

# Basisarbeit

Johanna Lohse James

Mit «Richard Paul Lohse – Drucke Prints» liegt der zweite Band des auf vier Bände geplanten Werkverzeichnis vor. Er stellt sämtliche Originalgrafiken Lohses von der ersten Lithografie (1940) bis zum Uhren-Multiple (1987) vor. Zusammen mit dem Band «Konstruktive Gebrauchsgrafik» (1999) ist damit das in Druckverfahren erstellte Werk vollständig dokumentiert.

**Fragen** Als Kind wurde ich «süsse Wegen-Warum» gerufen, weil ich unablässig Fragen stellte (das «süss» lassen wir beiseite). Die Welt war voller Wunder, eine Frage führte zur nächsten, und wahrscheinlich wollte ich den Dingen schon damals auf den Grund gehen. Später weckte mein Vater in mir ein starkes historisches Interesse. So fragte ich mich 2003, zu Beginn dieses Projektes: Wer sind die Verleger und Drucker, die zusammen mit Lohse das Produkt «Druckgrafik» realisierten, und wie kam die Zusammenarbeit zustande? Viele kannte oder kenne ich persönlich oder hatte durch meine Eltern von ihnen gehört. Und da waren Erinnerungen – auch an nächtliches Zeichnen von Rastern für Serigrafien – damals als Architekturstudentin. Präzise Antworten fanden sich in 5 Laufmetern verschiedenfarbiger «Classeur»: Auf der von meiner Mutter Ida Alis Lohse koordinierten viersprachigen Korrespondenz basiert die hier präsentierte Dokumentation. Die Farben dieser Ordner, z.B. blau = Stadt Zürich, rot = Schweiz, grün = Italien, verweisen auf Landes- und Ortsfarben.

**Aufbau** Diese vorgefundene, ursprüngliche Aufreihung ist grundlegend für die Gliederung: In der nach Ländern differenzierten Ordnung werden die vielfältigen persönlichen Beziehungen und Verflechtungen zwischen Lohse und seinen Galeristen, Verlegern, Typografen, Druckern und Auftraggebern transparent – ganz im Sinne von Lohses Selbstverständnis, Teil einer der Moderne verpflichteten Bewegung zu sein, gestalterisch, technisch, gesellschaftlich. Die zahlreichen Akteure der konstruktiv/konkreten Kunst mit ihren Freundschaften und gegenseitigen Beeinflussungen treten als Zeugen nicht nur der Stil-, sondern gerade auch der Zeitgeschichte auf. Bemerkenswert daran ist, dass neben Lohse viele dieser Protagonisten als Künstler und als typografische Gestalter tätig gewesen waren oder noch sind. Abgebildet wurden deshalb nicht nur die Grafiken, sondern auch dazugehörige Mappen und Textblätter – bei Projekten im Zusammenhang mit Ausstellungen auch die meist von Lohse gestalteten Plakate, Ausstellungskataloge und Einladungskarten. Insofern setzt dieses Buch das Kapitel «Eigentypografie» fort, das den Band «Konstruktive Gebrauchsgrafik» beschliesst.

Die Basisarbeit zu diesem Band erstreckte sich über vier Jahre und umfasste die Sichtung des Materials, zahllose Interviews, Reisen und schliesslich die klare Ordnung der Fülle neuer Informationen. Das Buch bietet drei verschiedene Zugänge zum Werkverzeichnis:

1. durch die mit der Seitenfolge gegebene Ordnung nach Ländern und nach Verlegern;
2. durch die Chronologie der Arbeiten, die sich in den Werknummern ausdrückt (→ Liste S. 26);
3. durch die von Hans Joachim Albrecht konzipierte werksystematische Synopse (→ S. 13). Diese bietet eine Übersicht über die komplexen Werkzusammenhänge und relativiert den Eindruck einer gradlinigen Werkentwicklung. Übergreifende Beziehungen zwischen den Themen sind zu entdecken, die Lohse parallel zu seinem zeichnerischen und malerischen Werk entwickelte. Insofern geben die Abbildungen in diesem Band bereits einen Ausblick auf die nächsten beiden Bände.

**Farbe** Das vorliegende Buch gibt auch einen ersten, bisher unpublizierten Einblick in Lohses Arbeit mit der Farbe und an der Farbe. Sie war für Lohse Thema permanenter Reflexion: So wurde ein unfreiwilliger Zugshalt auf offener Strecke zwischen Zürich und Paris zu meinem

# Groundwork

Translation by Bronwen Saunders

'Richard Paul Lohse – Drucke Prints' is the second volume of the catalogue raisonné comprising four volumes altogether. It presents all of Lohse's original prints from the first lithograph of 1940 to the watch multiple of 1987. Together with 'Richard Paul Lohse – Graphic Design 1928–1988' of 1999/2002 it documents all the printed works produced by the artist.

**Questions** As a child, my habit of asking an unending stream of questions earned me the nickname "süsse Wegen-Warum" or "sweet little why-because" (where the "sweet" came from remains a moot point). The world was so full of mysteries that one question inevitably led to another. Even then, I wanted to get to the bottom of things, just as I did later when my father aroused in me a keen interest in history. So the first question I asked at the start of this project back in 2003 was: Who were the publishers and printers who worked with Lohse on the production of his prints, and how did their collaboration come about? Whereas I knew, and still know, many of them personally, others were just names I had heard my parents talk about. And there were memories, too, of me drawing grids for serigraphs at night while a student of architecture. I eventually found answers to my questions in shelf upon shelf of folders containing the quadrilingual correspondence coordinated by my mother Ida Alis Lohse. These were colour-coded according to country and place, e.g. blue for the city of Zurich, red for Switzerland and green for Italy.

**Structure** The book was to be structured according to that original order. The folders for each country afforded us an insight into the wide range of personal ties and relationships between Lohse and his gallerists, publishers, typographers, printers and patrons. This was very much in keeping with Lohse's perception of himself as part of a movement committed to modernism in design, technology and society. Linked by the bonds of friendship or mutual influence, the numerous exponents of constructive/concrete art are important here as witnesses not just to a specific style, but also to a specific period in history. What is remarkable is that so many of them, Lohse included, worked not just as artists but also as typographic designers. In addition to the prints themselves, therefore, the works illustrated include the portfolios to which they belong, the text pages that accompany them and even – at least for exhibition projects – the posters, catalogues and invitation cards, most of which were likewise designed by Lohse. This volume therefore takes up where the chapter on his designs for personal projects with which the first volume ended left off.

The groundwork required in preparation for this volume entailed four years of sifting through the materials, conducting interviews, travelling and lending order and shape to the information obtained. The end result enables users to approach the works from three different angles:

1. by country and publisher, which is how they are presented;
2. by their chronological order, i.e. according to work number (→ list p. 26);
3. with the aid of Hans Joachim Albrecht's systematic synopsis (→ p. 13), which by outlining the contextual complexity of each work puts the impression of linear development into perspective. It becomes possible to discover the overarching formal themes, which Lohse developed in parallel with his paintings and drawings. The illustrations in this volume in this respect look ahead to the next two volumes.

**Colour** This book also gives us a first glimpse of Lohse's work both with and on colour. This was a subject he never ceased to reflect on – as is borne out by the fact that my own key experience of colour came at the age of six, when a train we were on between Zurich and Paris unexpectedly came to a halt in the midst of rippling cornfields, prompting my

Farb-Schlüsselerlebnis: Inmitten wehender Kornfelder erklärte mir mein Vater die Farbkomplementarität – ich war 6 Jahre alt. Es war Juni, weiter blauer Himmel, blühende Kornblumen und roter Mohn wurden Anlass zu einem Exkurs über den Impressionismus. Lohse hatte ein immens sinnliches Verhältnis zur Farbe; er sagte, seine Malerei brauche «einen ungeheuren Aufwand an Gefühl» (→ Kap. Wolfsberg S. 262).

**Farbdefinition** Für den Drucker bestimmte Lohse die exakte Farbe mit Hilfe von gesättigten, homogenen Farbflächen in Form von Farbmustern in Gouache, Öl- oder Acrylfarben und/oder Farbpapieren.

**Farbmuster:** Diese bewahrte Lohse in Dutzenden von Umschlägen auf, bezeichnet mit dem Namen des Druckers oder Verlegers oder mit «Div. Farbreihen», «Farbskalen, Farbreihen» u.a. Sie enthalten auch die entsprechenden Andrucke der Drucker. Die Farbmuster zeigen Farbreihen, Farbsequenzen oder Farbsätze. Die Positionierung der Farben auf dem Karton gibt keinen Hinweis auf die geplante Bildstruktur, jedoch auf ihr besonderes Thema, etwa ein serielles oder ein auf Nachbarschaft von tonwertgleichen und/oder komplementären Farben basierendes. Diese seine Proben kennzeichnet Lohse mit genauen Farbnamen, so z.B. auf der Farbsequenz für die grossformatige Serigrafie der Edition Megert: «Permanent blau, Lascaux grün/Türkis + weiss, Lascaux grün/grün mittel, Lascaux grün/grün hell//Permanent rosa dunkel, Lila rötlich/Permanent rosa dunkel, Magenta, Rot dunkel/Rot dunkel, Orange dunkel/Orange hell». Diese Farbmuster sind Lohses Basisarbeit.

**Farbpapiere:** Lohse hat über Jahre farbige Papiere als Arbeitsmaterial gesammelt – sie füllen einen ganzen Schrank – und nach Farbtönen geordnet, ausgeschnitten aus Zeitschriften, Werbeprospekten, Andrucken eigener Typografie, z.B. für «Bauen+Wohnen» oder Wohnbedarf.

**Experimentierfeld** Diese Farbmuster, Andrucke und Farbpapiere sind die Materialien für seine Farbwürfe, und die Druckgrafik wird zum Experimentierfeld (→ Abb. S. 10–12). Ein bedeutsames Ergebnis der Recherchen zum Werkverzeichnis: Bei Lohses Druckgrafiken lässt sich keine Standardisierung der Farben feststellen, im Gegenteil lehnte Lohse «das Diktat der Farbmischer» (Farbenhersteller) explizit ab, die eine «Farbklangordnung ausschliessen» (→ Kap. Hoffmann S. 336). Standardisiert wird die Feldstruktur des Bildes, nicht aber die farbige Individualität der Elemente. Es gab wohl Standardisierungsversuche: So war die 1970 für das serielle Multiple der Edition Hoffmann entwickelte 15-farbige Reihe Basis für die serielle Serigrafie der Edition DuMont 1973, und diese wiederum für die 3 seriellen Blätter der Lohse-Mappe der Meissner Edition von 1976 – doch auf andere Materialien, von verschiedenen Druckern gedruckt, mit anderen Farbfabrikaten ergeben sie einen völlig anderen Farbeindruck. Auch das Portfolio «Vertikalen» (1970) der Edition Ziegler sollte ursprünglich mit einer Skala von insgesamt 15 Farben für alle 9 Blätter auskommen. Doch aus dieser in der Tonalität viel helleren, für Blatt 3 entwickelten Reihe kamen nur 2 auf andern Blättern zur Anwendung. Eine «eventuelle Einsparung von Farben» (Lohse) wurde nicht umgesetzt: Das Portfolio wurde mit 46 Farben gedruckt – bei maximal 58 möglichen Farbtönen. Magenta hätte ein «gemeinsamer Farb-Nenner» sein können – es gibt jedoch 3 verschiedene Magentatöne und ein Dunkelrosa. Von den 46 Farben produzierte der Drucker je bis zu 3 Andrucke. «Die Zahl der Farben genügt nicht mehr» (Lohse).

Ebenfalls Experimente sind die mehr als 20 Versuche mit Überdrucken – auch ein zentrales Thema in Lohses Typografie – der Farben Gelb-Gelb, Gelb-Rot, Gelb-Blau und Gelb-Grün für die Mappe «Vier Serigrafien 1976» der Galería Cadaqués (→ Abb. S. 2/3).

Um Lohses anspruchsvoller Farbkunst gerecht zu werden, wurde in den Werkabbildungen jede einzelne Farbe nach den Originalen abgeglichen, so dass sie farblich Faksimile-Qualität erreichen. Die feinen Unterschiede jedoch zwischen Farbmustern und ausgeführten Grafiken sind im Vierfarbendruck nicht darstellbar. Eine kommende Ausstellung muss sie aufzeigen.

Zürich, 31. Oktober 2008

father to explain to me the principle of complementarity. Nor was that all, for the blue of the June sky, the cornflowers and the poppies led him to expound to me on Impressionism as well. Lohse had an exceptionally sensual response to colour; he once said his painting needed “a huge emotional effort” (→ chap. Wolfsberg p. 262).

**Colour definition** Lohse defined the colour tones he wanted by supplying his printers with specimens consisting of saturated homogeneously applied colour painted in gouache, oil or acrylic and/or coloured paper. Colour specimens: The swatches were preserved in dozens of envelopes marked with the name of the printer or publisher or simply labelled “various colour series”, “colour scales, colour series” and such like. The same envelopes also contained the printers’ press proofs. The swatches show series, sequences or sets of colours. The positioning of the colours on the swatches gives no indication of the eventual structure of the planned work. Particular themes can nevertheless be distinguished – a serial relationship, for example, or one based on similarities and/or complementarities of hue and tonality. Lohse gave each of his colour specimens its own unique name; the colour sequence for the large-format serigraph of the Megert Edition, for example, reads as follows: “permanent blue, Lascaux green/turquoise + white, Lascaux green/medium green, Lascaux green/light green//permanent dark pink, reddish purple/permanent dark pink, magenta, dark red/dark red, dark orange/light orange”. The colour specimens are Lohse’s groundwork.

**Coloured paper:** Lohse collected numerous coloured papers for use as a working material over the years. These papers, which are sorted according to colour and fill a whole cupboard, were cut out of magazines, brochures and press proofs of his own typography, e.g. ‘Bauen+Wohnen’ or Wohnbedarf.

**Experimental field** The colour specimens, press proofs and coloured papers are the materials that Lohse used for his coloured designs; his prints were his experimental field (→ fig. p. 10–12). One important finding of the research on prints is the apparent absence of any standardisation of colour. On the contrary, Lohse explicitly rejected the “dictates of the ink-makers”, which in his view ruled out any “harmony of colours” (→ chap. Hoffmann p. 336). While the image structure is standardised, the chromatic individuality of the elements was not. This does not mean that there were never any attempts at standardisation: the 15-colour series developed for the serial multiple of the Hoffmann Edition (1970) later served as a basis for the serigraph of the DuMont Edition (1973), which in turn laid the groundwork for the 3 prints of the Lohse portfolio, Meissner Edition (1976) – albeit printed on different materials, by different printers and with different makes of ink and hence resulting in a completely different outcome. The ‘Verticals’ portfolio that Ziegler published in 1970, for example, was originally supposed to make do with a scale of just 15 colours for all 9 prints in total. Yet only 2 of the much lighter colour series developed for print 3 were eventually used elsewhere. The possibility of “reducing the number of colours” (Lohse) was not pursued. The portfolio was printed with 46 colours in a maximum of 58 colour positions. Magenta could have been the “common colour denominator” – except that there are 3 different shades of magenta and one dark pink. The printer produced up to 3 press proofs of all 46 colours. “The number of colours no longer suffices” (Lohse).

Also to be regarded as experiments are the more than 20 proofs of overprinting – also a key theme of Lohse’s typography – in the colours yellow-yellow, yellow-red, yellow-blue and yellow-green for the ‘Four serigraphs 1976’ portfolio published by the Galería Cadaqués (→ fig. p. 2/3).

To do justice to the sophistication of Lohse’s art of colour, every single colour in the reproductions was checked against the originals in an effort to achieve facsimile quality. What subtle differences there are between the colour specimens and finished prints, however, cannot be reproduced in 4-colour printing and will have to be rendered visible in a forthcoming exhibition.

Zurich, 31 October 2008