

Katharina Carpentier

GÜNTER FRUHTRUNKS SERIGRAPHIEN

VERVIELFÄLTIGUNG UND VARIATION

Günter Fruhtrunks Œuvre ist nicht leicht zu kategorisieren. Während seiner künstlerischen Laufbahn änderten sich sein Stil, seine Materialien und deren Anwendungsgebiete. Viele seiner Gemälde sind mittels Siebdrucktechnik vervielfältigt worden und auch die Bochumer Ausstellung zeigt einige seiner Serigraphien, die den für die Verbreitung förderlichen Vorzug haben, mittels einer Schablone beliebig oft auf eine Unterlage gedruckt werden zu können. Dabei ist es nicht vonnöten, dass diese Unterlage immer dieselbe Materialität aufweist. Es ist durchaus möglich, sie auf verschiedene Untergründe aufzutragen; die Wahl der Farbe kann ebenfalls verändert werden. Die Begriffe Siebdruck und Serigraphie meinen dabei ein und dasselbe Verfahren. Der Kunsthistoriker Carl Zigrosser führte in den 1930er-Jahren den Begriff Serigraphie – aus dem Griechischen übersetzt etwa Seidensiebdruck¹ – ein, um eine Differenzierung zwischen künstlerischen und kommerziellen Drucken anzudeuten.²

Drucktechniken gibt es bereits seit Beginn der Menschheitsgeschichte. Schon für die Höhlenmalereien wurden einfache Vorformen genutzt; in der Antike sollten sie weiterentwickelt werden, indem Schablonen aus Papier angefertigt wurden, die komplexere Motive zuließen. Die Schablonen waren den noch heute verwendeten Papierschablonen ähnlich. Gefunden wurden sie in Griechenland, Ägypten und dem alten Rom. Die Farbe wurde mittels eines harten Pinsels durch die Papierschablone gedrückt und so auf den Untergrund aufgetragen.³ Charakteristisch für die antiken ebenso wie für die neueren Druckverfahren mit Papierschablonen sind die schmalen Papierstege, mittels derer die Binnenkonturen von größeren Formen gestaltet werden müssen und die somit eine Unterbrechung zwischen den Formen darstellen.⁴ Dieses Vorgehen ist auch heute noch bei Papierschablonen sichtbar. Durch die Notwendigkeit dieser Papierstege waren komplexe Motive nicht so einfach umsetzbar, da zu viele solcher Unterbrechungen des Motivs das Gesamtergebnis verzerren und unansehnlich machen können.

Später wurden diese Papierstege durch dünne Fäden ersetzt, die eine gitterartige Gesamtfläche bildeten. So ließen sich schließlich auch komplexere Motive mittels Siebdrucks herstellen.

Ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Art der Produktion auch in Europa viel eingesetzt. In England und Frankreich wurde diese in China entwickelte Methode beibehalten, es wurden Holzrahmen mit Fäden oder Leinen bespannt. Anschließend wurde mittels eines Pinsels Farbe auf die Schablone aufgetragen, um so das Motiv auf den Untergrund aufzubringen.

Im 20. Jahrhundert wurde die Technik erneut weiterentwickelt, um so die Produktion zu erleichtern. Vor allem während der 1920er-Jahre erlebte dieses Vorgehen eine Konjunktur. So entwickelte Albert Kosloff unter anderem die sogenannte Gummirakel, eine Weiterführung des Pinsels, die den Farbauftrag erleichtern sollte. Sie hatte entweder eine scharf- oder rundgeschliffene Kante, die die Farbe auf den Untergrund presste.⁵ So wurde nicht nur der Farbauftrag erleichtert, sondern durch den gleichmäßigen Farbauftrag überdies die Qualität der Siebdrucke verbessert. Mithilfe der Gummirakel wurde die Produktion schneller und einfacher gemacht. Weiterhin wurde in den 1920er-Jahren die Fotoschablone entwickelt, durch die sehr scharfe und reproduzierbare Bilder entstanden. Die Erfindung dieser Schablone wird in der Regel den seinerzeit in Druckereien tätigen Roy Beck, Charles Peter oder Edward Owens aus den Vereinigten Staaten von Amerika zugeschrieben, allerdings lässt sich nicht eindeutig klären, wer der Entwickler dieser Methode war.⁶ Bei der Fotoschablone wird das Gewebe mit einer lichtempfindlichen Emulsion bestrichen, die mit einem Foto belichtet wird. Seit dieser Zeit wurden Siebdrucke auch in der breiten Öffentlichkeit eingesetzt, wie etwa in der Werbegraphik oder in der Schilderproduktion.⁷ Künstler*innen wie Günter Fruhtrunk entdeckten das Verfahren des Siebdrucks in den 1950/60er-Jahren für sich, zuvor war es rein kommerziell eingesetzt worden.

Die ersten Serigraphien Fruhtrunks wurden 1962 hergestellt und – durch eine ausführliche Briefkorrespondenz belegt – genauestens von dem Künstler begutachtet, bewertet und kritisiert.⁸ Fruhtrunk legte größten Wert auf eine möglichst genaue Replikation seiner gemalten Werke, wodurch es des Öfteren zu Disputen mit den Herstellern der Druckgraphiken kam. In einem erhaltenen Briefwechsel zwischen Fruhtrunk und dem Drucker wird dies deutlich. Wiederholt kritisiert Fruhtrunk darin die seiner Meinung nach falschen Farben des Druckes⁹ oder des Papiers.¹⁰

Fruhtrunk hatte zwar großes Interesse an der genauen Umsetzung der Druckgraphiken, aber nicht notwendigerweise am Druckvorgang selbst. Und grundsätzlich ist es im Fall der Serigraphie nicht notwendig, dass der Künstler beim Druck anwesend ist.

Es reicht, wenn er eine Farbskizze an den beauftragten Drucker schickt, der dann das Verfahren eigenständig umsetzen kann.¹¹ Im Falle Fruhtrunks geht aus den Korrespondenzen hervor, dass er die Drucke lediglich in Auftrag gegeben hat, während des Vorgangs aber nicht persönlich zugegen war. Seine schriftlich fixierten Anweisungen geben Aufschluss darüber, ob und inwieweit die fertigen Serigraphien seinen Anforderungen entsprochen haben. Ein wichtiger Aspekt, der allerdings nicht Fruhtrunks Angaben zufolge umgesetzt wurde, betrifft den Umgang mit den Papierrändern. Den erhaltenen Dokumenten zufolge gab Fruhtrunk die Anweisung, die Ränder nach Abschluss der Arbeiten zu entfernen, sodass lediglich das bedruckte Papier stehen geblieben wäre. Wie in der Ausstellung *Günter Fruhtrunk. Aus der Reihe* zu sehen ist, wurde dieser Anweisung jedoch nicht Folge geleistet, sodass die Serigraphien alle auf noch erkennbaren Papierbögen abgedruckt sind, die die bedruckten Flächen wie Paspartouts zu rahmen scheinen.¹²

Die Serigraphien machen zahlenmäßig einen Großteil von Fruhtrunks Werkschaffen aus.¹³ Neben der Malerei in verschiedenen Techniken sind sie am weitesten verbreitet und bekannt. Bei den Serigraphien handelt es sich um Reproduktionen seiner Gemälde, die zuvor auf weitaus größeren Leinwänden angefertigt wurden, und um deren Variationen. Durch diese Vorlagen und die intensive Auseinandersetzung mit den Farben auf den Gemälden lässt sich erklären, wieso Fruhtrunk bei den Druckgraphiken genauestens auf den ‚richtigen‘ Farbton achtete. Er kritisierte in seinen Briefen oft eine die Wirkung verändernde Abweichung von den Farben des Originals.¹⁴

Es gibt viele mögliche Gründe, wieso Fruhtrunk Serigraphien anfertigen ließ, allerdings gibt es keine Belege, in denen Fruhtrunk einen Grund explizit benennt. Nahe liegt, dass es die Möglichkeit der Vervielfältigung ist, die eine Rolle gespielt hat. Seine Kunst konnte dergestalt deutlich leichter einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Drucke sind preislich erheblich erschwinglicher als die Gemälde-Unikate. Weiterhin hatte die Serigraphie – im Unterschied zur künstlerischen Photographie – den Vorteil, dass die Stückzahl leichter kontrollierbar blieb.¹⁵ Nach dem Ende des Druckens lässt sich das Sieb einfach auswaschen, sodass die Vorlage verschwunden ist. Die Gefahr des Plagiats und der ungewollten Vervielfältigung kann so unterbunden werden.

Fruhtrunk lässt sich als Neo-Geometrist bezeichnen – innerhalb dieser Stilrichtung gibt es allerdings, folgt man dem Künstler, Kunsttheoretiker und -lehrer Josef Albers

– auch eine weitere Unterteilung in drei Gruppen: strenge Systematiker, freiere Geometriker und Luminaristen.¹⁶ Fruhtrunk lässt sich in die Gruppe der Luminaristen einordnen, die den Fokus auf die nur schwer qua Replik einholbare Leuchtqualität der Farbe setzen. Diese suchen sie zu erreichen, indem sie mithilfe eines geometrischen Rasters die Farben qua Transparenz, Chromatik oder Vibration von jedweden anderen Eigenschaften lösen und sich um ihrer selbst willen zeigen lassen.¹⁷

Nicht nur aus Fruhtrunks Aufzeichnungen geht hervor, dass ihm, wie gesagt, die Strahlkraft der Farbe sehr wichtig war;¹⁸ auch die Titel seiner Serigraphien indizieren diesen Fokus bzw. die Werke in ihrer Wirkung bringen dieses Hauptaugenmerk auch selbst zum Ausdruck.

Ein Blick auf die Titel der Serigraphien macht deutlich, dass die Strahlkraft der Farben auch hier zentral ist. So trägt eines seiner Werke etwa den Titel *Violette Interferenzen im Rot* (Abb. 1) aus dem Jahr 1964. Das Bild ist von steilen roten Schrägen, die zumeist von links oben nach rechts unten verlaufen, geprägt. Zwischen den roten Streifen sind die Räume mit Schwarz aufgefüllt. Um das Schwarz vom Rot abzugrenzen, hat Fruhtrunk die schwarzen Flächen mit schmalen violetten Linien umrahmt. An einer Stelle im linken Bereich des Bildes ist zudem ein breiterer violetter Streifen zu finden. Der Titel *Violette Interferenzen im Rot* verweist dabei auf optische Phänomene aus der Physik. Eine Interferenz ist eine Überlagerung von mindestens zwei Wellen der gleichen – oder einer ähnlichen – Frequenz. Beim Sehen können Interferenzen entstehen, wenn sich beispielsweise mehrere Lichtwellen überlagern. Gleichzeitig ist es aber auch möglich, dass bei sehr eng aneinander liegenden Wellen eine Schwingung entsteht, die die Luft optisch flirren lässt. Diese Beobachtung lässt sich auch an dem hier in Rede stehenden Druck aufzeigen. Die beiden Farben Rot und Violett liegen eng aneinander, sodass ein gewisses Pulsieren innerhalb des Bildes stattfindet. Die Augen der Betrachter*innen geraten in Unruhe, da der



Abb. 1: Fruhtrunk, Günter: *Violette Interferenzen im Rot*, 1964, 30 x 25 cm, Siebdruck.

Kontrast zwischen Rot und Schwarz auf den ersten Blick schwer zu erfassen ist. Die violette Rahmung der Streifen – wobei unklar ist, ob Schwarz oder Rot gerahmt wird – tritt zunächst vollkommen in den Hintergrund und ist erst nach einer gewissen Zeit sichtbar. Die Intensität von Rot und Schwarz ist dominant, nimmt den Blick der Betrachter*innen ein und lässt ihn ruhelos. Diese Beobachtung korreliert mit der Gruppeneinteilung Josef Albers', der zufolge die Luminaristen darauf abzielten, die Farben mittels Vibration zum Leuchten zu bringen. Das kurz beschriebene Werk ist ein gutes Beispiel dafür, warum Fruhtrunk in diese Gruppe einzuteilen ist. Neben dem Effekt, der durch die Betrachtung des Bildes selbst hervorgerufen wird, gibt auch der Titel des Drucks einen zusätzlichen Hinweis auf die Wirkabsicht. Es gibt eine Vielzahl von Beispielen innerhalb der Serigraphien, die ganz ähnlich funktionieren.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Serigraphien Fruhtrunks eine wichtige Rolle innerhalb seines Œuvres spielen. Dies zeigt, wie bedacht er auf die „richtige“ Wirkung seiner Farben bzw. Werke war. Weiterhin wird deutlich, dass Fruhtrunk auch diesen multiplen Arbeiten Bedeutung beimaß und ihrer Herstellung entsprechend Aufmerksamkeit zollte. Er sah sie nicht als eine beliebige Reproduktion an, sondern behandelte sie wie ein eigenständiges Kunstwerk. Er strebte auch hier nach Perfektion.

In der Forschung hingegen wurden seine Siebdrucke bislang wenig behandelt. In Fruhtrunks Nachlass im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg gibt es einige, eher verstreute Hinweise und Bemerkungen des Künstlers selbst zu den Serigraphien. Ein Programm, das Fruhtrunk mit dieser Technik verband und verfolgte, lässt sich daraus nicht entwickeln. Vermutlich bediente er sich der Druckverfahren, um eine größere Öffentlichkeit zu erreichen. Serigraphien waren ein Mittel, um „Kunst für alle“ zu schaffen und Kunst auch den Besitzer*innen bescheidenerer Geldbeutel zugänglich und erschwinglicher zu machen. Bei allen Abstrichen von der Wirkung des vorausgehenden Gemäldes und bei aller oftmaligen Eingruppierung der Serigraphien in ein mehrblättriges Mappenwerk erhob der Fruhtrunk'sche Siebdruck doch den (Selbst-)Anspruch, ein Original zu sein.¹⁹ Dabei stellt Fruhtrunk keinen Einzel- oder Sonderfall dar. Gerade in seiner Generation sollte sich ein vergleichbares Vorgehen häufig finden.²⁰ Wichtig war die Betonung des originalen Druckes im Unterschied zur bloßen Kopie, von der sich Fruhtrunk dezidiert distanzierte.

Insgesamt lässt sich sagen, dass Fruhtrunk mit seinen Serigraphien eine zeittypische Auffassung vertrat: Sein Œuvre bestand nicht nur aus exklusiven Einzelstücken, son-

dern im Sinne der „ars multiplicata“ aus vielzähligen Werken verschiedener Techniken, mit dem Ziel einer erhöhten Zugänglichkeit.

¹ Vgl.: Rombold, Andreas: Siebdruck und Serigraphie, Freiburg 2002, S.10. Aus dem Griechischen übersetzt: seri = Seide, graphain = schreiben.

² Vgl.: Hainke, Wolfgang: Siebdruck. Technik, Praxis, Geschichte, Köln 1979, S. 14.

³ Vgl.: Lawrence, Marco: Die Geschichte, in: Print Club London [Hrsg.]: Siebdruck. Das Handbuch zu allen Materialien und Methoden, Köln 2017, S. 16 - 19, hier: S. 18.

⁴ Vgl.: Sienel, Uta Catharina: Der Siebdruck und seine Druckträger. Zur Materialität eines jungen Druckverfahrens, München 2008, S. 11.

⁵ Vgl.: Lawrence 2017, S. 19.

⁶ Ebd., S. 19.

⁷ Ebd., S. 19.

⁸ Im Nürnberger Archiv Fruhtrunks gibt es eine Vielzahl von Briefen, die das Vorgehen bei den Serigraphien thematisieren. Dabei bemängeln sowohl Fruhtrunk, als auch seine erste Frau Eva-Maria Fruhtrunk die Wahl der Farbe und die Qualität des Papiers. In ihren Augen besitzen die Farben nicht genug Strahlkraft und weichen zu weit vom Original ab. Vgl. Fruhtrunk, Eva-Maria: Brief an Herrn Dr. Wiese, 29.11.75, Typoskript, 1 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 564/565.

⁹ Vgl. Fruhtrunk, Günter: Brief an Herrn Domberger, München 18.02.67, Typoskript, 3 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 566.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl.: Roh, Juliane: Deutsche Kunst seit 1960. Druckgraphik, München 1974, S. 75.

¹² Vgl. Fruhtrunk, Günter: Brief an Herrn Gerhard Weber, München 26.03.63, Typoskript, 1 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 560.

¹³ Vgl.: Illies, Florian: Dem Sehen zuschauen. Zur Bedeutung der Druckgraphik im Werk von Günter Fruhtrunk, in: Peter Kirchhoff [Hrsg.]: Günter Fruhtrunk. Serigraphien, Berlin 2016, S. 3 - 6, S. 3.

¹⁴ In den Briefen, die im Deutschen Kunstarchiv Fruhtrunks in Nürnberg aufbewahrt werden, ist immer wieder die Rede von falschen Farbtönen, die von Fruhtrunk scharf kritisiert werden. Dabei geht es nicht nur um die Farben des Druckes, sondern auch um den Farbton des verwendeten Papiers. Sowohl Fruhtrunk, als auch seine erste Frau bemängeln die Qualität desselbigen in diversen Briefen. Vgl. Fruhtrunk, Günter: Brief an Herrn Domberg, München 08.02.67, Typoskript, 4 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 566; vgl. auch Fruhtrunk, Eva-Maria: Brief an Herrn Dietz, 20.09.66, Typoskript, 1 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 548.

¹⁵ Vgl.: Roh 1960, S. 75f.

¹⁶ Ebd., S. 76.

¹⁷ Ebd., S. 76.

¹⁸ In der Korrespondenz zwischen Fruhtrunk und dem Drucker, der die Serigraphien herstellen sollte, ist immer wieder die Rede von der Verwendung des falschen Farbtons. Er kritisiert häufig, dass die Drucke nicht die Strahlkraft des Originals aufweisen, oder dass die Farben um Nuancen abweichen und etwa zu viel Rot oder Gelb enthalten. Vgl. Fruhtrunk, Günter: Brief an Herrn Domberger, München 28.01.67, Typoskript, 3 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 566.

¹⁹ Vgl.: Gerstner, Karl: Was darf Kunst kosten?, in: ars multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945 [Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln, 13. Januar - 15. April 1968], Köln 1968, S. 29 - 36, hier: S. 29.

²⁰ Vgl.: Bongard, Willi: ars multiplicata, in: ars multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945 [Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln, 13. Januar - 15. April 1968], Köln 1968, S. 37 - 38, hier: S. 37f.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Fruhtrunk, Günter: Violette Interferenzen im Rot, 1964, 30 x 25 cm, Siebdruck. Foto: Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Sammlung Moderne. © 2018 VG Bild-Kunst, Bonn.