

Monotypien (2012, 08, 20)

Bei der Suche nach Darstellung von „Räumlichkeit“, allein aus der Farbe heraus– ohne die Wiedergabe von Perspektive und gegenständlichen Motiven – erwies sich die Monotypie als effiziente Darstellungstechnik. Sie trägt einerseits dem künstlerischen Willen Rechnung, da die Verteilung der Farbe auf der Bildfläche ebenso wie gewisse Strukturmerkmale geplant werden können, - andererseits aber schafft sie zusätzlich eine Ausbreitung der Farbe nach Quetschung durch die Presse, sowie durch Überlagerungen von Farben und Veränderung der Strukturen, die sich der bewussten Kontrolle entziehen. Diese Kombination von Willkür und Aleatorik bei gleichzeitig überwiegend leuchtender Farbwiedergabe führte mich dazu, die Technik eingehend zu erproben und zu modifizieren.

Die Technik

Die Monotypie ist ein im 17. Jahrhundert. von Giovanni Benedetto Castiglione erstmals angewandtes künstlerisches Druckverfahren, bei dem auf eine festere (Druck-) Platte (z.B. Pappe, Linoleum, Kupfer, Glas oder Stahl, bzw. Büttenpapier oder Transparentpapier) gemalt wird. Solange die Farbe noch feucht ist wird das Bild dann mittels Presse seitenverkehrt auf einen Bildträger (z.B. Bütten-Karton, Transparentpapier, Leinwand) gedruckt. Es besteht ferner auch die Möglichkeit, die Farbe direkt auf dem Bildträger zu verteilen und als Druck-Widerlager Papier oder Leinwand zu benutzen. Das kennzeichnende Merkmal dieser Druck-Technik ist, dass von jeder Druckplatte nur jeweils ein einziger Druck angefertigt werden kann. Allerdings besteht einerseits die Möglichkeit noch einen Zweitdruck zu erhalten, solange die Farbe feucht ist, der dann jedoch in der Regel blasser ausfällt. Es besteht ferner die Möglichkeit, durch den gleichen Druckvorgang das erwünschte Bild einerseits auf dem Bildträger zu erhalten, und, andererseits – allerdings seitenverkehrt – ein nahezu identisches Bild, auf dem Papier bzw. der Leinwand des Widerlagers. Auch diese sekundären Abzüge haben den Charakter eines Originals, da sie im Ausdruck leicht verändert sind und in der Regel zusätzlich durch weitere Bearbeitung modifiziert werden. Eine ähnliche Technik wurde von zahlreichen Künstlern angewendet, u.a. von Edgar Degas, der allerdings den Begriff „Monotypie“ nicht schätzte (vgl. Edgar Douglas: Die Pastelle

von Edgar Degas), wie auch – aktueller - von. Pablo Picasso, Sam Francis , Gerhard Richter usw. Eine nahezu vollständige Übersicht zur Technik sowie zu Künstlern, die diese Technik angewendet haben gibt Carla Exposito Hayter (2007)

Die hier wiedergegebenen Drucke sind durch Farbauftrag (Ölfarbe) auf der Druckplatte bzw. auf dem Bildträger selbst entstanden. Als Druck-Widerlager (Druckplatte) wurde eine Metallplatte oder auch Transparentpapier verwendet. Der Druck erfolgte mittels hydraulischer Kolbenpresse, mit der Drücke bis zu 120 Tonnen erzeugt werden können, wobei die Druckfläche maximal 50x60 cm beträgt. Es kamen verschiedene Modifikationen zur Anwendung.

1. Standardtechnik: Die Ölfarbe wird auf die Druckplatte oder auf den Bildträger relativ dick aufgetragen, so dass sie im Bild flächenhaft verteilt ist .
2. Überlagerungstechnik: Nach einem Erstdruck (vgl. 1.) wird auf denselben Bildträger, nachdem die Farbe getrocknet ist, wiederholt Farbe aufgetragen, solange bis der Farbauftrag durch Mischung, Überlagerung und Verteilung auf dem Bildträger stimmig geworden ist, d.h. meinen Vorstellungen entspricht.
3. Aussparteknik: Farbauftrag auf der Druckplatte, wobei strukturgebende Flächen aus Pappe, Folie oder ähnlichem in auszusparende Fläche gelegt wird. In diesen Abschnitten erscheint später im Druck keine Farbe und die Grenzen bilden sich relativ scharf ab. Es entstehen neben den Flächengrenzen auch noch zusätzliche lineare Strukturen. Diese Technik kann mit wiederholten Farbaufträgen (vgl. 2) angewendet werden.
4. Abflachtechnik: Durch die manuelle Trennung von Bildträger und Druckplatte nach der Druck-Applikation wird die pastös aufgetragene Farbmasse auseinandergezogen, so dass ein strukturiertes, rhythmisch-linear imponierendes Relief auf der Bildoberfläche sichtbar wird. Legt man jedoch vor der Druck-Applikation ein saugfähiges Papier zwischen Bildträger mit Farbauftrag und Druckplatte, dann wird an dieser Stelle das Relief unterbrochen und der Farbauftrag erscheint an dieser Stelle abgeflacht, oder aber eine andersgeartete Reliefstruktur wird sichtbar, die sich deutlich von der umgebenden Struktur absetzt.

5. Grundiertechnik: Grundierung des Bildträgers mit Öl- oder Acrylfarbe; diese wird getrocknet und ein sekundärer Farbauftrag in Ölfarbe erfolgt, zusammen mit der Presse, evtl. kombiniert mit der Ausspar-Technik (vgl. 3).
6. Mischtechnik: Die Korrektur der Farbgebung und/oder Struktur erfolgt durch anschließende Pinsel-Übermalung und Farb-Überlagerung, entweder durch Öl- oder Acrylfarbe.
7. Additionstechnik: Da zur eigenen Anwendung nur eine Druckpresse mit einer Druckfläche von maximal 50x60 cm zur Verfügung steht, konnte eine größere Fläche dadurch erreicht werden, dass mehrere Bildträger dieser Größe aneinander gehängt werden, wodurch Bilder von doppelter oder vierfacher Ausdehnung entstehen.

Ergebnisse

Die Ergebnisse dieser Drucktechnik können den Abbildungen entnommen werden. Die Bilder sind teils – und überwiegend - durch intensive Farbigkeit gekennzeichnet, bedingt durch den teils ungemischten, direkten Auftrag der Farben aus der Tube. Es entsteht ein freies Farbenspiel mit lockerer oder konzentrierter Verteilung über den gesamten Bildgrund, wobei die strukturbildende Orientierung eher nebensächlich erscheint. Die Begrenzungen der Farbflächen sind relativ scharf, sie überlagern sich jedoch durchgehend. Die Farbgrenzen bilden auch – wie gesagt - das wesentliche grobe Strukturmerkmale des Bildes. Die Intensität der Farben variiert, wobei sowohl die aufgetragene Farbmenge von Bedeutung ist, wie auch die Möglichkeit eines Zweit- und Drittdruckes, der dann - ohne zusätzlichen Farbauftrag - von der gleichen Druckplatte aus erfolgen kann. Durch die Grenzen der Farbflächen wird auch das Übereinander der Farbauflagerungen erkennbar; es entsteht ein räumlicher Eindruck. Noch deutlicher wird dieser, wenn durch Aussparungen nach dem 2. oder 3. Farbauftrag ein regelrechter „Hintergrund“, d.h. eine zweite (oder dritte) Ebene, geschaffen wird.

Zusätzlich zu den durch die Farbgrenzen gesetzten Strukturen sind reliefartig hervorgehobene lineare Strukturen innerhalb der Farbfläche vorhanden, die überwiegend grenzüberschreitend

sind. Diese linearen Strukturen verlaufen teils wellenförmig, teils parallel. Sie geben den Farbflächen eine zusätzliche Lebendigkeit, die Monochromie der Farbflächen strukturieren. Nach den Farbgesetzen (vgl. Küppers 1989) muss man von sechs „bunten“ Grundfarben ausgehen: Gelb, Magenta-Rot, Cyan-Blau, Violett, Orange-Rot, Grün), sowie von zwei „unbunten“ Grundfarben: Weiß und Schwarz). Entsprechend der Seh-Physiologie werden diese Farben im Auge über unterschiedliche Stäbchen rezipiert, die drei Urfarben differenzieren können, nämlich Violett-Blau, Grün und Orange-Rot. Die auf die Netzhaut auftreffende Strahlungsenergie wird durch den physiologischen Prozess des Sehorgans, das anatomisch zum Gehirn gehört, in Gefühl umgewandelt, nämlich zu Farbempfindungen (Lüscher 1978). So führen rote und gelbe Farben zur Erhöhung der Pulsfrequenz, während violett-blaue Farbtöne zur Abnahme dieser Frequenzen führen (s. Wohlfahrt, zit. bei Küppers 1989). Auf Grund dieser Beobachtungen hat sich eine spezielle Farbpsychologie entwickelt, wonach Farben bestimmten Empfindungen zugeordnet werden (vgl. Frieling 1955, Lüscher 1978, Küppers 1989). Die Farbzusammenstellung wird schließlich als harmonisch angesehen, wenn Farben miteinander in Beziehung stehen, bzw. als disharmonisch qualifiziert - wenn keinerlei Beziehungen zwischen den Farben vorhanden sind, d.h. weder Übereinstimmung noch logische Gegensätze (s. Küppers 1989).

Ein gewünschte Effekt ist – wie gesagt – der Eindruck von Räumlichkeit, der sich z.T. allein durch die Farben selbst, aber auch aus der Überlagerung der Farbflächen ergibt, - z.T. aber auch betont wird durch die erwähnten Aussparungen und unterschiedlichen Farbebenen. Diese Farbebenen sind der wesentliche Teil des Bild-Inhaltes. Sie verdeutlichen einerseits die Absicht, die „Transzendenz“ auch inhaltlich wiederzugeben: Mit dem Bild soll ja gerade das „Unsagbare“ bzw. das „Unverständliche“ wiedergegeben werden, das nur mit malerischen Mittel darzustellen ist.

Dass es sich jeweils nur um „Schein“-Räume handelt, wird daran erkennbar, dass die Überlagerung der unterschiedlichen Farbschichten nicht immer kongruent und die „Räumlichkeit“ dadurch u.a. auch konterkariert ist. Dieser Wechsel von Schein und Sein ergibt neben der Farbigkeit und Struktur den sinnlichen Gehalt der Bilder.

Es lässt sich die Farbüberlagerung auch als Polichromasie interpretieren, die vergleichbar mit der Poliphonie ist, auf die vor allem Paul Klee im letzten Jahrhundert wiederholt anspielte. Damit bleibt der Betrachter auf einer Ebene der Phänomenologie: es geht ausschließlich um den sinnlichen Eindruck der Farbzusammenstellung und Farbverteilung auf der Bildfläche, sowie um die dadurch erzeugte Tiefenwirkung und Assoziationen.

Das Bild soll Poesie vermitteln: es soll durch erkennbare Kombination von gewollter mit unwillkürlicher Farbverteilung – im Sinne eines gelenkten Zufalls – Lebendigkeit ausgedrückt werden sowie – durch die reliefartigen Strukturen Bewegung auf der Bildfläche. Zwar ist es unvermeidbar, dass das entstehende Bild zum Teil ein Zufallsprodukt ist. Andererseits aber bewahrt das Bild eine gewisse Selbstständigkeit und gibt Freiraum, wobei der subjektive Einfluss reduziert wird.

Hintergrund und Schlussfolgerung

Es handelt sich bei den Monotypien um ein autopoietisches Verfahren, das einen hohen Anteil nicht-kontrollierbarer Vorgänge in den Produktionsprozess mit einbezieht. Die Bildentstehung ist nicht nur abhängig vom Schöpfer des Bildes, sondern es entsteht durch physikalische Maßnahmen – entsprechend naturgegebenen Gesetzen im Sinne einer „natürlichen“ Kraft – eine Selbstgestaltung. Insofern wird gleichzeitig eine Distanz zwischen Bildgestalter und Produkt geschaffen, wobei der subjektive Anteil entsprechend reduziert ist. „Das Unmanipolierte ist in diesem Sinne wahr und bedeutungsvoll, jenseits der subjektiven Aussage eines im Irrtum und Beschränktheit befangenen Geistes“ (Weltzien 2011, S. 17)

Unmanipolierte, autonome Prozesse assoziiert mit Willkürlicher Einwirkung stellen aber den fundamentalen Mechanismus der Dynamik aller künstlerischer Entwicklungen dar, „...einer Kunst, die *wie* die Natur arbeiten soll ...“(Weltzien 2011, S. 19). Weltzien beruft sich in seiner umfangreichen Analyse (Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit) besonders auf Justinus Kerner (1786-1862), der fleckförmige Strukturen herstellte, die ähnlich den Rohrschach Tests durch Faltung (symmetrische Klappdrucke) entstehen, und sie hinterher bearbeitete. Dadurch entstanden Bilder, die er als Wissenschaftler (und Arzt) als ästhetische und gelungen ansah und die er zwischen Kunst und Wissenschaft ansiedelte. Weltzien stellt fest, dass es sich eher um Bildfindungsstrategien als um Bildgerierungstechniken handelte.

Es besteht kein Zweifel, dass jedes künstlerisch wertvolle Bild immer auch ein gewisses Maß von Kontrollverlust und Unwägbarkeit enthalten muss, wobei dieser Anteil mal größer und mal kleiner ist. Besonders die moderne Malerei scheint sich in die Richtung einer unmanipolierten Technik zu entwickeln, die sicher auch zunehmend befreit ist von der Subjektivität, die für die Maler bis zum 20. Jahrhundert charakteristisch war.

Schrifttum

Frieling H (1974) Farbe im Raum. München, Callwey

Hayter CE (2007) Il monotipo. Storia di un'arte pittorica. Milano, Skira; englische Ausgabe: The monotype. The history of a pictorial art. Milano, Skira

Küppers H (1989) Harmonielehre der Farben. Köln, Du Mont

Lüscher M (1978) Farben visualisierten Gefühle. Frankfurt, Druckfarben Gebr. Schmidt

Weltzien F (2011) Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht