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Kat. Ausst. {Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster} 21.3.-2.5.1976, Münster 1976.

Farmer, Jane M.: *New American Monotype*. Ausst. Kat. {Smithsonian Institution Traveling Exhibition}, Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1978.

The Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Kat. Ausst. {The Metropolitan Museum of Art, New York} 1.5.-29.6.1980, {Museum of Fine Arts, Boston} 24.1.-22.3.1981, The Metropolitan Museum of Art: New York 1980.

Kotkan kaupunki (Hrsg.): *RADAR. Internationale Kunstausstellung in der Stadt Kotka/Finnland*. Kat. Ausst. {Stadtraum von Kotka} 28.6.-2.9.1990, Kotkan kaupunki: Kotka 1990.

Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hrsg.): *Preis der Pfalzgalerie für klassische Verfahren der Originaldruckgraphik 1995 (Marianne und Heinrich Lenhardt-Stiftung)*. Kat. Ausst. {Pfalzgalerie Kaiserslautern} 20.10.-19.11.1995, Pfalzgalerie Kaiserslautern: Kaiserslautern 1995.

Breuer, Karin, Ruth E. Fine, Steven A. Nash (Hrsg.): *Thirty-five Years at Crown Point Press: Making Prints, Doing Art*. Kat. Ausst. {National Gallery of Art, Washington} 8.6.-1.9.1997, National Gallery of Art: Washington 1997.

Kunstverein Hannover (Hrsg.): *Walter Stöhrer - neue und frühe Arbeiten*. Kat. Ausst. {Kunstverein Hannover} 17.1.-22.2.1998, Kunstverein Hannover: Hannover 1998.

Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Der Zauberer des Staubs*. Kat. Ausst. {Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen} 13.5.-31.7.1999, Stadt Reutlingen: Reutlingen 1999.

Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Wörter, mit Schlamm gefüllt, Wörter, mit Wehen geschmückt. Ausstellung anläßlich der Verleihung des Preises der Dr. Dietrich Schulz-Kunststiftung*. Kat. Ausst. {Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf} 5.3.-1.5.2000, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf: Schleswig 2000.

Sønderjyllands Kunstmuseum (Hrsg.): *Walter Stöhrer. Maleri/Malerei*, Kat. Ausst. {Sønderjyllands Kunstmuseum} 1.4.-21.5.2000, Sønderjyllands Kunstmuseum: Tønder 2000.

Schulte-Wülwer, Ulrich (Hrsg.): *Eigenschatten. Self Shadow. Selvskygge*. Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg} 6.5.-10.6.2001; {Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense} 15.3.-20.5.2002, NEMO – Kunst in Nordeuropa: Eckernförde 2001.

Schulte-Wülwer, Ulrich (Hrsg.): *Mit Sicherheit: Kunst*, Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg} 2.12.2007-10.2.2008, NEMO – Kunst in Nordeuropa: Eckernförde 2007.

Landeshauptstadt Kiel/Stadtgalerie Kiel (Hrsg.): *Nordnordost. Neue Malerei aus Norddeutschland*. Kat. Ausst. {Stadtgalerie Kiel} 16.4.-26.6.2011, Stadtgalerie Kiel: Kiel 2011.

Kunstverein zu Frechen (Hrsg.): *XVI. Deutsche Internationale Grafik-Triennale Frechen*. Kat. Ausst. {Kunstverein zu Frechen}, 4.9.-3.10.2011, Kunstverein zu Frechen: Frechen 2011.

Museumsberg Flensburg und Kunstverein Flensburg, Kunstmuseet i Tønder (Hrsg.): *René J Goffin. Dreck und Imagination/ Skidt og forestilling/ Dirt and Imagination*, Kat. Ausst. {Museumsberg Flensburg}11.12.2011–12.2.2012, {Kunstmuseet i Tønder} 14.2.2012–18.4.2012, Salon Verlag: Köln 2011.

## Periodika

chronologisch

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Die Graphischen Künste*. Bd. 1, GfvK: Wien 1879.

Lützow, Carl v. und Arthur Pabst (Hrsg.): *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*. Heft 33, E. U. Seemann: Leipzig 1888.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Chronik für vervielfältigende Kunst*. Jg. 4, Heft 3, GfvK: Wien 1891.

Gilder, Richard Watson (Hrsg.): *The Century Magazine.* Bd. 53, Ed. 4, De Vinne Press: New York 1897.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hrsg.): *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. GfvK: Wien 1904.

Dodgson, Campbell (Hrsg.): *The Print Collector's Quarterly*. Vol. 10, No. 3, October 1923, J. M. Dent & Sons: London 1923.

Bucerius, Gerd, Lovis H. Lorenz, Richard Tüngel und Ewald Schmidt di Simoni (Hrsg.)*:Die Zeit*. Nr. 01, 5.1.1950, Zeitverlag Gerd Bucerius: Hamburg 1950.

Dönhoff, Marion Gräfin (Hrsg.): *Die Zeit*. Nr. 06, 11.2.1972, Zeitverlag Gerd Bucerius: Hamburg 1972.

Bechtloff, Dieter (Hrsg.): *Magazin KUNST*. 12. Jg., Nr. 45, 1. Quartal 1972, Verlag Magazin KUNST: Mainz 1972.

Rohse, Otto (Hrsg.): *Sigill. Blätter für Buch und Kunst*. Heft 2, Folge 4, Otto Rohse Presse: Hamburg 1974.

The Art Institute of Chicago (Hrsg.): *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Bd. 17, Nr. 1, *Italian Drawings at the Art Institute. Recent Acquisitions and Discoveries*. The Art Institute of Chicago: Chicago 1991.

Schneider, Michael, Georg Lebzelter, Philipp Maurer (Hrsg.): *im:print 2010. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik*. Springer Verlag: Wien 2010.

Matic Kocijančič (Hrsg.): *KUD Logos. International electronic journal for postsecular theoria, poiesis and praxis*. http://kud-logos.si zitiert: 04.07.2012, 17:22.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 5-13: eigenes Bildarchiv.

Abb. 3: Delteil, Loys: *Le Peintre-graveur illustré. (XIXe et XXe siècles)*. Bd. 9: *Edgar Degas*. Auteur: Paris 1919, Nr 39.

Abb. 4: Janis, Eugenia Parry: *Degas Monotypes. Essay, Catalogue & Checklist*. Kat. Ausst. {Fogg Art Museum, Cambridge} 25.4.-14.6.1968, New York Graphic Society: Greenwich 1968, Katalog Nr. 110, 111.

Abb. 14: http://25.media.tumblr.com/tumblr_l6dadk6bBb1qarjnpo1_500.jpg zitiert: 27.07.2012, 10:41

Abb. 15: Bibliotheca Hertziana, Aufnahme-Nr. U.Pl. D 52713. In: Bildarchiv Foto Marburg, http://www.bildindex.de zitiert: 01.08.2012, 11:02

Abb. 16: The Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Kat. Ausst. {The Metropolitan Museum of Art, New York} 1.5.-29.6.1980, {Museum of Fine Arts, Boston} 24.1.-22.3.1981, The Metropolitan Museum of Art: New York 1980, S. 69.

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Ferner versichere ich, dass diese Arbeit noch nicht zum Zwecke der Erlangung der Magisterwürde an anderer Stelle vorgelegen hat.

Kiel, 10. August 2012