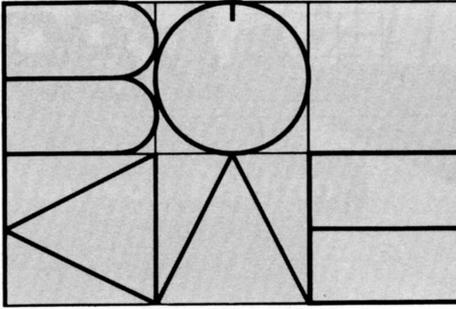




***Bildnerische Erziehung
Werkerziehung
Textiles Gestalten***

***Fachblatt des Bundes
österreichischer Kunst- und Werkerzieher***



BUND ÖSTERREICHISCHER KUNST- UND WERKERZIEHER – BÖKWE

Parteilosophisch unabhängig,
gemeinnütziger Fachverband von Kunst- und Werkerziehern

Bildnerische Erziehung/Werkerziehung/ Textiles Gestalten

Fachblatt und Organ des Bundes österreichischer Kunst- und Werkerzieher.

Verleger:

Österreichischer Bundesverlag Gesellschaft m. b. H., 1010 Wien, Schwarzenbergstraße 5

Herausgeber:

Bund Österreichischer Kunst- und Werkerzieher, 1140 Wien, Beckmann-gasse 1a/6

Redaktion:

Prof. Mag. Hilde Brunner
Beckmann-gasse 1a/6, 1140 Wien
Tel. 0 22 2 / 89 23 42

Bezugsbedingungen:

Normalabo S 280.—
Abo für BÖKWE-Mitglieder S 160.—
Studentenabo S 90.—
Einzelheft S 90.—

Bestellungen:

Nichtmitglieder: ÖBV-Schulbuchzentrum, 2355 Wiener Neudorf, Postfach 133 (Frau Hackl), Telefon (0 22 36) 63 5 35 / DW 239 / Frau Hackl
BÖKWE-Mitglieder: BÖKWE-Bundesgeschäftsstelle

Inserate:

Dietrich Ges. m. b. H., Anzeigenverwaltungen, 1141 Wien, Postfach 232, Jenullgasse 4, Telefon (0 22 2) 82 74 86 / 29 DW, Telex 133832

Hersteller:

Druckerei und Zeitungshaus J. Wimmer Gesellschaft m.b.H., Promenade 23, 4020 Linz

Erklärung nach § 25 Abs. 4 Mediengesetz 1981:

Österr. Fachblatt für Bildnerische Erziehung/Werkerziehung/Textiles Gestalten und Organ des Bundes Österr. Kunst- und Werkerzieher.

Offenlegung nach § 25, Abs. 1—3 Mediengesetz 1981:

Österreichischer Bundesverlag Gesellschaft m. b. H. (Republik Österreich 100%) — Geschäftsführer: Mag. Walter Amon, Dr. Robert Sedlaczek — Aufsichtsrat: Sektionsleiter Ministerialrat Mag. Dr. Günter Oberleitner, Ministerialrat Mag. Richard Müller, Sektionschef Mag. Leo Leitner, Rat Dr. Martin Schreiner, Hofrat Dr. Manfred Kremser, Rat Dr. Helga Zechtl; Alfred Abraham, Dr. Hermann Haberzettl, Fritz Vesely

BUNDESVORSTAND

1. Vorsitzender: HD OSR Wolfgang Wiesinger
2. Vorsitzender: Prof. Mag. Ingrid Pohl
1. Ehrenvorsitzender: Hofrat Mag. art. Adolf Degenhardt

Präsidium:

1. Vertreter der Landesvorsitzenden: HD OSR Wolfgang Wiesinger

2. Vertreter der Landesvorsitzenden: Prof. Mag. Heribert Jascha
Generalsekretär: HD Karlheinz Schönswetter

Finanzreferent: Prof. Mag. Bernhard Kittel

APS-Sektionsleiter: HD OSR Helmut Schäfer

AHS-Sektionsleiter: Prof. Mag. Ingrid Pohl

1. Vorsitzende der Redaktion: Prof. Mag. Hilde Brunner

Vertreter der Fachinspektoren: FI Prof. Mag. Heribert Mader

FI OStR Prof. Mag. Gustav Otte

Landesvorsitzende:

B: Prof. Josef Mad

K: Prof. Mag. Arch. Ing. Paul Minarik

NÖ: HD SR Hans Gramm

OÖ: Prof. Mag. Oswald Miedl

S: HD OSR Wolfgang Wiesinger

St: HL Rainer Blaschke

T: HD OSR Helmut Schäfer

V: Prof. Mag. Dieter Profeld

W: Prof. Mag. Heribert Jascha

Landesgeschäftsstellenleiter

Burgenland:

HL Johann Ringhofer

Hauptstraße 54

7111 Parndorf

Kärnten:

HL Johanna Krainer

Beethovenstraße 10

9523 Landskron

0 42 42 / 43 10 64

Niederösterreich:

Mag. Leopold Schober

2630 Buchbach 88

0 26 30 / 51 46

Oberösterreich:

HD Karlheinz Schönswetter

5120 St. Pantaleon 67

0 62 77 / 445 (Schule)

Salzburg:

HL Gabriele Delahaj

Georgenberg 199/30

5431 Kuchl

0 62 44 / 65 92

Steiermark:

Angelina Blaschke

Gutenbergstraße 17

8053 Graz

0 31 6 / 29 27 053

Tirol:

HOL Toni Höck

Hauptschule I

6060 Absam

0 52 23 / 76 71

Vorarlberg:

Hans Dünser

Schulgasse 27

6850 Dornbirn

0 55 72 / 67 5 13

Wien:

Prof. Mag. Renate Jani

Salesianergasse 17

1030 Wien

0 22 2 / 73 06 953

REDAKTIONELLES

Redaktionsteam

Prof. Mag. Hilde Brunner, Wien
Prof. Miel Delahaj, Salzburg

Beiträge

Die Autoren vertreten ihre persönliche Ansicht, die mit der Meinung der Redaktion nicht unbedingt übereinstimmen muß.

Die Redaktion behält sich Kürzungen und Änderungen nach Rücksprache mit den Autoren vor. Für unverlangte Manuskripte, Zeichnungen, Fotos wird keine Haftung übernommen. Rücksendungen nur gegen Rückporto.

Fremdinformationen sind präzise zu zitieren. Dem Manuskript ist eine Kurzbiographie für den Autorenspiegel sowie die Kontonummer für eine allfällige Honorarüberweisung beizulegen.

Honorarsatz S 150.— pro Druckseite für Fachbeiträge

Manuskripte

Einseitig beschriftet — für den Fachteil 50 Anschläge pro Zeile, für Informationsteil und Forum 70 Anschläge pro Zeile. Klare Gliederung des Textes durch Zwischentitel, keine Hervorhebungen durch Sperrungen, Versalien oder Unterstreichungen.

Reproduktionsvorlage

Schwarzweiß: Hochglanzfotos (scharf, Mindestgröße 9 x 12 cm), Drucke (aber keine aus Zeitungen mit einem groben Raster), Originale (aber möglichst keine mit zarter Bleistiftzeichnung)

Farbe: Originale, Mindestgröße 9 x 13 cm, Hochglanz-Dias (scharf und farbrichtig, also ohne Rot- oder Blaustich).

Technische Zeichnungen sollen der Önormentsprechen (Beschriftung und Bemaßung) — außer bei Schülerskizzen. Alle Druckunterlagen werden vom Verlag sorgfältig behandelt.

Erscheinungsweise	Redaktionsschluß
Heft 1 Jänner	1. Oktober
Heft 2 April	1. Jänner
Heft 3 September	1. Juni
Heft 4 November	1. August

Bundesgeschäftsstelle: Prof. Mag. Hilde Brunner
Beckmann-gasse 1a/6
1140 Wien, Tel. 0 22 2 / 89 23 42

„Textilsymposium“

Vom 28. 8.—31. 8. '88 wurde in St. Georgen/Salzburg und in St. Pantaleon in Oberösterreich das erste Textilsymposium des BÖKWE durchgeführt.

Teilnehmer: 30 Lehrer für „WE“ und „Textiles Gestalten“ aus dem gesamten Bundesgebiet.

Zielsetzung des Symposiums:

- Knüpfen oder Vertiefung von Kontakten zwischen den Kolleginnen aus den verschiedensten Schultypen und Ländern.

- Möglichkeiten der Fortbildung in verschiedenen Techniken: a) Papier, b) Filz, c) Metall- und Steinbearbeitung.

Gemeinsame Aktion: Brief an die Frau Unterrichtsminister mit dem Anliegen, die Situation der „Textilen WE“ wieder zu überdenken und jegliche Kürzung von Unterrichtsstunden in diesem Fach zu vermeiden. Ein ausführlicher Bericht über das Symposium erfolgt in der nächsten Fachzeitschrift.

Katharina Ortner,
Leiterin der Sektion Lehrerinnen für
Werkerziehung des BÖKWE

INHALT:

Christine Pichler Wandmalerei in der 6. Schulstufe am BG 14	5
Ines Höllwarth Die Lithografie in der modernen Kunst	7
Andreas Lehr Produktgestaltung — Produktanalyse/Herstellung von Werkzeug und Gerät	29
Friderike Grünke Projekt „Jeans“	44

AUTORENSPIEGEL 1/89

Prof. mag. art Friderike Grünke, geb. 1946, BlnBA, Lehramtsprüfung für BE/WE an der Akademie für bildende Künste in Wien 1970, unterrichtet an G/RG in Wien 19, seit 1976 LB an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Leiter der ARGE WE/M in Wien.

Mag. art Ines Höllwarth, geb. 5. 7. 1939 in Salzburg, Studium von 1962—1970, Akademie für angewandte Kunst, Wien; Akademie der bildenden Künste, Wien; Malerei, Glasmalerei, Tapiserie und Lehramt für Kunsterziehung und Textiles Gestalten und Werken. Freie Mitarbeit von 1970 bis 1975 am Museum des 20. Jahrhunderts für Museumspädagogik und Teilnahme am Seminar für Kunstinterpretation bei Direktor Dr. Alfred Schmeller, Durchführung von Veranstaltungen im Museum und in den Kulturabteilungen des Landes Salzburg (Ferienakademie für Kinder). Lehrauftrag von 1976—1988 an der Hochschule Mozarteum, Abteilung Kunsterziehung. Seit 1983 Museumspädagogin am Rupertinum — Moderne Galerie und Grafische Sammlung, Österreichische Fotogalerie, Landessammlung. Durchführung von museumspädagogischen Veranstaltungen für Schulen, Studenten und Erwachsenenbildung. Konzept und Durchführung der Wanderausstellung für das Bundesland Salzburg. Abhaltung von Workshops für Schulklassen, die auf spielerische Weise einen Zugang zur zeitgenössischen Kunst ermöglichen sollen. Lehrerfortbildung für das Pädagogische Institut des Bundes in Salzburg.

Prof. Mag. art Andreas Lehr, geb. 1944 in Wien, gest. 1983. Studium an der Akademie der bildenden Künste, Wien, Schillerplatz bei Güterslohn, Boeckl, Martin und Eisner, Lehramtsprüfungen in BE, WE/K, H. Unterrichtete an der AHS Baden und bis zuletzt am Gymnasium der Salesianer Don Boscos in Unterwaltersdorf BE, WE/K, GZ und H. Tätig auch als Gebrauchsgrafiker sowie großes Engagement in der Lehreraus- und -fortbildung und in der Standesvertretung. Leiter der ARGE BE + WE/NÖ, Mitglied der Lehramtsprüfungskommission für HS und Arbeitslehrerinnen, Mitglied der Zentralarbeitsgemeinschaft für „Politische Bildung“ im BMfUKS, an der Ausarbeitung der Lehrpläne für AHS und HS maßgeblich beteiligt. Leiter von Werkstattseminaren des BMfUKS, Kurse und Vorträge zur Lehrerfortbildung. Leiter der Sektion AHS im BÖKWE und 2. Vorsitzender der Landesgruppe NÖ.

Prof. Mag. art Christine Pichler, geb. 1960. Studium der Germanistik und Bildnerischen Erziehung; unterrichtet derzeit BE am BG + BRG (Sport), Wien 14, Aastgasse.



Abb. 1



Abb. 2

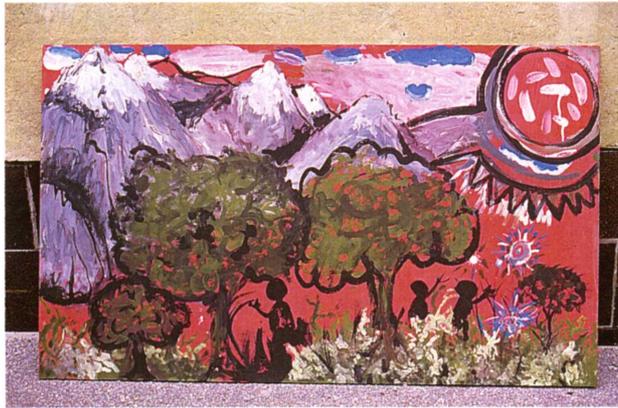


Abb. 3

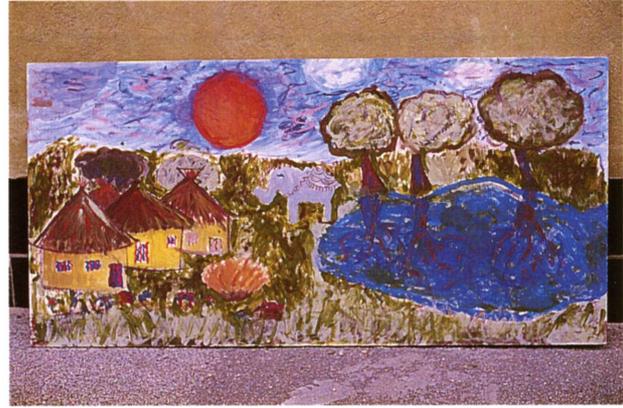


Abb. 4

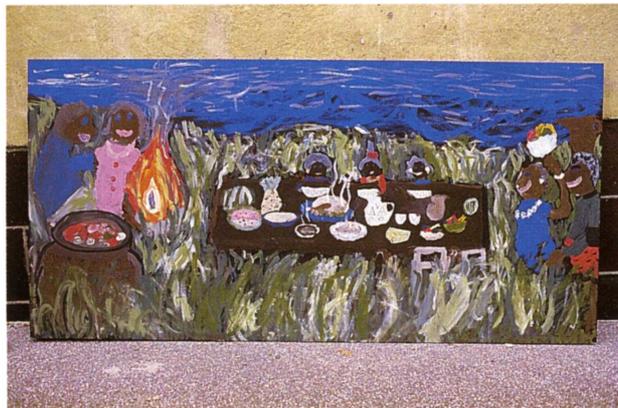


Abb. 5

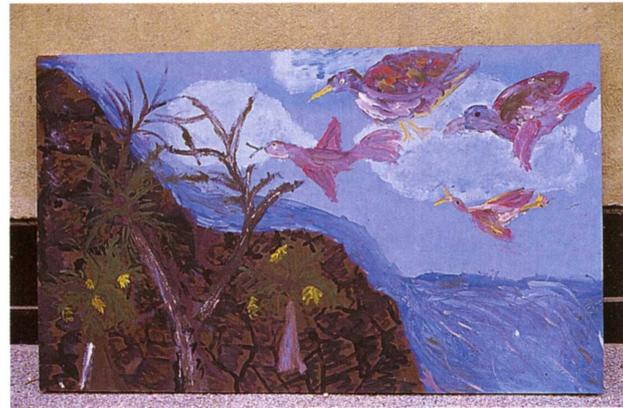


Abb. 6

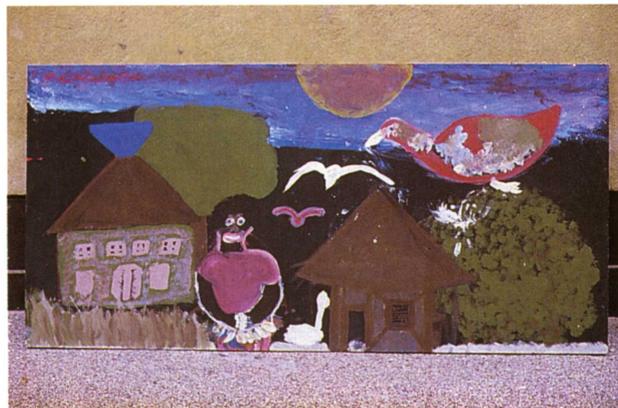


Abb. 7

Wandmalerei in der 6. Schulstufe am BG 14

Als ich Mitte Dezember 1987 die 2B übernahm, wurde mir gleichzeitig die Aufgabe übertragen, mit den Schülern die bereits grundierte Seitenwand des Klassenraumes malerisch zu gestalten.

Auf die Frage, welches Motiv denn nun „ihre“ Klasse schmücken sollte, antworteten die meisten Schüler mit ratlosem Achselzucken: Der einst geplante Dschungel war nicht mehr en vogue, und viele waren mit der blau-grünen Wandfläche eigentlich ganz zufrieden.

Da mit dem Ausmalen ohnehin auf wärmeres Wetter gewartet werden mußte, beschäftigten wir uns mit anderen Themen, stets aber schon im Hinblick auf das Erlernen kooperativer Arbeitsformen:

Wir gestalteten alle zusammen ein Klassen-Comic mit dem Titel „Chaotische Kämpfe um Troja“ in Anlehnung an die „Asterix“-Hefte und die damalige Klassenlektüre aus Deutsch (Ilias) (Abb.).



Wir zeichneten und malten einen bunten Ornamentteppich aus zusammengesetzten Einzelteilen: Bei dieser Arbeit waren die Partner und die ornamentalen Muster (= das Thema) bereits frei wählbar. Es zeigte sich, daß viele Schüler die Ornamente besonders gern und konzentriert ausführten (s. Titelbild).

Bei der darauffolgenden Aufgabe hatten die Schülergruppen, die sich wieder nach Belieben formierten, Thema und Technik selbst zu finden. Jeweils fünf bis sieben Schüler zeichneten miteinander auf einem Bogen Packpapier eine detailreiche Szene. Die Kinder entschieden sich für die Darstellung von Dörfern, Tiergärten, Rummelplätzen, Badestränden etc.

Jetzt tauchten erste Schwierigkeiten auf: Uneinigkeiten, Antipathien; fehlendes Verantwortungsgefühl für eine Zeichnung, die allen gehört. Andererseits lernten die Schüler, sich zu arrangieren, ihre Ideen aufeinander abzustimmen, trotzdem weiterzumachen, sich gegenseitig zu ermuntern. Die meisten hatten Spaß an ihrer Arbeit. Parallel zu dieser Gruppenarbeit war von jedem einzelnen ein maßstabsgetreuer Entwurf für die Wandgestaltung

anzufertigen, was den meisten schwerfiel, denn nun sollten sie allein (ohne Gruppe) ein Motiv finden. Die Ergebnisse waren ornamental-dekorativ: Blumenwiesen, romantische Szenen am Meer, Kinder in Nationaltrachten ...

Nach einer Punkteabstimmung gewannen zwei Außen-seiter das Rennen: Eine Ritterburg und ein blutrünstiger Drache schlugen die meisten in ihren Bann. Trotzdem entspann sich noch eine lange Diskussion darüber, ob man nun jahrelang mit einem zähnefletschenden Untier an der Wand leben wolle, ob die Figur des Drachen positiv oder negativ besetzt sei und inwiefern die Wandmalerei sich gar ungünstig auf die schulischen Leistungen auswirken könne.

Mein Vorschlag, noch mehrere Märchen- und Sagenmotive hinzuzufügen, stieß auf entrüstete Ablehnung. Märchen seien kindisch. Drachen nicht.

Für die Vorzeichnungen verwendeten wir Farbkreide (Farbkreide läßt sich ohne weiteres übermalen und ist gut sichtbar), zum Malen gefärbte Dispersionsfarbe. Die Dispersion ergibt eine reiche Palette von Pastellabstufungen und ist deshalb — gerade für große Flächen — nicht so grell und drückend wie die Volltonfarbe. Außerdem lassen sich Farbspritzer auf Boden und Möbeln besser putzen. Zur Not kann man Dispersion auch mit normalen Deckfarben mischen.

Unbedingt notwendig sind eine Schutzabdeckung für Boden und Tische und Arbeitskleidung für die Schüler.

Als Gerüst verwendeten wir Leitern und aufeinandergestellte Tische (eine wacklige Angelegenheit, die immer von einigen Erwachsenen gesichert werden muß). So konnten mehrere Schüler gleichzeitig malen. Da die zu bemalende Fläche (besonders der riesige Drache) für die Malenden unübersehbar war, mußte ein Regisseur einige Meter weiter entfernt stehen und die Maler koordinieren. Anfangs übernahm ich diese Funktion, gab sie aber später gern an den Erfinder des Drachen ab.



An einem einzigen Nachmittag war das Wandbild fertiggestellt, nicht zuletzt dank der tätigen Mithilfe vieler Eltern (Abb. 1 und Abb. 2).

Noch im selben Schuljahr verwendeten die Kinder das Drachenkopfmotiv für das Titelbild ihrer Schülerzeitung und machten es so zum Erkennungszeichen der 2B (Abb.).

In den Fächern Deutsch und Englisch beschäftigte sich die Klasse währenddessen mit den Problemen im afrika-

nischen Staat Mosambik. Es wurde beschlossen, mit einer mosambikanischen Schule eine Schulpartnerschaft einzugehen. Im Zuge dieses Projekts besuchte der mosambikanische Maler Malangatana unsere Schule, und wir hatten zusammen mit ihm nochmals Gelegenheit für eine größere gemeinsame Malaktion. Diesmal malten wir mit Volltonfarben auf Holzfaserplatten. Die aneinandergereihten Platten ergeben ein langes Fries, das bald einen unserer Gänge im Schulhaus zieren wird (Abb. 3—7).



Die Lithografie in der modernen Kunst

Geschichtlicher Überblick

Eine der bedeutendsten Erfindungen auf dem Gebiet der Druckgrafik, die Lithografie, ist dem 1771 in Prag geborenen Alois Senefelder zu verdanken.

Senefelder, der mit seiner Erfindung eigentlich nur Produkte seiner Schriftstellerei vervielfältigen wollte, hatte damit für die Bildende Kunst ein drucktechnisches Verfahren entwickelt, welches für die Folgezeit neben dem Holzschnitt und der Radierung neue künstlerische Ausagemöglichkeiten von unverwechselbarer Eigenart erschlossen hat.

Der chemische Steindruck fand zuerst in Paris größere Verbreitung. Peter Friedrich André aus Berlin erhielt in Paris ein Einführungspatent. 1805 aber schloß der Drucker seine Werkstatt wegen Unrentabilität.

Auch in England gab es schon um 1800 künstlerische Versuche mit dieser neuen Technik. Aber erst mit Gericault und Delacroix begann die große Zeit der Lithografie. Beide vertieften sich dabei schon in Illustrationen, der Erfolg blieb jedoch herausragenden Einzelblättern beschieden.

Einer der genialsten Künstler, der schon 1819 die Lithografie anwandte, war Francisco de Goya. Die vier Blätter „Die Stiere von Bordeaux“ von 1825 zeigen seine Meisterschaft auf diesem Gebiet, besondere zeichnerische Virtuosität wird aber erst in „El Vito“ deutlich. Ab nun stehen die Lithografien seinen Radierungen nicht mehr nach.

Daß die Lithografie auch zur politischen Waffe werden kann, zeigte uns Honoré Daumier, dessen 4000 Lithografien größtenteils in der Wochenzeitschrift „La Caricature“ veröffentlicht wurden. Darin wurden u. a. König Louis Philipp und sein Regime zur Zielscheibe der kritischen Auseinandersetzung.

Das Werk Daumiers blieb lange Zeit ohne künstlerische Nachfolge. Etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts an, als sich die Fotografie durchzusetzen begann, verloren die lithografischen Werke mehr und mehr an künstlerischer Substanz. Doch in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kündigte sich durch Versuche von Manet, Corot und Degas eine Erneuerung an. Auch Cézanne, Sisley und Signac bereicherten ihr künstlerisches Werk durch den Steindruck. In England war es Whistler, der an die 150 Lithos anfertigte. Seine Themen waren in erster Linie Porträts von Leuten der gehobenen Gesellschaft.

Nach 1890 erschien ein neuer Stern, Henri Toulouse-Lautrec, am Kunsthimmel, und mit ihm erstrahlte die Technik der Lithografie erneut. Von 1891 bis 1901 schuf er an die 400 Lithografien und eroberte, besonders mit seinen suggestiven Kabarett-Plakaten, sowohl den Kreis der Sammler und Kunstkenner als auch die breite Öffentlichkeit.

Bonnard, Denis und Vuillard waren ebenso erfolgreich wie die deutschen Künstler Slevogt, Liebermann und Corinth.

Der norwegische Maler Edvard Munch kam 1894 nach Paris, um hier die Lithografie zu erlernen. 1895 schuf er das bekannteste Blatt seines umfangreichen lithografischen Werkes: „Der Schrei“.

Immer mehr bemühten sich Verleger und Kunstsammler Mappenwerke von bedeutenden Künstlern aufzulegen. In den Zentren der Kunst Paris, Berlin, Wien, London und Dresden entstanden in diesem Zusammenhang bedeutende Werkstätten, auf deren Druckqualität sich die Künstler verlassen konnten.

Oskar Kokoschka schuf Entwürfe für Postkarten der Wiener Werkstatt zusammen mit anderen bedeutenden Künstlern des Jugendstils und der Secession. Auch diese Kleinkunstwerke wurden als Farblithos gedruckt.

Durch die zunehmende Verbreitung und nicht zuletzt auch durch die wachsende künstlerische Bedeutung, wandten sich zu Beginn unseres Jahrhunderts immer mehr Künstler der Druckgrafik zu. Sie gewann an Ansehen, besonders durch die Entwicklung spezifisch künstlerischer Ausdruckswerte der einzelnen Verfahren. Dieser Entwicklungsgang, der schon bei der Radierung und all ihren Nebentechniken nachzuweisen war, vollzog sich auch bei der Lithografie. Nicht nur die künstlerischen Intentionen, sondern auch das freie Wagnis des Experimentierens beeinflussten von nun an die Arbeitsweisen der Künstler.

Mit dem Beginn der Modernen Kunst war es vor allem die Lithografie, die das experimentelle Arbeiten der Künstler anregte. Henri Matisse, Georges Braque, Marc Chagall, Joan Miro, Paul Klee, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Fritz Wotruba, Henry Moore, Max Beckmann, Anthoni Clavé, Massimo Campigli, um nur einige Namen zu nennen, haben laufend Zyklen geschaffen, die ihr übriges Werk begleiten. So ist z. B. auch bei Chagall die Farblithografie ein wesentliches Medium seiner alttestamentarischen Interpretationen.

Typisch ist auch die Umsetzung von Bildhauerzeichnungen in Lithografien. Oft entwickelten sich daraus eigenständige Werkgruppen wie bei Henry Moore eine Folge über die Greuel des Krieges. Pablo Picasso hat nach dem Zweiten Weltkrieg durch verschiedene experimentelle Verfahren entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung der Lithografie gegeben.

Er arbeitete mit dem berühmten Drucker Ferdinand Mourlot zusammen. In Amerika beschäftigte sich kaum jemand mit der Lithografie. Alexander Calder druckte in Paris. Erst als über die Ford-Foundation 1960 in Los Angeles eine großzügig angelegte Werkstatt eingerichtet wurde, fand die Lithografie unter den Künstlern der Pop-art, des Abstrakten Expressionismus, des Neorealismus und der Minimal-art begeisterten Zuspruch.

Ihre Intention war es, den Künstlern alle technischen Möglichkeiten zu bieten und die Qualität der Original-Druckgrafik zu bewahren. Durch limitierte Auflagen wurde der Wert auch dem Kunsthandel gegenüber gesichert.

Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg und Sol LeWitt haben durch ihren persönlichen Stil der Lithografie neue Ausdrucksformen eröffnet. Als Originalgrafik, signiert und limitiert, ermöglicht sie somit dem nicht vermögen-

den Kunstsammler den Ankauf von Kunstwerken und den Aufbau einer eigenen Sammlung.

Die wesentlichen Maximen der Druckgrafik — die weite Verbreitung, die Aktualität und die Möglichkeit des Erwerbs für den einfachen Bürger — sind somit gegeben.

Die Lithografie — Steinzeichnung — ein Flachdruckverfahren

Durch die Erfindung der Lithografie hat Senefelder die technische Voraussetzung dafür geschaffen, daß auf einem Druckträger druckende und nichtdruckende Bildteile in gleicher Höhe liegen können. Durch Präparieren des Steins werden die mit Fettkreide oder fetthaltiger Tusche gezeichneten Bildteile druckfähig gemacht, während die zeichnungsfreien Stellen des Steins nicht mitdrucken. Ermöglicht wird dies durch einen chemischen Prozeß beim Präparieren des Steins. Dieser chemische Prozeß bewirkt, daß der Stein an den bezeichneten Stellen weiter fetthaltige Substanzen, nämlich die Druckfarbe, aufnimmt. Die nicht bezeichneten Stellen nehmen statt dessen Wasser auf und stoßen Fett ab.

Der Lithografiestein wird dann in eine sogenannte „Reiberpresse“ gelegt, das Papier darübergergeben, und der „Reiber“ gleitet über beide hinweg. Bei farbigen Lithografien muß für jede Farbe ein Stein bezeichnet werden.

Man kann mit Lithokreide auch auf ein speziell präpariertes Papier zeichnen und diese Zeichnungen dann auf einen Lithostein abklatschen. Dann spricht man von einer „Umdrucklithografie“, oder auch „Autografie“ genannt.

Später hat man auf ähnliche Weise für dieses Verfahren auch andere Druckträger, Zink- und Aluminiumplatten, druckbar gemacht. Damit waren die Voraussetzungen für neue Druckverfahren gegeben. Der Offsetdruck ist eines davon. Wird mit Hilfe fototechnischer Methoden, die zu druckende Abbildung auf einen Lithostein oder eine Zinkplatte übertragen, handelt es sich bereits um ein mechanisches Reproduktionsverfahren, das mit dem Begriff der Original-Druckgrafik nichts mehr zu tun hat.

Unabhängig von dieser Entwicklung, die inzwischen der Vervielfältigung im Plakatdruck sehr zugute gekommen ist, hat die Lithografie ihren Rang neben den traditionellen künstlerischen Drucktechniken, wie dem Kupferstich, der Radierung, dem Holzschnitt, dem Holzstich und dem Linolschnitt, eingenommen.

Die Lithografie bietet besonders in der Verwendung als Originalgrafik für den Künstler eine Fülle von technischen Möglichkeiten. Künstler haben diesem Druckverfahren soviel unverwechselbare Eigenheiten abgewonnen, daß der Steindruck heute zu den manuellen künstlerischen Druckverfahren zählt, deren Einschätzung im Hinblick auf die künstlerische Aussagekraft uneingeschränkt hoch ist.

Die technischen Verfahren der Lithografie:

Der richtig vorbereitete Stein ermöglicht es dem Künstler, zu jeder Zeichenmethode zu greifen, die seiner Aussage am besten entspricht. Der Künstler kann wie auf dem Papier arbeiten und zwischen seiner persönlichen Handschrift und das Endprodukt schiebt sich kein fremdes Werkzeug.

Wir unterscheiden von Beginn an folgende lithografische Techniken:

— zeichnerisch/malerische Methoden

a) Kreidelithografie

b) Federlithografie

c) Tuschlavierung

d) Spritzverfahren

— andere Bearbeitungsmethoden

e) Aussprengverfahren

f) Steingravur

g) Schabverfahren

h) Strukturverfahren

Das Charakteristische der Lithografie besteht darin, daß das Zeichenmaterial immer fetthaltig ist und die übrigen Teile des Steins nicht mit fettigen Substanzen in Berührung kommen sollen.

Es kommt erst dann zur gewünschten Wirkung, wenn die Oberfläche des Steins die für die gewählte Zeichenart vorbereitete Körnung hat. Wichtig ist hierbei die Auswahl der Steinsorte, deren Dichte und Schliff entscheidend sind. Die Erfahrungen des Druckers, sein handwerkliches Können und die gute Ausrüstung einer Werkstätte haben am Gelingen einen wesentlichen Anteil.

Der Druckvorgang — Auflagendruck — Mehrfarbendruck

Ist der Stein durch die Steinätze präpariert und druckfertig, muß er vor dem Aufwalzen der Farbe noch naß gemacht werden. Vor jedem neuen Druck muß der Stein zuerst befeuchtet und dann erst mit Farbe eingewalzt werden. Der Probedruck entscheidet über die Konsistenz der Farbe, ihren Tonwert und die Mischung. Gemischte Farbe muß in ausreichender Menge vorhanden sein, da das Nachmischen während einer Auflage Farbunterschiede bringt.

Die Auflage soll fertig gedruckt werden, da sich durch längeres Liegen die Steinoberfläche verändert und dann nicht mehr die gleiche Wirkung erzielt werden kann. Nach der Auflage wird der Stein wieder abgeschliffen und damit sog. „Raubdrucke“ verhindert. Der Druckträger steht nun dem nächsten Künstler erneut zur Verfügung. Wenn der Stein entsprechend sorgfältig behandelt wird, sind bei der Lithografie Auflagenhöhen bis zu dreihundert Drucken technisch möglich. Aber schon aus Gründen der Wertigkeit seiner Blätter wird der Künstler hohe Auflagen vermeiden.

Der Mehrfarbendruck entsteht wie der Druck von einem Stein mit einer Farbe, nur wird er sooft wiederholt bis die gewünschte Farbwirkung erreicht ist. Sinnvoll ist eine genaue Planung wie viele Druckvorgänge benötigt werden. Tonwerte innerhalb einer Farbe sind vom selben Stein möglich, für jede andere Farbe benötigt man einen eigenen Stein. Da die Farben paßgerecht übereinander stim-

men müssen, ist ab der zweiten Farbe das Nadeln des Druckbogens notwendig. Außerdem muß die Farbe des vorhergegangenen Druckvorganges getrocknet sein. Man beginnt mit den helleren Farben.

In Anbetracht der zu erwartenden Fehldrucke muß pro Farbe 10 % mehr gedruckt werden, um die Auflagenhöhe zu erreichen. Probedrucke und Zustandsdrucke während des Entstehens der Lithografie verbleiben dem Künstler oder der Werkstätte und sollen nicht in den Handel gelangen. Eine Lithowerkstätte mit Tradition bewahrt diese Drucke zur Dokumentation auf, da sie später beim Aufbau einer Sammlung einen wertvollen Grundstock liefern können.

Eine gut geführte Werkstatt besitzt ein umfangreiches Lager von Lithosteinen, verschieden große Pressen und der Drucker bürgt für qualitätsvolle Arbeit und ihre besondere Note.

Literatur

Alois Senefelder, Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei, München 1818.
 Siegfried E. Fuchs, Die Lithografie, Recklinghausen 1979.
 Hajo Klein, Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst, Köln 1975.
 René Loche, Die Lithografie, Paris 1971.
 Domenico Porcio (Hrsg.), Lithography, 200 Years of Art, History und Technik, Mailand 1982.
 Josef und Shizuko Müller-Brockmann, Geschichte des Plakates, Zürich 1971.
 Hellmut Rademacher, Das deutsche Plakat, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965.

Überblick über die wichtigsten Vorgänge bei der Lithographie auf Stein



Honoré Daumier: „Le Tondeur de Chiens“ (Der Hundescherer), 1842
„Paris, qui boit“ (Paris trinkt), 1852



LE TONDEUR DE CHIENS.
 "Pauvre cher animal, quelle patience! si on ne jurait pas un petit ange du bon Dieu! plus
 commode que mon canaille d'époux se tient comme ça quand il va chez son perroquet!"

Obwohl die Lithografie in Deutschland entwickelt wurde, erreicht die Geschichte des Flachdrucks mit einem Franzosen, mit Honoré Daumier, einen ihrer absoluten Höhepunkte. Bereits 1822 zeichnete der damals Vierzehnjährige seine erste Lithografie; danach entstanden zwischen 1832 und 1872 nahezu 4000 Lithografien als Illustrationen für verschiedene Zeitungen, vor allem für die beiden von Charles Philipon in Paris herausgegebenen satirischen „La Caricature“ und „Le Charivari“. Während die Wochenzeitung „La Caricature“ sich hauptsächlich der politischen Satire widmete und daher 1835 den verschärften Pressegesetzen zum Opfer fiel, konnte die Tageszeitung „Le Charivari“ in entpolitisierter Form auch nach 1835 fortgesetzt werden. „Charivari“ bedeutet Gepolter, Lärm, und spielt auf einen auf dem Land üblichen Brauch an, unangenehme Redner durch Radaumik zu stören. Die Zeitung umfaßte 4 Seiten, von denen täglich 1 Seite für eine Lithografie reserviert war.

Daumier schuf im Durchschnitt 2 Lithografien pro Woche und nahm dabei die damals turbulenten politischen Zustände, aber auch die Pariser aufs Korn. Er bearbeitete seine Steine hauptsächlich mit der Litho-Kreide, die nur da und dort mit Pinsel und Feder überarbeitet wurden. Daumier zeichnete direkt auf den Stein und ganz spontan aus der Erinnerung; nur selten gibt es Vorzeichnungen für die jeweilige Komposition. Die Themen wurden zwischen Daumier und dem Verleger Philipon (der sich auch die pointierten Bildlegenden zu den Karikaturen ausdachte) abgesprochen.

„Le Tondeur de Chiens“ ist das 21. Blatt aus der Serie „Les Bohémiens de Paris“, die im Charivari vom September 1840 bis April 1842 erschien. Der Text, der die Karikatur begleitet, lautet: „Armes, kleines Tier, welche Geduld! Wenn das nicht ein Engel Gottes ist! Wie verhält sich mein Mann dagegen, wenn er zu seinem Perückenmacher geht!“

Das andere Blatt, „Paris, qui boit“, ist im Juli 1852 im Charivari erschienen und gehört zur Serie „Pariser Bürger“, ein Thema, für das Daumier von 1844—1852 fortgesetzt Beiträge lieferte.

Auch hier hat es der Verleger nicht unterlassen, der an sich so einprägsamen Sprache von Daumiers Karikatur noch Bildunterschriften hinzuzufügen: „Auf den Champs Elysées während der Hundstage“ und „Gerade einen gräßlichen Schluck genommen“!

Analog zur Forderung des Dichters und Kunstkritikers Charles Baudelaire (Freund und Entdecker Daumiers), die Künstler sollten ihre eigene Zeit als Thema vornehmen und nicht in den Historismus ausweichen, machte Daumier den Ausspruch: „Il faut être de son temps“ (Man muß in seiner eigenen Zeit stehen!). Daumier lebte in einem historisch turbulenten Frankreich, und als politischer Karikaturist stand er auf der Seite des Volkes. Er hat auch ein malerisches Werk hinterlassen, sein Hauptverdienst liegt jedoch darin, die Karikatur zu ihrem Höhepunkt geführt zu haben — zu einem vollgültigen künstlerischen Gestaltungsmittel.

S. L.

Daumier, Honoré

- 1808 geboren in Marseille
- 1816 Übersiedlung nach Paris; bildet sich autodidaktisch im Louvre
- 1831 Beginn der Mitarbeit an 2 satirischen Publikationen: zunächst „La Caricature“, später auch „Le Charivari“
- 1835 nach Einführung der Pressezensur und des damit verbundenen Verbots der politischen Karikatur entstehen hauptsächlich gesellschaftssatirische Blätter
- 1847 Teilnahme an der Gründungsversammlung des „Salon des Indépendants“ (wo später die Impressionisten zum 1. Mal an die Öffentlichkeit treten)
- 1853 Freundschaft mit den Malern der sog. „Schule von Barbizon“ Corot, Millet, Rousseau; verstärkte Zuwendung zur Malerei
- 1867 die Serie von Bildern zu Cervantes „Don Quichote“ entsteht
- 1868 als Folge der Liberalisierung der Pressegesetze Wiederaufnahme der politischen Karikatur
- 1877 Daumiers Sehkraft läßt ständig nach; er erhält eine Staatspension
- 1878 erste Ausstellung seiner Gemälde; positives Presseecho
- 1879 Tod in Valmondois nahe Paris, wohin Daumier 1865 übersiedelt war

Henri de Toulouse-Lautrec: „Carnaval“ (Karnevalszene), 1894



Lautrecs Domäne war die Zeichnung. Auf Leinwand, Karton, Papier oder dem Lithostein ist sie für ihn wirksamstes bildtragendes Mittel. Die zeichnerische Technik, die er entwickelte, war auch in seiner Malerei die künstlerische Methode, die seinem Temperament am vollkommensten entsprach. Nicht umsonst bevorzugte er daher in der Druckgrafik vor allem das Flachdruckverfahren der Lithografie und arbeitete, ohne zu korrigieren, direkt auf den Stein.

Sein enges Repertoire bleibt auf einen Darstellungsbe- reich beschränkt, mit dem er sich identifiziert, in dem er sich zu Hause fühlt: das Pariser Nachtleben, die Bühne und das Kabarett, und er verzichtet auf die Schilderung von Historie, Genre, Anekdote, Landschaft und Stilleben. Lautrec hatte bereits ein umfangreiches malerisches und zeichnerisches Œuvre geschaffen, ehe er sich 1891 der Druckgrafik zuwandte. Sein druckgrafisches Werk reiht

sich gleichberechtigt neben sein malerisches Schaffen. Beeinflußt vom japanischen Holzschnitt, der durch die beiden Weltausstellungen in London und Paris in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa bekannt und sehr geschätzt wurde, entwickelte Lautrec besonders in der Farblithografie neue Möglichkeiten und gehörte mit Steinlen und Chéret zu den Pionieren des künstlerischen Plakats.

Toulouse-Lautrec schuf die kleinformatige Lithografie „Carnaval“ 1894 als Beilage für die Märznummer 1894/29 der Zeitschrift „La Revue Blanche“; außerdem wurden ein Jahr darauf weitere 100 Exemplare im Album der Revue Blanche publiziert. Es ist dies der erste druckgrafische Beitrag Lautrecs in der „La Revue Blanche“, der wichtigen Pariser Kunst- und Literaturzeitschrift. 1889 von Paul Leclercq in Lüttich gegründet wurde sie seit Oktober 1891 von Thadée Natanson (1868—1951), einem Freund Lautrecs, bis zu ihrer Einstellung 1903 geleitet. Zu den Mitarbeitern der Zeitschrift gehörten neben Toulouse-Lautrec auch Bonnard, Vallotton und Vuillard.

Bei den Dargestellten dürfte es sich um die englische Diseuse und Tänzerin Cécily Loftus handeln, die zu dieser Zeit in Paris gastierte, sowie um die Schauspielerin Marthe Brandès, die ebenfalls 1894 in der Comédie Française in Edouard Paillerons Stück „Les Cabotins“ (Die Gaukler) auftrat. Mit höchstem Raffinement zeichnet Toulouse-Lautrec mit der von ihm bevorzugten olivgrünen Kreide die beiden Halbfiguren einmal in Umrißzeichnung, einmal in Binnenzeichnung, und setzt als hinreißenden Akzent den zinnoberroten Mund. Das hier gezeigte Exemplar ist leider an allen 4 Seiten beschnitten; von der für Lautrec so charakteristischen Monogrammierung ist daher nur die obere Hälfte des umschreibenden Kreises sichtbar.

S. L.

de Toulouse-Lautrec, Henri (Marie Raymond)

1864	geboren in Albi
1872	Übersiedlung der Familie nach Paris
1878/79	zwei Reitunfälle, die lebenslange körperliche Behinderung zur Folge haben
1882	erster Zeichen- und Malunterricht beim Pferdema-ler R. Princeteau
1883—85	Schüler von Cormon; Kontakte u. a. zu van Gogh
1885	nimmt Wohnsitz am Montmartre
1888—98	schöpferische Periode mit Meisterwerken der Plakat- kunst und Illustration
1891	erstes öffentliches Aufsehen mit dem Plakat zur Er- öffnung des Kabarettts „Moulin Rouge“
1894/96	Lithografie-Folgen „Yvette Guilbert“ und „Elles“. Seit
1898	zunehmender Verfall durch Alkoholismus; Einliefe- rung in die Heilanstalt Saint-James in Neuilly
1901	stirbt auf Schloß Malromé, Gironde

Max Slevogt: „Die Grabzisterne“ (zu „Sindbad der Seefahrer“), 1907



Max Slevogt ist mit Max Liebermann und Lovis Corinth zu den bedeutendsten deutschen Malern der Jahrhundertwende zu zählen, ist einer der sogenannten „deutschen Impressionisten“.

Slevogt war ein vielseitig Begabter; er war nicht nur Maler, Zeichner und Illustrator, er war auch ein talentierter Sänger und Pianist. Immer hat ihn die Welt der Bühne angezogen, dieses Zwischenreich zwischen Schein und Wirklichkeit; er schuf Bühnenbilder, er hat Schauspieler

und Sänger auf der Bühne agierend gemalt, und er wählte, wenn er illustrierte, immer das Dramatische, das Aufregende, Unheimliche und Phantastische. Max Slevogt war wohl der wichtigste Illustrator seiner Zeit im deutschsprachigen Raum. Mit seinen großen Vorbildern Rembrandt und Delacroix teilt er die Fähigkeit, in wenigen Strichen Bewegung und Dramatik zu suggerieren.

Slevogt war ein Maler-Poet, ein Fabulierer und Phantast, und deshalb wurde der Zeichner Slevogt auch zum Illustrator, wurde im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung die Graphik ein ganz wichtiges Eigengebiet innerhalb seines Werks. Slevogt, der von Anfang an mythologischen, biblischen und märchenhaften Stoffen den Vorzug gab, zeichnete seit 1896 für die Münchner Zeitschriften „Jugend“ und „Simplizissimus“. Diese Tätigkeit führte ihn auf den Weg des Illustrators, und ab 1899 zeichnete er — mit der Lithografenkreide auf Umdruckpapier — Szenen zur Ilias, zu Faust, Ali Baba, Lederstrumpf und auch zu „Sindbad der Seefahrer“ aus Tausendundeiner Nacht. Schon vor Slevogt hatten die phantastischen Geschichten Sindbads große Grafiker, wie z. B. den Franzosen Gustave Doré (1832—1883), zu Illustrationen angeregt. Das hier gezeigte Beispiel „Die Grabzisterne“ schildert eine der Episoden aus der Vierten Reise Sindbads, die ihn von Bagdad nach Basrá führen sollte. Nach einem Seesturm rettet sich Sindbad auf eine Insel und verheiratet sich dort. Als seine Frau plötzlich stirbt, muß er ihr nach Landessitte in die Gruft (in die Grabzisterne) folgen. Aber wie stets, gelingt es ihm schließlich, sich auch aus dieser mißlichen Lage zu befreien. Auch diese Komposition — und dies gilt für alle Lithografien Slevogts — ist auf die feinste Nuancierung angelegt: mit einer breiten Skala von Grautönen erreicht Slevogt durch an- und abschwellenden Strich Helligkeits- und Dunkelheitsgrade und damit eine höchst malerische Wirkung von Licht und Schatten.

Das Blatt ist eine von 5 Arbeiten, die wegen ihres extremen Hochformats nicht in die 1908 bei Bruno Cassirer in Berlin erschienene Buchausgabe aufgenommen wurden.

S. L.

Slevogt, Max

- 1868 geboren in Landshut (Bayern)
- 1885—89 Studium an der Münchner Akademie
- ab 1896 als Zeichner für die „Jugend“ und den „Simplizissimus“ tätig
- ab 1907 helle Lichtmalerei
- 1917 Berufung als Lehrer an die Berliner Akademie der bildenden Künste
- 1924 Bühnenbild für „Don Giovanni“ an der Dresdener Oper. Bis zu seinem Tod dekorative und figurative Wandbilder in Privathäusern
- 20. 9. 1932 stirbt in Neukastel (Pfalz)

Oskar Kokoschka: „Rast auf der Flucht nach Ägypten“, 1916



Diese Kreidelithografie entstand nach einigen wichtigen Zyklen, die die starke menschliche Erregung, seine persönlichen Erlebnisse mit Menschen, seine Annäherung an Ideale und seine starke Empfindsamkeit beredt wiedergeben.

Aus der starken expressiven Handschrift seiner frühen Zeichnungen, die mit zackigen Linien die Figuren umrissen, sind modellierende Strichbündel, rhythmische, lebensnahe Bewegungen geworden.

Der Bachkantate folgte der Zyklus „Passion“ im Jahr 1916, die in der zeichnerischen Lösung sehr viel Ähnlichkeit zu dem Einzelblatt „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ hat.

Dazwischen liegt für Oskar Kokoschka das einschneidende Erlebnis des Ersten Weltkrieges. Nach der Trennung von Alma Mahler meldete sich der junge Kokoschka freiwillig zum Militär, wurde auf dem galizischen Kampffeld 1915 schwer verwundet und erfuhr in der weiteren Folge im Lazarett das Elend kriegerischer Auseinandersetzung. Kokoschkas Strich ist verletzbar, nicht so wie einige Jahre vorher verletzend. Seine Hand erzeugt mit der Kreide auf dem Lithostein alle Stufen der Ausdrucksskala von satten Schraffuren bis zum schwachen Schimmer.

Kokoschka schildert mit dem rastenden Paar ein Menschenschicksal. Eine erschöpfte Frau mit Kind lagert neben dem Esel. Sie sammelt Kräfte für die weitere Flucht in ein unbestimmtes Land.

Mehr in den Hintergrund gedrängt, aber durch die kräftigen Striche und die Personencharakterisierung deutlich gemacht, bietet ihr Josef Schutz.

Vielleicht hat sich Kokoschka in dieser Zeit mit der erschöpften Frauengestalt identifiziert.

„Sein freies Umgehen mit den Möglichkeiten der Kreide-

zeichnung auf dem Stein aber ist das Ergebnis einer besonderen Erlebnisfähigkeit und der Umsetzung in Bildhaftes, seine Entwicklung über den jugendlichen Secessionismus hinaus zu einer allgemeinen Beseelung und Emotionalisierung der Formen wie der Mittel“, schreibt Otto Breicha in der Schrift über Oskar Kokoschka „Vom Erlebnis im Leben“, die der Verlag Galerie Welz 1976 herausbrachte.

Oskar Kokoschka begleitete die Technik des Flachdruckes bis ins hohe Alter. Er verwendete auch zum Zeichnen auf seinen Griechenlandreisen die Möglichkeit des Umdruckpapiers.

1975 erscheint im Verlag Galerie Welz in Zusammenarbeit von Hans M. Wingerl und Friedrich Welz ein Verzeichnis des druckgrafischen Werkes.

1976 bildet die Stiftung der druckgrafischen Arbeiten von Oskar Kokoschka aus der Sammlung von Prof. Friedrich Welz an das Land Salzburg den Grundstock für die Grafische Sammlung und Moderne Galerie Rupertinum.

I. H.

Kokoschka, Oskar

1886	in Pöchlarn am 1. 3. geboren
1905—1909	Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule in der Klasse Berthold Löffler
1908—1919	in Berlin, Schweiz, Wien und Italien
1920—1924	Professor an der Dresdner Akademie
ab 1924	Reisen durch Europa, Nordafrika, Vorderen Orient, längerer Wienaufenthalt
1934—1938	in Prag
ab 1938	in England
seit 1953	in Villeneuve am Genfer See ansässig
1953—1962	Leiter der „Schule des Sehens“ an der von ihm mit Friedrich Welz gegründeten Int. Sommerakademie der bildenden Künste in Salzburg
1980	gestorben am 22. 2. in Montreux

Maurice Utrillo: „Vins et Liqueurs“, 1947



Der französische Maler und Adoptivsohn des spanischen Kunstkritikers Miguel Utrillo, der ihm den Namen gab, schuf diese farbige Lithografie im Alter von 56 Jahren, 8 Jahre bevor er in Dax/Südfrankreich starb.

Das grafische Blatt zeigt ein in Ölbildern und Zeichnungen oftmals aufgegriffenes Thema Utrillos: eine Ansicht des Pariser Stadtteils Montmartre. In dem Bild mit dem Titel „Vins et Liqueurs“ („Weine und Schnäpse“) lenkt Utrillo das Hauptaugenmerk auf eine in kräftigem Rot gehaltene Wein- und Spirituosenhandlung. Es dürfte sich um ein von Utrillo häufig aufgesuchtes Geschäft handeln, denn Utrillo trank gerne und, besonders in jungen Jahren, zuviel. Bereits mit 18 Jahren hatte er die erste Entziehungskur hinter sich. Von seiner Mutter, dem Maler-Modell und der Künstlerin Suzanne Valadon, wurde Utrillo daraufhin zur Malerei angeregt, da sie sich davon eine heilende Wirkung auf das Gemüt ihres Sohnes versprach. Im Lauf seines Lebens erlitt Utrillo zahlreiche Rückfälle, schien jedoch 1935 geheilt zu sein.

Maurice Utrillo war Autodidakt. Seine frühen Bilder erinnern stark an die Werke von Pissaro. Utrillos bekannteste

und von poetischem Reiz erfüllte Stadtlandschaften stammen aus seiner berühmten „période blanche“ („Weiße Periode“), die von ca. 1907 bis 1914 reichte und in der er in allen möglichen Abstufungen zwischen Weiß und Grau malte und nur wenige Farbschattierungen zur Darstellung der getünchten Häusermauern heranzog. Utrillos lyrischer Impressionismus blieb stets realistisch, die Vorort- und Stadteillandschaften mit den Gäßchen und Lokalen wirken einsam und kühl und sind Utrillos ureigenste Lebenswirklichkeit.

1924 wurde er als „volkstümlichster Pariser Maler“ bezeichnet. Ab 1920 bevorzugte Utrillo bereits eine kräftigere Palette, die sich bis zur Postkartenfarbigkeit (Postkarten dienten ihm auch häufig als Vorlage) steigerte.

Auch in dem hier gezeigten Blatt setzt Utrillo frische Farbakzente locker zwischen die weißen Schneeflächen und die blassen, braun-grau gefärbten Mauern. Im Hintergrund links ist die schneebedeckte Kuppel von Sacré Coeur zu sehen, rechts davon erkennt man die Mühle des bekannten Nachtlokals „Moulin Rouge“. Im Unterschied zu den frühen, meist menschenleer belassenen Stadtansichten bevölkern hier Spaziergänger die Straße und lenken ihre Schritte in der kühlen winterlichen Stadtlandschaft auf die Stelle hin, die als einzige Wärme zu versprechen scheint: die Wein- und Spirituosenhandlung.

In den 30er Jahren war Utrillo bereits ein viel geachteter Künstler, er heiratete, wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und schloß einen Vertrag mit dem Künstler Paul Pétridès. Das soziale und kulturelle Ansehen, das er nun genoß, wirkte sich auf Utrillos Produktivität leider negativ aus. Er beschränkte sich darauf, seine frühen Erfolge zu wiederholen und wurde in den letzten Jahrzehnten zunehmend zum Souvenirmaler des berühmten Montmartre-Viertels.

R. K.

Utrillo, Maurice

1883 in Paris als Sohn der Malerin Suzanne Valadon geboren. Seine Mutter saß Toulouse-Lautrec, Renoir, Degas u. a. Modell. Von dem Spanier Miguel Utrillo wurde er adoptiert. Der von den Eltern vernachlässigte Utrillo begann schon als Junge zu trinken und mußte sich bereits mit 18 Jahren einer Entwöhnungskur unterziehen.

Er heiratete eine reiche Belgierin und hatte mit seiner Malerei noch zu Lebzeiten Erfolg. Zu seinen wichtigsten Schaffensperioden gehören die „Weiße Epoche“ (période blanche) und die

1920 beginnende „Farbige Epoche“ (période coloreé), die sich

1927 bis zur Postkartenfarbigkeit steigert

1955 starb Utrillo in Dax/Frankreich

Alfred Kubin: „Die Überschwemmung“, 1927



Alfred Kubin gilt als der große Einzelgänger in der österreichischen Kunst unseres Jahrhunderts. Um die Jahrhundertwende stellte der Symbolismus den Ausgangspunkt seiner zeichnerischen Möglichkeiten dar. 1909 trat er der „Neuen Künstlervereinigung München“ bei, und 1911 gehörte er gemeinsam mit seinen Freunden Klee, Marc, Macke und Kandinsky der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ an. Nach 1913 werden seine Verbindungen zur künstlerischen Avantgarde immer spärlicher. Er fühlte sich keiner Gruppierung wirklich zugehörig. Nach dem Erscheinen seines phantastischen Romans „Die andere Seite“ (1909) setzte eine reiche, fast fünfzig Jahre dauernde Tätigkeit als Illustrator ein. Kubin hatte das Glück, Literatur von Autoren illustrieren zu können, für die er selbst Neigung besaß: E. A. Poe, Dostojewski, E. T. A. Hoffmann, Balzac, Flaubert, Strindberg, Hauptmann, Elias Canetti, Trakl, Kafka u. a.

Wie Ensor oder Redon, so nahm auch Kubin einiges vom Surrealismus vorweg. Leben und Tod, Gesicht und Maske, Traum und Wirklichkeit sind die fließend ineinander übergehenden Themen seiner Kunst und liegen in erschütternden Kindheits- und Jugenderlebnissen begründet. Im Alter von 10 Jahren starb Kubins Mutter, und als sich der Künstler verheiraten wollte, starb seine Braut Emmy Bayer überraschend bei ihrem München-Besuch. In Kubins Federzeichnungen und Lithografien vermischte sich Exotisches, Dämonisches, Satirisches, Phantastisches mit Erdverbundenem und Realem und kommt in den unterschiedlichen Werkphasen verschieden stark zur Geltung.

Das zentrale Thema seiner Frühzeit sind Übermächtige wie der Krieg, die Sexualität oder Naturgewalten, denen der Mensch hilflos ausgeliefert ist. Erdbeben, Brände, Vulkanausbrüche oder wie in diesem Blatt eine Überschwemmung und ein Fabelwesen (die riesige Schlange) sind Vollzugsorgane eines apokalyptischen Untergangs. Die Federlithografie „Die Überschwemmung“ zeigt den verzweifelten Kampf der von einer Naturkatastrophe be-

drohten Landbevölkerung. Die gewohnte Ordnung des Landlebens gerät aus ihren Fugen. Im Zentrum des Geschehens steht eine unter einem Brückenbogen hervorschießende Riesenschlange, gegen die drei Männer in einem Ruderboot mit der Axt vorgehen. Im dunkel gehaltenen morastigen Vordergrund entdeckt man außerdem

eine Frau, die ungeachtet der Bedrohung durch das Reptil ihr in der Wiege liegendes Kind zu retten versucht. Eine weitere Frau sitzt mit ihrem weinenden Kind auf der Brücke, über die gerade ein Gespann hinwegjagt. Der Mann steht, einem römischen Gladiator ähnlich, auf seinem Wagen und treibt die beiden Pferde mit der Peitsche an. Auf dem trockenen Landweg läuft ein Nachtwächter und versucht alle noch ahnungslosen Schläfer zu warnen. Mehrere Menschen, darunter Mönche und Geistliche, ziehen in Booten an den versinkenden Schlössern, Kirchen und Bauernhöfen vorbei. Von der nach rechts verlaufenden Kurve der Landstraße nähern sich ein Reiter und ein weiteres Gespann. Wind und Regen, in feinen kurvigen Federstrichen über das Blatt gezogen, peitschen auf Mensch und Landschaft ein. Erst in der Ferne dieser an die Toskana erinnernden Landschaft lichtet sich der Himmel, scheint sich das Unwetter zu beruhigen. Kubin folgt hier einer kräftig geschwungenen Linienführung, die an die Stelle der eckigen Formen zur Zeit des „Blauen Reiters“ tritt. Während Kubin Erscheinungen von plastischer Monumentalität, wie die Schlangen oder die Männer im vorderen Bildteil, stärker konturiert, verlieren sich einzelne, zart umrissene Figuren in die Weite der Landschaft. Durch den Hell-Dunkel-Kontrast und die großzügig verlaufende Kurve der Landstraße erreicht Kubin eine klare und überlegte Gliederung der Bildfläche.

Kubin, Alfred

1877 geboren in Leitmeritz (Böhmen)

1898 Studium in München

1902 erste Einzelausstellung in Berlin

1905 Reisen nach Paris und Italien

1906 Erwerb des Schlosses Zwickledt in Oberösterreich

1906 erscheint der Roman „Die andere Seite“

1909 schloß er sich der „Neuen Künstlervereinigung München“ an

1910 Verbindung zu den Künstlern des „Blauen Reiters“

Seit Beginn des Krieges lebte er fast ausschließlich in Zwickledt

Nach dem Krieg unternahm er zahlreiche Balkanreisen

1959 in Zwickledt gestorben

Johannes Itten: „Mann“, 1919 (aus der Mappe „Johannes Itten“, Blatt 6)



Eigentlich war Johannes Itten von seinen Eltern zum Lehrer bestimmt worden, doch rang sich der musisch Begabte nach abgeschlossener Lehrerausbildung — beeindruckt von den Kunstströmungen „Kubismus“ und „Blauer Reiter“ — doch noch zum Maler durch; der außerordentlich begabte und erfolgreiche Pädagoge vermochte neben der enormen Belastung durch den Unterricht noch ein eigenständiges künstlerisches Œuvre zu schaffen. Schon in Stuttgart, als talentierter Schüler Hölzels, erteilte er — selbst noch lernend — Unterricht an die ihm vom Lehrer zugewiesenen Schüler. Als er in Wien sein erstes Atelier bezog, unterrichtete er zur Sicherung seines Lebensunterhaltes, aber auch aus Freude an der Arbeit mit jungen Menschen, in einer eigenen privaten Kunstschule in seinem Atelier. In Wien lernte er auch Alma Mahler, die Witwe Gustav Mahlers, kennen. Durch sie fand er Zugang zu Musikern, Philosophen und Kunstwissenschaftlern, besonders zum Kreis der Zwölftonmusiker Alban Berg

und Arnold Schönberg, von denen entscheidende Anregungen zu seinen ungegenständlichen Horizontal-Vertikal-Kreis-Kompositionen ausgingen, und J. M. Hauer, der ihm in seiner Beschäftigung mit den Kongruenzen von Ton und Farbe wertvolle Anregungen gab. Im Herbst 1919 lernte Itten den damaligen Gatten Alma Mahlers, den Architekten Walter Gropius, kennen, der ihn als Lehrer an das von ihm im selben Jahr in Weimar gegründete „Bauhaus“ verpflichtete. Die Aufgabe des Bauhauses war die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen: Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk mit dem Ziel des Gesamtkunstwerks; dabei war die handwerkliche Ausbildung das Fundament der Lehren an diesem Institut.

Johannes Itten unterrichtete 3 Jahre — von Oktober 1919 bis März 1923 — am „Bauhaus“ und leitete den damals progressiven „Vorkurs“, in dem er die Schüler mit den verschiedenen Materialien vertraut machte und sie in die Grundlagen formaler Gestaltung einführte.

1930 veröffentlichte Itten sein „Tagebuch“, die kunstpädagogischen Schriften. Bereits 1919 notierte er darin: „Ich möchte das Gesetz der Bewegung wie eine Formel geben.“ Von diesem Jahr an setzte er sich besonders intensiv mit diesem Problem auseinander, wobei er darüber hinaus noch differenziert den weiblichen und den männlichen Körper darstellte.

Die **Mappe „Johannes Itten“**, aus der das hier gezeigte Blatt entnommen ist, repräsentiert einen frühen Beitrag zum Thema „Bewegung“. Sie beinhaltet 10 Lithografien — figürliche und ungegenständliche Kompositionen sowie Landschaften — und erschien 1919 in einer Auflage von insgesamt 225 Exemplaren im Verlag Richard Lanyi in Wien als eine Art Abschluß der Wiener Lehrtätigkeit vor seinem Ruf an das Bauhaus.

S. L.

Itten, Johannes

- 1882 geboren in Südern-Linden (Schweiz)
- 1904—12 Ausbildung zum Lehrer und mathem.-naturwiss. Studium
- 1913 Umzug nach Stuttgart. Schüler des Malers und Farbtheoretikers Adolf Hölzel
- 1915 erstes abstraktes Bild
- 1916 Übersiedlung nach Wien und Eröffnung der „Itten-Schule“
- 1919—23 Lehrtätigkeit am Bauhaus, Weimar
- 1926 Eröffnung einer eigenen Kunstschule in Berlin
- 1938 Ernennung zum Direktor des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule Zürich
- ab 1953 Itten tritt in den Ruhestand. Widmet sich weiterhin abstrakter und gegenständlicher Malerei
- 1967 stirbt in Zürich

Otto Müller:

„Ein sitzendes und ein kniendes Mädchen unter Blättern“ (Badende), 1920



1910 trat Otto Müller als letzter der deutschen Künstler der Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ bei. Diese expressionistische Gruppierung konstituierte sich 1905 in Dresden und zeichnete sich durch einen antibürgerlichen Lebensstil, Naturnähe, sozialreformerische Tendenzen und eine frei, ganz aus der Farbe entwickelte Malerei aus. Zu den bedeutendsten Mitgliedern gehörten neben Otto Müller, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Max Pechstein.

Otto Müller war der lyrischste der Brücke-Künstler. Er entwickelte eine in der Farbigkeit sanftere und im Strich temperamentvolle Abart des Expressionismus, die den harmonischen Einklang des Menschen mit der Natur anstrebte. Als sein Hauptziel formulierte er: „... die größtmögliche Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken.“

Zwischen 1919–1915, in seiner ersten bedeutenden Schaffensperiode, entwickelte er die charakteristischen, schlanken Frauenakte in der Landschaft. Auch die Akte, die er in den 20er Jahren zeichnete und malte, zeigen den eckigen Lyrismus der frühen Zeit. Sein Frauentypus ist stets mädchenhaft, rassig und folgt ausladenden, expressiven Bewegungen. Die Augen sind als schräge Striche wiedergegeben und unterstreichen die Wirkung des Exzentrischen in der ganzen Gestalt.

Otto Müllers druckgrafische Arbeiten sind fast ausschließlich Lithografien, um 1912/1914 und vor allem zwischen 1919 und 1922 entstanden. Einen Höhepunkt und zugleich einen Abschluß seiner Druckgrafik stellt die 1927 fertiggestellte „Zigeunermappe“ dar, die 9 Farblithografien enthält. Müller brachte von seinen Reisen nach Südosteuropa die Zigeunermotive mit, die ihn bekanntgemacht haben. In der Lithografie „Ein sitzendes und ein kniendes Mädchen unter Blättern“ behandelte Müller sein Hauptthema: weibliche Akte in der Land-

schaft. Die Körperformen der beiden im Gras sitzenden Mädchen sind um die Bildmitte herum gelagert und unterbrechen die Diagonalen und Linienbündel der Vegetation. Über ihren Köpfen neigen sich mehrere, wie vom Wind bewegte Äste. Die zwischen beide Akte gezeichneten horizontalen Linien deuten ein Gewässer im Hintergrund an. In der Rhythmisierung des Bildes durch Kreidestriche zeigt sich das Können Otto Müllers. Mit sicherer Hand setzt er Strichbündel aus Gräsern parallel zu den Körpern und Köpfen und durchbricht deren Wirkung mit diagonalen Linien und Zackenformen aus Gliedmaßen. Müllers Formbewegung ist kraftvoll gespannt. Die Linienbündel wirken wie ineinander verflochten. Eine Tiefenwirkung wird nicht angestrebt. Unter Einfluß ägyptischer Kunst erzielt Otto Müller eine höchst expressive Formensprache für seine flächig-dekorativen Darstellungen von Landschaft und Mensch.

R. K.

Müller, Otto

1874	in Liebau geboren
	Lithografenlehre in Görlitz
1894–96	Kunstakademie in Dresden
1896/97	Reisen nach Italien und in die Schweiz mit Gerhart Hauptmann
ab 1898	ließ er sich in München und einige Jahre in Dresden nieder
1908	ging er nach Berlin und trifft dort mit Lehbruck und Heckel zusammen. Müller wendet sich dem Expressionismus zu
1910	wird er Mitglied der Künstlergemeinschaft „Brücke“
1910–1912	Reisen mit Kirchner nach Böhmen
1919	Müller wird Professor an der Kunstakademie Breslau
	zahlreiche Reisen nach Ost- und Südeuropa
1930	in Breslau gestorben

Otto Dix: „Die Verspottung Christi“ (1960)



Otto Dix gehörte neben George Grosz zu den führenden Künstlern des „sozialkritischen Verismus“, der sich um 1920 in Deutschland aus dem „Neuen Realismus“ entwickelte.

Dixens Erlebnisfähigkeit bezog sich auf die Extreme menschlichen Daseins, auf die Erfahrung von Demütigung, Leid und Tod. Dix wollte nicht anklagen oder mahnen, es ging ihm in erster Linie darum, die eigene Betroffenheit in den Griff zu bekommen und zu bannen.

Seit 1920 arbeitete Dix mit der Radierung und stellte die Auswirkungen von Krieg und Zerstörung dar. Ab 1923 betrat Dix mit der Lithografie für ihn technisches Neuland. Im Mittelpunkt der seit 1946 entstandenen Pastelle und Lithografien steht die Leidensgeschichte Christi mit ihrem allgemeinen Anspruch auf Erlösung von der Realität des Leidens durch dessen unbedingte Annahme. Dix selbst fühlte sich nicht als Christ. Er war jedoch ein hervorragender Bibelkenner, den mehr das Bildhafte als das Moralische der christlichen Thematik interessierte. Die Gestalt des Christus verknüpft sich mit dem eigenen Erleben, mit den Untiefen des eigenen Lebens. Dixens Bilder sind Anklagen gegen menschliche Grausamkeit und Aggression, wie er sie im Krieg und als „entartet“ verfemter Künstler kennenlernte.

In der Lithografie „Die Verspottung Christi“, die zu einer lithografischen Folge zum Matthäus-Evangelium gehört,

griff Dix auf frühere Blätter zurück (vgl. gleichnamiges Pastell, 1948, und Ölbild, 1948). Vergleicht man das vorliegende Blatt mit den thematisch verwandten frühen Bildlösungen und mit der Vorzeichnung in Bleistift (1960), stößt man auf die Spiegelbildlichkeit der lithografischen Darstellung. Mit spontanen, sicher gesetzten Pinsel- und Kreidestrichen wurden die drei Bildgestalten auf das Umdruckpapier und von diesem auf den Stein übertragen. Der motorisch-aggressive Expressionismus, mit sperrig und unruhig gesetzten Linien und Flächen, vermittelt Dixens ausgeprägten Sinn für Aktion und Dramatik. Seiner Ansicht nach ist das Äußere eines Menschen der Ausdruck seines Inneren.

Damit steht der Körper als Träger des Gefühlausdruckes im Vordergrund.

Im Zentrum der vorliegenden Lithografie steht die gebrochene und erniedrigte Gestalt des Christus, die der Verhöhnung und Gewalttätigkeit eines weiblichen und männlichen Repräsentanten der modernen Industriegesellschaft (wie an der modernen Kleidung zu sehen ist) ausgeliefert ist.

Der Mann (eigentlich rechts) neben Christus versucht dem König der Juden das Zepter aus Bambusrohr zu entreißen und schlägt mit einer weitausholenden Geste auf ihn ein. Bei der Darstellung von weiblicher Aggression kommt ein geschlechtsspezifischer Unterschied zutage. Während der Mann seiner Aggression freien Lauf läßt, beschränkt sich die Frau auf vulgäre Gesten. Herausfordernd stemmt sie eine Hand in die Hüfte und streckt Christus ihre Zunge entgegen. Dix selbst sagt über die Spötter: „Dieselben, die diese arme verachtete Gestalt des Christus umjubelten, freuten sich darüber, als er ans Kreuz genagelt wurde. Dieselben sind das auch heute noch.“

Dix begnügt sich nicht damit, gesellschaftliche Erscheinungen kritisch zu analysieren, er will vor allem allgemein-erfahrbare menschliche Verhaltensweisen bloßlegen und deren Antriebskräfte entschlüsseln. Dadurch bleibt sein Werk „zeitlos“ aktuell.

R. K.

Dix, Otto

1891	in Thüringen geboren
1905—1909	Ausbildung als Dekorationsmaler
1910—1914	Kunstgewerbeschule in Dresden
bis 1918	Soldat
1919	Studium an Kunstakademie Dresden, Mitglied der Novembergruppe
1927	Prof. an Kunstakademie in Dresden
1934	Ausstellungsverbot
ab 1957	zahlreiche große Ausstellungen
1969	stirbt Otto Dix

Henri Matisse: „Le repos du modèle“ („Ruhendes Modell“), 1922



Henri Matisse, von Picasso bewundert, wurde der Maler der Frauen und Blumen, und in seiner Kunst spielen zwei Elemente eine wichtige Rolle: die Farbe und das Ornament. Am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung stehen Bilder in leuchtenden, kräftigen Farben.

Anlässlich einer Ausstellung 1905 in dem von ihm 1903 gegründeten „Salon d'Automne“ in Paris — gemeinsam mit seinen Malerfreunden Derain, Vlaminck, Dufy und Braque — prägte ein Kunstkritiker für die Gruppe das Schlagwort von den „Wilden“ („Les Fauves“). In seiner weiteren künstlerischen Entwicklung verzichtete Matisse jedoch immer mehr auf die fauvistischen Stilelemente zugunsten ruhiger, einheitlicher Farbflächen und kontinuierlicher, ornamental verlaufender Linien.

Obwohl die Farbe im Schaffen von Henri Matisse eine so wesentliche Rolle spielte, war die Linie ebenso wesentlich: Nach seinem Jura-Studium, als er in Saint-Quentin als Anwaltsgehilfe arbeitete, nahm er frühmorgens immer an den Zeichenkursen der École Quentin-Latour teil. Es war also die Zeichnung für ihn das erste Medium, sich bildnerisch auszudrücken.

Henri Matisse hat auch ein umfangreiches druckgrafisches Werk hinterlassen. Seine erste Lithografie entstand 1906, jedoch setzt das eigentliche, systematische Arbeiten in dieser Technik erst 1922 ein und zieht sich fortan kontinuierlich durch sein Schaffen, bis 1952, 2 Jahre vor seinem Tod.

Das hier ausgestellte Blatt „**Le repos du modèle**“ ist die erste Lithografie, die Matisse nach einer Pause von 5 Jahren schuf; das Blatt erschien 1925 im Album „Les peintres-lithographes de Manet à Matisse“ bei Frapier in

Paris. Wie diese, entstanden die meisten der Lithografien bis 1925 auf Umdruckpapier; Matisse arbeitete erst ab 1925 direkt auf den Stein. Die „Odalisque“ (Haremsdame), der nackte Körper eines ruhenden Modells und Tänzerinnen — das sind die Hauptthemen der zwanziger Jahre.

Dabei dominiert entweder die Umrißlinie oder Matisse arbeitet mit üppiger Binnenzeichnung (wie unser Beispiel zeigt) und erzielt einen starken Hell-Dunkel-Effekt.

1898 entdeckte Henri Matisse den Süden — reiste nach Korsika und später nach Südfrankreich. Erst 45 Jahre danach ließ er sich im Hinterland der Französischen Riviera, in Vence, nieder, wo er bis zu seinem Tod lebte. Dort findet der Besucher — nach einem von Blumen üppig gesäumten Weg — zu seinem Hauptwerk, den Fresken der Chapelle du Rosaire.

S. L.

Matisse, Henri

- 1869 geboren in Le Cateau-Combrésis (Nord)
- 1887—88 Jurastudium in Paris, Abschluß mit Diplom. Daneben Zeichenunterricht
- 1889 in Saint-Quentin Anwaltsgehilfe, Zeichenunterricht
- ab 1893 Studium an der Ecole des Beaux-Arts bei G. Moreau
- 1903 Gründung des „Salon d'Automne“, wo Matisse und seine Freunde ausstellen
- 1905 Beginn des fauvistischen Stils
- 1908 Gründung der „Académie Matisse“ (bis 1911)
- 1909/10 Matisse malt für den russischen Sammler Schtschukin „Der Tanz“
- 1943 Übersiedlung nach Vence
- 1949—51 Ausmalung und Ausstattung der Rosenkranzkapelle der Dominikanerinnen in Vence (Hauptwerk)
- 1954 Tod in Nizza

Georg Eisler: „Interieur mit Eintretendem“, 1964



Georg Eisler ist als Maler, Zeichner, Buchillustrator und Druckgrafiker bekannt geworden. Die Entwicklung seines Werkes steht in direktem Zusammenhang mit seinem Leben, mit seiner Biografie. Eisler wurde 1928 in Wien geboren, seine Jugend ist gekennzeichnet durch Fluchten und Emigrationen: über Moskau, Prag und London bis zur Rückkehr nach Wien 1946 lernte und verlernte Eisler Sprachen, Menschen und Orte. Die Heimatlosigkeit, das Unbehaustsein, die Entfremdung des Menschen sind Leitmotive seines Werkes. Massen- und Straßenszenen, einsame Menschen im Caféhaus, in anderen öffentlichen Räumen, die kein Zuhause sind, bergen Figuren, die einsam sind und diese Einsamkeit vergeblich zu durchbrechen suchen.

Die Lithografie „Interieur mit Eintretendem“ aus dem Jahre 1964 zeigt drei Personen, die um einen Tisch sitzen, und eine Figur, die im Hintergrund durch eine Tür eintritt. Im Vordergrund links steht ein leerer Stuhl etwas im Abseits. Die zentrale weibliche Figur ist hervorgehoben durch starke Hell-Dunkel-Kontraste wie auch die eintretende männliche Figur. Die beiden anderen weiblichen Figuren am Tisch sind weniger beleuchtet, werden zu Nebenfiguren. Die Atmosphäre des Interieurs spiegelt eine Erwartungshaltung wieder, die unbekleidet wirkende Frau im Bildzentrum sitzt wie auf Abruf, scheint weniger

den Frauen am Tisch zu lauschen als dem Geräusch des Eintretenden, dessen Gestalt bedrohlich wirkt. Hier treffen nicht Freunde zu einer gemütlichen Runde zusammen, das Verhältnis der Menschen zueinander scheint keine innere Beziehung zu ermöglichen.

Die Figur des Eintretenden stellt in der Werkphase Eislers der mittleren sechziger Jahre ein Leitmotiv dar, sie taucht in Bildern, Zeichnungen und Grafiken gleichermaßen auf. Eisler bezieht sich dabei auf ein Werk Caravaggios, das Christus beim Eintreten in die Matthäuskapelle zeigt.

Die Lithografie wurde mit Tusche und Kreide auf Stein gezeichnet und bei Schroll in Wien im Format 50 x 70 cm gedruckt.

B. W.

Eisler, Georg

geboren 1928 in Wien

Ausbildung in der Emigration in England (dort auch Förderung durch Oskar Kokoschka) und nach dem Zweiten Weltkrieg in Wien bei Boeckl;

seit 1958 Ausstellungen im In- und Ausland, u. a. 1982 bei der Biennale in Venedig (Hauptpavillon);

1981, 1982 und 1984 Professor an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg (Aktsaal);

lebt in Wien.

Rudolf Hausner: „Adam sicher“, 1970



Rudolf Hausner gehört zusammen mit Anton Lehmden, Ernst Fuchs, Arik Brauer und Wolfgang Hutter zu den wichtigsten Vertretern der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, die eine bedeutende Bewegung innerhalb der modernen österreichischen Kunst nach dem zweiten Weltkrieg darstellte. Sie alle waren Schüler von Prof. Albert Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Obwohl sie bald eigene Stile und Thematiken entwickelten, blieb ihnen auch etwas gemeinsam: die altmeisterliche Malweise und die Beschäftigung mit dem Bereich des Unbewußten.

In Hausners Malerei sind zwei Phasen voneinander abzuheben. Zu Anfang wollte Hausner ergründen, woraus sein „Ich“ besteht. Er malte innere Landschaften und mit Erlebnispartikel gefüllte Vitrinen seines Seelenlebens. Er schuf Räume, reich gespickt mit allerlei Gedächtnisinhalten und verschlüsselten Botschaften. Im Unterschied zu den Surrealisten wie Dali, Max Ernst und André Bréton gesteht Hausner dem Unbewußten nicht die alleinige Macht über die Person zu. Er will das Unbewußte erforschen und Inhalte daraus in sein Ich integrieren. Sein Leitspruch ist der der Psychoanalyse: „Aus ES soll ICH werden.“ Hausner strebt Erkenntnis an, nicht den Zusammenbruch des Intellekts. Er bleibt auf Distanz, diagnostiziert und konstatiert. Hausner ist kein Mann der Träume, darum spricht Wieland Schmidt auch nicht vom phantastischen, sondern psychischen Realismus Hausners. In allen frühen Bildern will Hausner psychischen

Mechanismen auf die Spur kommen, sie ordnen und so zur Selbstfindung gelangen.

Vom geräumigen Querformat seiner Seelenlandschaften geht Hausner schließlich zum Hochformat über, in das er den auf Staffeleien oder Türme gestützten Bau seiner Adams-Person errichtet. Diese Adamsdarstellungen, die zum Markenzeichen sowohl seines malerischen wie seines grafischen Werkes wurden, stehen für die Erfahrung und den Umgang Hausners mit der eigenen Person. Wie in dem vorliegenden Blatt „Adam sicher“ setzt Hausner ein Selbstbildnis nun zentral in die Mittelachse und läßt es in einen, von sphärischem Licht erfüllten unendlichen Raum ragen.

Dem frühen Sich-Öffnen steht nun ein Verschließen und Eingrenzen der Person in der Gestalt des Adams gegenüber. Der durch die Verschränkung der Arme verriegelte Brustkorb und der von oben kommende Blick treten uns schroff und abweisend entgegen. „Adam sicher“ errichtet (innere) Mauern um seine Gestalt, die er zu seiner Abwehr und Sicherung einsetzt. Die Selbstanalyse Hausners schlägt hier in Selbstkontrolle und Selbstbehauptung um. Adams Einsamkeit scheint besiegelt zu sein. Der im Matrosengewand seiner Kindheit Gekleidete fühlt sich nicht zugehörig und blickt uns abweisend und arrogant an. Selbstschutz und die Tendenz zur Bewahrung versiegeln den Mund. Gebieterisch und streng fixiert Adam seinen Betrachter.

Diese thematische Verschiebung in Hausners Werk kann nicht mehr als Erhellung unbewußter Regungen und verdrängter Erlebnisinhalte gedeutet werden. In der Gestalt des „sicheren Adams“ tritt uns die Monumentalisierung des „Über-Ich“ oder „Ich-Ideals“ entgegen, darunter versteht man alle von der Gesellschaft, den Eltern, der Religion und Moral kommenden, von uns introjizierten Ideale und Normen.

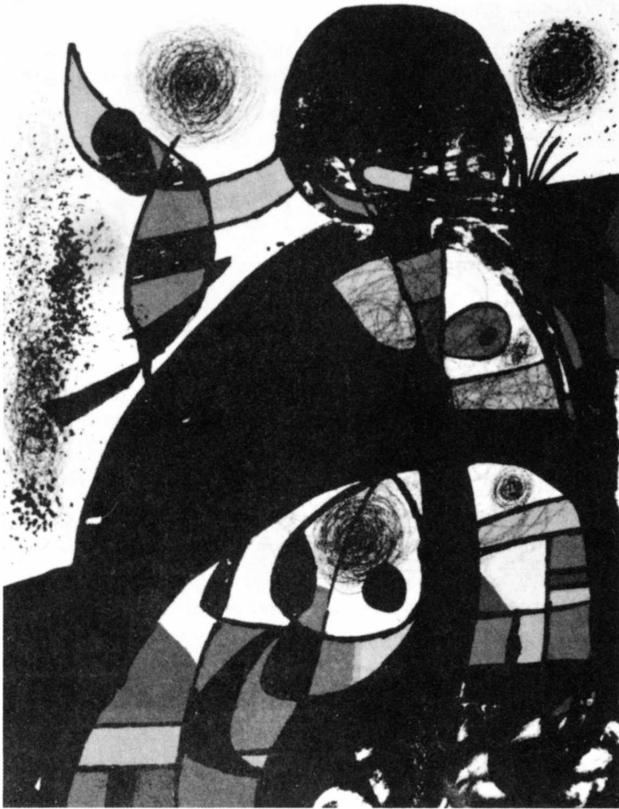
In Hausners Fall dürfte es sich um das Ideal der väterlichen Autorität handeln, das gebieterisch über die eigene Person verfügt und auch die Welt nach seinem Bild sieht (z. B. im Bild „Adam-Massiv“). Es ist so, als wolle sich Adam Hausner nicht mehr durchleuchten, sondern formen.

R. K.

Hausner, Rudolf

- 1914 in Wien geboren
- 1931—36 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien
- 1938 Ausstellungsverbot durch Reichskulturkammer
- 1946 mit E. Fuchs, W. Hutter, A. Lehmden, A. Brauer gründet er die surrealistische Gruppe im österreichischen Art-Club
- 1959 Gründung der Wiener Schule des phantastischen Realismus
- 1968 Ordinarius an Akademie der bildenden Künste in Wien und Prof. der Hochschule für bildn. Künste in Hamburg, Atelier in Mödling

Joan Miró: „Hommage à San Lazzaro“ (Nottitel), 1975



Joan Miró gehörte neben Pablo Picasso und Juan Gris zu den drei großen spanischen Malern, die die Kunst des 20. Jhs. maßgeblich beeinflussten. Obwohl Joan Miró wesentliche Eindrücke in Paris empfing, blieb er seiner Heimat ständig verbunden. Landschaft und Natur, Einfachheit und Ursprünglichkeit Kataloniens und später der Insel Mallorca prägten seine Kunst und stellten den notwendigen Gegenpol zur Kunstmetropole Paris dar.

Nach den Kunststudien an der Akademie und an der privaten Kunstschule in Barcelona folgte Mirós fauvistische Phase, die bis 1918 dauerte und in der zeitweise eine formale Beziehung zum Kubismus deutlich wird. 1919 reiste er nach Paris, wo er mit Picasso Freundschaft schloß. Miró beteiligte sich dort an den Kundgebungen der Dadaisten, deren provokative Anti-Kunst und Anti-Philosophie der direkte Ausgangspunkt von Mirós freier Bildsprache war.

Miró ging von der nachahmenden gegenständlichen Darstellung zum Ausdruck durch das Zeichen über. Auf diese Weise wurden Bildfigur und Bildgrund nicht mehr voneinander unterscheidbar.

Im Paris der 20er Jahre beteiligte sich Miró an den Ausstellungen der Surrealisten. Den traumhaften Bildern die-

ser Zeit entsprechen geometrische, unregelmäßige Figurationen, Geschriebenes und die gezeichnete Linie als Spur einer Bewegung. Der Bildaufbau wird im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung großzügiger, sparsamer, und obwohl sich Miró vom Gegenständlichen entfernt, trifft man immer wieder auf Motive wie Vögel, Sterne, Monde, Sonnen und Frauen. Die Kunst Mirós ist eine Kunst des Rätselhaften, Geheimnisvollen, angesiedelt zwischen den Polen des Aggressiven und Lyrisch-Romantischen, sowie zwischen Kindlich-Naivem und Trügerisch-Unbewußtem.

Die Lithografie „Hommage à San Lazzaro“ gehört zu dem Album „San Lazzaro et ses amis“ („San Lazzaro und seine Freunde“) und ist eine Widmung der Künstlerfreunde des 1974 verstorbenen Journalisten und Herausgebers der Revue „XXe siècle“ („Zwanzigstes Jahrhundert“), Gualtieri di San Lazzaro. Die Mappe enthält Lithografien von 15 Künstlern, darunter Alexander Calder, Marc Chagall, Max, Ernst, Henry Moore, Joan Miró.

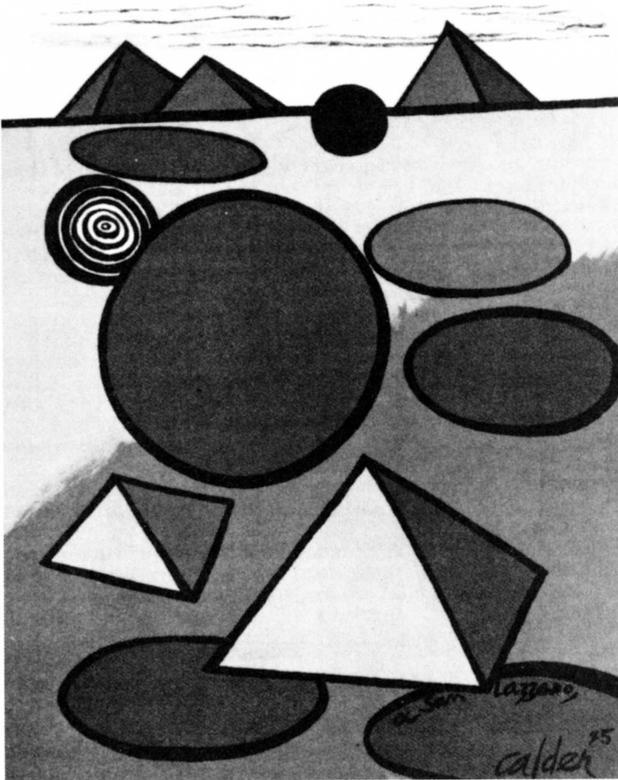
In Mirós Lithografie entdecken wir vier vogelartige Wesen, die eine schwarze Fläche bevölkern. Diese das gesamte Blatt strukturierende schwarze Rundfigur könnte man als Landschaft, Himmel oder als Kuppeln einer Kathedrale interpretieren. Zur Darstellung der Vögel bevorzugt er kräftige Farben. Rote, blaue, gelbe und grüne Drei- und Vierecke werden aneinandergesetzt, schwarz umrahmt und in die weißen und schwarzen Bildzonen gesetzt. Zarte Wolken aus geballten Kreidestrichen und Pinselspritzern überziehen den Himmel. Ein wichtiges Kennzeichen von Mirós Grafik und Malerei ist das Gesetz des Kontrastes: eine einmal gesetzte Form fordert eine Gegenform und Gegenfarbe heraus.

Die Lithografien, besonders die nach dem Krieg entstandene Serie „Barcelona“, gehören mit ihrer leuchtenden Farbigkeit und dem darin spürbaren Erfindungsreichtum zum Schönsten seines Werkes. Neben der Ölmalerei und der Grafik widmete sich Miró auch der Keramik und dem Wandbild. In den letzten Jahrzehnten entstanden zahlreiche surreale Skulpturen aus Holz und Bronze. R. K.

Miró, Joan

1893	in Barcelona geboren
1907—1910	Kunstakademie in Barcelona
1912—1915	private Kunstschule von Francisco Galli
1919	Übersiedelung nach Paris, Kontakte zu Dadaisten und Surrealisten
1954	großer Internationaler Preis für Grafik an der Biennale von Venedig zahlreiche Ausstellungen in Paris, London, Zürich, Tokio, Osaka etc.
1968	schenkte er Barcelona 40 Bilder, die Stadt errichtet ein Miró-Museum
1983	Tod in Palma de Mallorca

Alexander Calder: „Pyramiden von Gizeh“, 1975



Diese farbenprächtige Lithografie aus dem letzten Lebensjahr Calders ist eine Huldigung an den Kunstfreund und Freund der Künstler Gualtieri di San Lazzaro, einen Journalisten und Herausgeber der Zeitschrift „Zwanzigstes Jahrhundert“.

Die Stabiles der Antike — die Pyramiden von Gizeh — vermischt Calder in dieser Grafik mit den Kreisen und Ellipsen seiner Mobiles, die aus kühnem technischem Empfinden entstanden.

Bewegung und Ruhe, Gleichgewicht und Irritation, Verteilung der Maße und Gewichte erzeugen für ihn das Spannungsverhältnis, aus dem seine Kunst lebt.

Kräftige schwarze Linien, einer Konstruktionszeichnung vergleichbar, umreißen Pyramiden und Kreisflächen.

Raumtiefe ist durch die Größenunterschiede gegeben, Fluchtpunktperspektive wird nicht eingesetzt.

Die kleinen Pyramiden sind an die Horizontlinie gerückt, dazwischen schieben sich Kreise, die in Bewegung geraten sind. Zum einen Mal scheinen sie sich aufzustellen,

zum anderen verlassen sie die Wüstenfläche und scheinen im All zu kreisen.

Bewegung wird auch durch die Spirale erzeugt, die sich von einer Kreisfläche löst.

Weitausgreifend beherrscht zum Beispiel eine seiner letzten Schöpfungen in Jerusalem einen Verkehrsknotenpunkt.

Schattenspendend und Ruhe ausstrahlend steht es in kräftiger oranger Farbe da.

Daran erinnert mich nun diese farbige Lithografie aus dem Jahr 1975. Im selben Jahr entstanden seine rotbemalten Saurier oder großen Figuren, deren Standflächen schon aus Gründen der Statik vielfach Pyramiden waren. So schließt sich also der Kreis zu seiner Druckgrafik, die ihn natürlich wie jeden erfolgreichen Künstler zeit seines Lebens begleitete.

Calder verwendet dafür die klaren, strahlenden Grundfarben, die er sparsam schon immer seinen abstrakten Kompositionen hinzufügte. Die Farbe ist aber hier nicht Spiel mit Effekten, sondern sie ist mit Aussagekraft versehen.

Orangerot in zwei Abschattierungen überlagert ein intensives Gelb, das den Wüstenboden bildet.

Orangerot bildet auch einige Seitenflächen der Pyramiden, deren plastische Wirkung durch den Einsatz blauer Farbe gesteigert wird. Es ist eine künstliche Landschaft, die Calder aufbaut, eine Szenerie mit kleinen Hinweisen auf Natürlichkeit: spontane schwarze Pinselstriche deuten Wolken an.

Alexander Calder, der humorvolle Zirkusdirektor seiner Drahtfigurinen in Paris 1926, der Erfinder des Mobiles im Jahr 1930 und der Schöpfer technoider Stabiles in den sechziger Jahren.

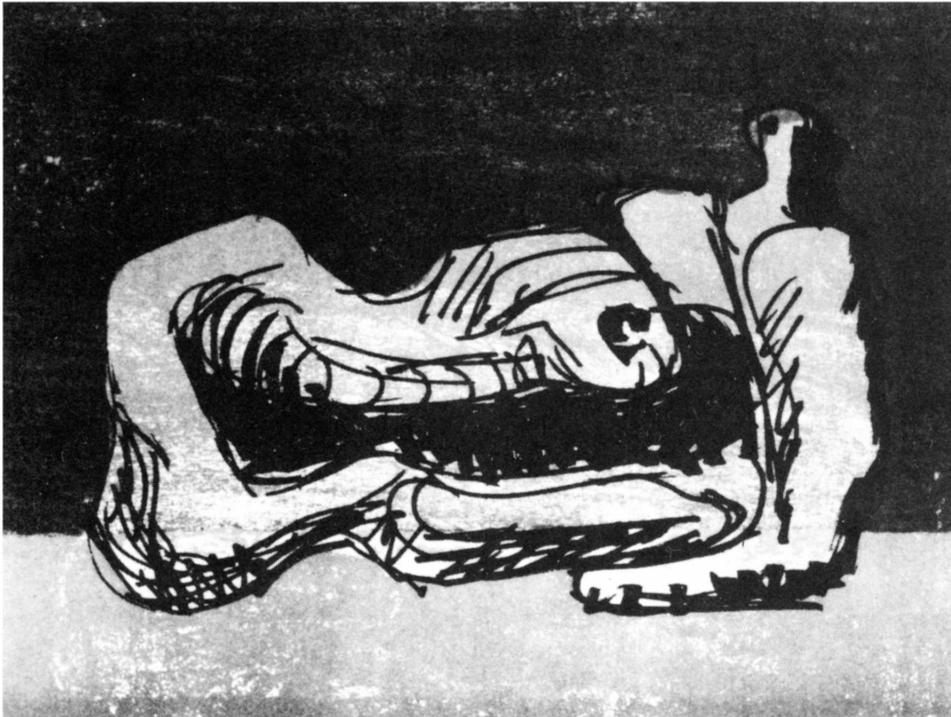
Ein Künstler mit Technikstudium, der als Illustrator und Bühnenbildner genau so gewirkt und alle Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts ausgeschöpft hat.

Er hat der bildenden Kunst die Möglichkeiten gegeben, mit Hilfe der Bewegung den Zeitgeist einzufangen. I. H.

Calder, Alexander

1898	in Philadelphia/USA geboren
1923	Technikstudium
1926/1927	entsteht der bewegliche Miniaturzirkus in Paris
1931	schließt er sich der Gruppe „Abstraction — Creation“ an erste Metallkonstruktionen entstehen (Mobiles und Stabiles)
1976	in New York gestorben

Henry Moore: „Reclining Figure“, 1975



Diese Lithografie in 5 Grautönen und Schwarz ist in einer Auflagenhöhe von 75 Exemplaren (und 15 „HC“, das heißt „hors de commerce“ = außerhalb des Handels — für den Künstler), sowie in weiteren 575 Exemplaren als Beilage zu dem Album „San Lazzaro et ses amis“ (San Lazzaro und seine Freunde) erschienen. Der aus Sizilien stammende Journalist Gualtieri di San Lazzaro gab in Paris „Les Chroniques du jour“ heraus. Diese Zeitschrift brachte Aktuelles aus dem kulturellen Leben; sie widmete sich vor allem der Schriftsteller-Avantgarde, beinhaltete aber auch Malerei und Skulptur. In den „Chroniques du jour“ erschienen z. B. frühe Publikationen von James Joyce. Im März 1938 publizierte Lazzaro die erste Nummer seiner berühmten Revue „XXe siecle“ („Zwanzigstes Jahrhundert“), die der modernen Kunst gewidmet war. An der Publikation „San Lazzaro et ses amis“ beteiligten sich auch Freunde San Lazzaros — Dichter, Schriftsteller, Bildhauer und Maler — zu einer Hommage auf den 1974 verstorbenen Gründer von „XXe siecle“, mit der ihr Herausgeber die Künstler so sehr unterstützt hatte. Die Publikation enthält Lithografien von 15 Künstlern, darunter Alexander Calder, Marc Chagall, Max Ernst und Henry Moore.

Der Engländer Henry Moore gehört mit Marino Marini, Alberto Giacometti und Fritz Wotruba zu den maßgeblichsten und einflussreichsten Bildhauern der Generation um 1900, und seine Werke befinden sich in allen wichtigen Museen der Welt. Wie Wotruba, ist auch Henry Moore als Lehrerpersönlichkeit von großer Bedeutung. Im Mittelpunkt seines bildhauerischen Schaffens, ja seines Gesamtwerkes, steht die (meist zurückgelehnte) weibliche Figur, mit den so charakteristischen runden, weichen

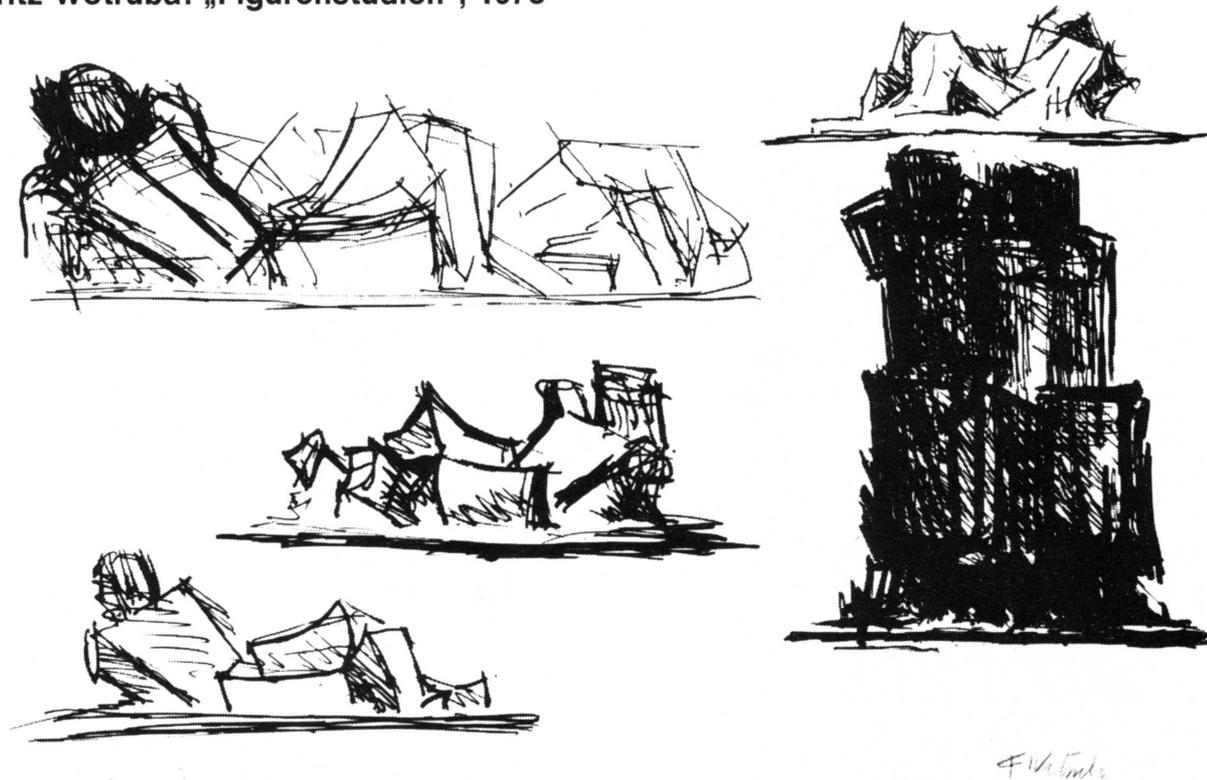
Formen, mit dem aufgebrochenen, allseitig dem Raum zugänglich gemachten Körpervolumen. Seine Arbeiten reflektieren die Faszination, die er für Steine empfindet, deren Formen durch das Wasser verändert wurden. Kein Bildhauer des 20. Jahrhunderts hat neben den Arbeiten in Holz, Bronze und v. a. in Stein ein derart umfangreiches grafisches Werk hinterlassen. Während des Zweiten Weltkrieges, als er kaum noch Gelegenheit hatte, sich als Bildhauer zu betätigen, entstanden seine „Shelter-Drawings“ — Zeichnungen um das Thema der in den U-Bahn-Schächten kampierenden Menschen, die vor dem Bombenkrieg Schutz suchten. Henry Moores druckgrafisches Werk — Radierungen und Lithografien — setzt 1931 ein und umfaßt rund 560 Blätter; wie im plastischen Werk steht auch hier die liegende Figur im Vordergrund.

S. L.

Moore, Henry

- | | |
|---------|--|
| 1898 | geb. in Castleford (Yorkshire) |
| 1919—24 | Studium an der Leeds School of Art und dem Royal College of Art, London |
| 1922 | Beginn der bildhauerischen Arbeit, v. a. in Holz und Stein |
| ab 1926 | Lehrtätigkeit am Royal College of Art, London |
| 1931—39 | an der Chelsea School of Art, London; Aufbau einer Bildhauerklasse |
| 1940—42 | während des Zweiten Weltkriegs als „official war artist“ tätig; Resultat sind die sogenannten „Shelter“-Bilder |
| ab 1945 | einige Zeit vorwiegend Bronzearbeiten |
| 1957/58 | Hauptwerke der großen liegenden Figuren für das UNESCO-Hauptquartier in Paris |
| 1963—65 | „Große liegende Figuren“ für das Lincoln Art Center in New York. Moore lebt in Much Hadham (England) |

Fritz Wotruba: „Figurenstudien“, 1973



Fritz Wotruba war zweifellos der bedeutendste Bildhauer Österreichs im 20. Jahrhundert und — wie der Engländer Henry Moore — übte auch als Lehrer entscheidenden Einfluß auf Generationen junger Bildhauer aus. Wotruba wurde als Sohn eines Tschechen und einer Ungarin in Wien geboren und absolvierte zunächst die Graveurlehre, bevor er 1926 Schüler von Anton Hanak wurde. 1932 vertrat Wotruba Österreich erstmals auf der Biennale in Venedig. 1938 verließ er aus politischen Gründen Österreich und lebte bis 1945 im Exil in der Schweiz. Anschließend erhielt er, nach Wien zurückgekehrt, eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien und war wesentlich am Aufbau der Bildhauerschule dieses Instituts beteiligt.

Wotrubas reifer Stil ist geprägt von der „tektonischen“, blockhaft zusammengefaßten Figur; sie ist auf das Wesentliche reduziert und in ihrer Ruhe und Unnahbarkeit von monumentaler Wirkung.

Wotruba war nicht nur Bildhauer, sondern betätigte sich auch als Architekt; nach seinen Plänen wurde die Kirche auf dem St. Georgenberg in Mauer bei Wien 1974—76 erbaut; er schuf außerdem Bühnenausstattungen für die Aufführungen sophokleischer Dramen in Wien und Salzburg und für Wagners Ring an der Deutschen Oper, Berlin.

Wotrubas Zeichnungen sind die eines Bildhauers, es sind Studien zu plastischen Vorstellungen, ebenso herb, unnahbar und monumental in ihrer Wirkung wie seine Skulpturen. Dagegen ist das druckgrafische Werk — Radierungen und Lithografien — nicht unmittelbar im Hinblick auf die bildhauerischen Arbeiten entstanden, sondern manchmal Wiederholung einer Zeichnung oder Bekräftigung einer Idee, Erinnerung an eine Skulptur. Analog zur Tusche, die Wotruba häufig für Zeichnungen einsetzte,

verwendete er für die Lithografie „**Figurenstudien**“ die Lithografentusche.

Wotruba schuf auch druckgrafische Mappenwerke: 1967 „Variations on Wagner's Ring“, 15 Lithografien. 1974 „Eugène Ionesco: Discours d'ouverture du Festival de Salzburg, 1972“, ein bibliophiles Werk mit 6 Radierungen des Künstlers. S. L.

Wotruba, Fritz

- 1907 geboren in Wien
- 1926—28 Schüler bei Anton Hanak. Erste Versuche in Stein
- 1931 erste Einzelausstellung durch Ernst Gosebruch im Folkwang-Museum, Essen
- 1933 Mahnmal „Mensch verdamme den Krieg“ für den Friedhof in Donawitz (zerstört)
- 1938—45 Exil in der Schweiz. Beginn der Freundschaft mit Robert Musil, übernimmt die Leitung einer Meisterklasse an der Akademie der bildenden Künste in Wien
- 1946 Loslösung von der anatomischen Gestaltungsweise und Hinwendung zu strukturelleren und tektonischen Gesetzen. Es entsteht die „Große Stehende“ (auch „Weibliche Kathedrale“)
- 1948 Einzelausstellung auf der 24. Biennale von Venedig. Bühnengestaltung und Kostüme für „Die Geschichte vom Soldaten“ von I. Strawinsky und C.-R. Ramz, Wien
- 1950 Teilnahme an der 25. Biennale von Venedig
- 1955 Auftrag für ein Kruzifix der Pfarrkirche von Salzburg-Parsch. Beginn der Arbeit an der Bühnengestaltung der Dramen von Sophokles: König Ödipus, Ödipus auf Kolones, Antigone und Elektra für das Burgtheater, Wien
- 1963 Bühnenarchitektur und Kostüme für Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, für die Berliner Festwochen 1967. Desgl. für „Elektra“ im Burgtheater. Erste große Gesamtausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien
- 1969 Beginn der Arbeit an der Kirche „Zur Heiligsten Dreifaltigkeit“ in Wien-Mauer (1976 eingeweiht)
- 1975 Tod in Wien. Große Retrospektive in Mailand

Hans Hartung: Ohne Titel, 1975



Hans Hartung gilt seit den 50er Jahren als einer der bedeutendsten Maler Europas, der in Leben und Werk französische und deutsche Traditionen, Weltanschauungen und künstlerische Impulse aufgegriffen und verschmolzen hat. In seiner Jugend gleichermaßen von deutschen (expressionistischen) wie von französischen (Impressionismus, Cézanne, Kubismus, Fauvismus) Vorbildern beeinflusst, entwickelte Hartung seit den zwanziger Jahren seinen persönlichen Stil, in dem die Geste, der Strich, das Zeichen zum bestimmenden Element seiner künstlerischen Handschrift wurden.

Die Verbindung von ins Pathos gesteigerter Geste und konstruktiver Strenge führt in seinem Werk zu klaren dynamischen Formen. Sein Name und sein Werk werden im Zusammenhang mit „action painting“, „art informel“, „abstrakter Expressionismus“, „abstraction lyrique“ und „Tachismus“ genannt, in jedem Fall aber gilt er als einer der Protagonisten der internationalen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, die in den USA, in Frankreich und Deutschland nach einem direkten und spontanen, nicht figurativen, persönlichen Ausdruck suchten.

Die hier gezeigte, unbetitelt Lithografie aus dem Jahre 1975 ist dem Spätwerk Hartungs zuzurechnen. Wir können drei Phasen auf drei Bildebenen unterscheiden. Im Hintergrund farbige vehemente Striche, die zur diagonalen Fläche zusammenfließen und eine starke einheitliche Bewegung von rechts oben zur Mitte links markieren.

In der unteren Bildhälfte entsteht eine Rundbewegung aus breiten kreidigen Strichen, die ein Fundament für eine scharfe, heftige Strichführung bildet, die sich spiralg verknäuel. Vertikale Striche auf der linken Bildhälfte setzen weitere Akzente.

Bewegung, Gegenbewegung aus teils kontrollierten, teils unkontrollierten Energien spielen Ruhe gegen Spannung aus, Dynamik gegen Statik, Fläche gegen Raum, Linie gegen Fläche; und dies alles bei äußerster Verdichtung und Reduktion auf elementare Zeichenschrift. B. W.

Hartung, Hans

- 1904 geboren in Leipzig
- 1924—26 Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Bildenden Kunst in Leipzig und Dresden
- 1926—27 in Paris bei André Lhote und Fernand Léger
- 1928 bei Doerner in München
- 1934 erste „Tintenleck“-Bilder
- 1935 endgültige Emigration nach Paris, Freundschaft mit Héliou, Goetz
- ab 1937 „Balken“-Bilder
- seit 1945 französischer Staatsbürger
- seit 1947 zahlreiche Einzelausstellungen, u. a.: Biennale Venedig; Documenta 1 und 2, Kassel
- seit 1961 „Kratz“-Bilder
- 1981 Oskar-Kokoschka-Preis der Republik Österreich
- lebt seit 1973 in Antibes

Johann Jascha: „Ach, Salzwasser“, Blatt 1 aus der Mappe 1983/84



Knäuel lösen sich, weitausholende Schwünge knallen aufs Papier, spitze Formen und schwebende Linien tänzeln über das Blatt. Jaschas Kunst ist reagierend auf Druck und Streß unserer Zeit. Es bedeutet ein ständiges Ausweichen, Fordern und Sichtreibenlassen.

Überschäumen und Sichverknappen ist seine Methode. In der Zeichensprache, ob mit Graphit auf Papier oder der Lithokreide auf dem Stein, entlädt sich, was Jascha von seiner Umgebung aufnimmt, weiterverarbeitet und in geballten künstlerischen Ausdruck verwandelt.

Der Versuch einer Verbindung östlicher Meditation mit westlicher Logik ist eine ständige Herausforderung für ihn.

Dem Kenner tiefenpsychologischer Äußerungen und Graphologen liefert er genug Aufschlüsse über sich und seine Kunst. Seit zwanzig Jahren entwickelt sich sein grafischer Stil ohne Abschweifungen in flächige, dekorative Gefilde.

Farbe ist ihm fremd, Schwarz ist sein Panier.

Aus den eigenwilligen grafischen Zeilenrhythmen seiner Akademiezeit entwickelten sich personifizierte Gedankenbilder.

Perfektionierte Zeichensprache erstarrte, bis sich grafische Klüfte öffneten, und Figuratives in abstrakte Strudel

rissen. Kaum erscheint sein Stil künstlich, entgleitet er in abrupte Ausbrüche. Kaum hat er seine Formen kultiviert, und bis zur Gegenständlichkeit zugespitzt, verwirft er die Deutlichkeit ebenso wie die Anzüglichkeit.

Aus der großen Geste verkriecht er sich in kleinste Kratzspuren hartnäckiger Verweigerung.

Dieser Künstler liebt die Wortspiele und den theatralischen Vortrag. Deshalb heißt diese Mappe auch „Ach, Salzwasser“.

Entstanden ist sie als Edition des Rupertinums anlässlich seiner Ausstellung im Trakl-Haus 1984.

Die Ergebnisse dieser ersten Auseinandersetzung mit der Technik der Lithografie haben etwas Fließendes, was aber nicht unbedingt mit der Salzach in Zusammenhang zu bringen ist.

Denn Flüsse und Flüssigkeiten haben auch an anderen Orten ihre Bedeutung für ihn.

Fließen kann der Wein genauso wie der Most. Jascha fühlt sich am Inn, an der Donau genauso zu Hause wie am Tiber.

Er läßt sich von allen seinen zeitweiligen Nährböden befruchten und hat dabei nie die „Milch der frommen Denkungsart“ eingesaugt. Er gilt als Salzburger genauso wie als Oberösterreicher, vermag sich als gelernter Wiener auf internationalem Parkett zu bewegen und läßt sich auch an fernen östlichen Gestaden nieder, um Ideen zu sammeln und nach der Hektik eines Kulturbetriebes wieder aufzutanken.

Dieser Künstler hat eine unverwechselbare Handschrift. Daß er fast nur Schwarz verwendet in Form von Graphit, immer auf weißen glatten Zeichenpapieren genormten Formates arbeitet, immer seine Werksnummer als erste Tat auf jungfräuliche Zeichenfläche setzt, mit stereotyper Manie seinen Namenszug malt und sich mit der genauen Entstehungszeitangabe in die Nähe der Astrologie begibt, ist für ihn typisch.

I. H.

Jascha, Johann

1942 geboren in Mettmach/OÖ.

seit 1963 in Wien

1967 Diplom für Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien

1975 Diplom für Medailleurkunst und Kleinplastik an der Akademie der Bildenden Künste in Wien; Xerox Hauptpreis, Wien

1976 Diplom für Zeichnung (R.S.A.)

1977 Faistauerpreis des Landes Salzburg, Zeichnung

1984 Preis des Dr.-Adolf-Schärf-Fonds, Wien; Preis der Salzburger Wirtschaft, für Grafik und Malerei

1985 Romaufenthalt

Hans Fronius: „Pegasus“, 1977



Hans Fronius kann auf eine 60 Jahre dauernde Tätigkeit als Grafiker und Maler zurückblicken. In erster Linie wurde er durch seine zahlreichen Illustrationen zu Franz Kafka, Dostojewskij, E. A. Poe, Balzac u. a. bekannt.

Neben den Handzeichnungen entstanden früh Holzschnitte mit großer Perfektion. Munch und die deutschen Expressionisten mit ihren scharf aus dem Dunkel heraus tretenden Formen wurden für Hans Fronius richtungweisend. Goyas Dramatik und Ensors skurrile Symbolik stellen wichtige Inspirationsquellen dar.

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen verwendete Fronius schließlich vermehrt den weichen Kreidestift, um malerische Effekte und weiche Tonigkeit ausdrücken zu können. Diese weiche, wellige Linienführung gemeinsam mit dem darauffolgenden härteren Duktus der Linien

stellten die formalen Ansatzpunkte für die in den 60er Jahren bevorzugte Technik der Lithografie dar. In der Lithografie fließt, wie in die anderen druckgrafischen Medien, in erster Linie ein erzählendes und illustratives Element ein. In der abgebildeten Lithografie mit dem Titel „Pegasus“ veranschaulichte Fronius den Vorgang des lithografischen Druckens. Im unteren Teil des Blattes erkennt man einen Kalkschieferstein in perspektivischer Verzerrung. Auf dieser Steinplatte hat ein Künstler mit den rechts im Blatt dargestellten Mal- und Zeichenutensilien das Dichterroß Pegasus aufgetragen. Über dem Stein wölbt sich das bedruckte Papier, auf dem das Dichter- und Musenroß in voller Statur und seitenverkehrt sichtbar wird.

Fronius verwendete sowohl Litho-Kreide als auch Litho-Tusche, und dadurch, daß er mit der Feder bzw. mit dem Pinsel geradeso wie mit der Kreide zeichnet, erhält die gesamte Darstellung eine bewegte und dramatische Komponente. Mit breiten abgesetzten Kreidestrichen schraffierte der Künstler den Hintergrund, wodurch die feinkörnige Struktur des Schiefersteines besonders deutlich hervortritt und nuancenreiche Lichteffekte entstehen. Pegasus, das Flügelroß, wurde mit dynamischen, ausfahrenden Tuschestrichen auf den Stein aufgetragen. Seine strotzende Vitalität veranschaulicht den aller Kunst zugrunde liegenden Schaffensdrang, die Kraft der Inspiration, die Hans Fronius so oft aus literarischen Werken bezog und die in seinen zahlreichen Illustrationen zum Ausdruck kam.

Eine weitere grafische Technik, die Hans Fronius neben den Holzschnitten, den späten Radierungen und der Lithografie für seine Illustrationen heranzog, ist die Monotypie. In den auf Glasplatten aufgetragenen Zeichnungen, die durch den Umdruck auf Papier als Unikat erhalten bleiben und der Lithografie ähneln, offenbart sich der späte, nervös-feingliedrige Zeichenstil des Künstlers.

R. K.

Fronius, Hans

- 1903 geboren in Sarajewo
 - 1922—28 Akademie der bildenden Kunst in Wien
 - 1930—65 Professor für Kunsterziehung in der Steiermark und Niederösterreich. Seit seinen ersten Kafka-Illustrationen (1927) betätigte er sich als Illustrator zu Werken von Tolstoi, Balzac, Dostojewskij, E. A. Poe, Julien Green u. a.
 - 1967 Großer Österreichischer Staatspreis
 - 1984 Ausstellung im Rupertinum
- Lebt in Perchtoldsdorf bei Wien

Produktgestaltung:

Sachbereiche: **Produktanalyse**
Herstellen von Werkzeug und Gerät

Produktanalyse: 6 Doppelstunden

Zielkatalog: Die Schüler sollen

- Methoden der Produktanalyse auf der Basis von
 - a) funktionellen Kriterien wie Brauchbarkeit
Haltbarkeit
Handhabung
Pflege- und Instandhaltungsmöglichkeit
Sicherheit u. a.
 - b) formalen Kriterien wie Formqualität (Form, Proportion, Farbe, Dekor)
 - c) ökonomischen Kriterien wie Unikat — Serie
Kosten-Nutzen-Verhältnis
Preisangemessenheit u. a.erkennen und anwenden lernen.
- An Objekten der Konsumwelt (Gebrauchsgut) Begriffe wie
Design
Styling
Symbolwert
Prestigewert (symbolische, soziale Funktion)

Statussymbol
kennenlernen.

- Mit Phänomenen des Kitsches und modischer Trends konfrontiert werden.
- Möglichkeiten von konsumkritischem Verhalten kennenlernen.

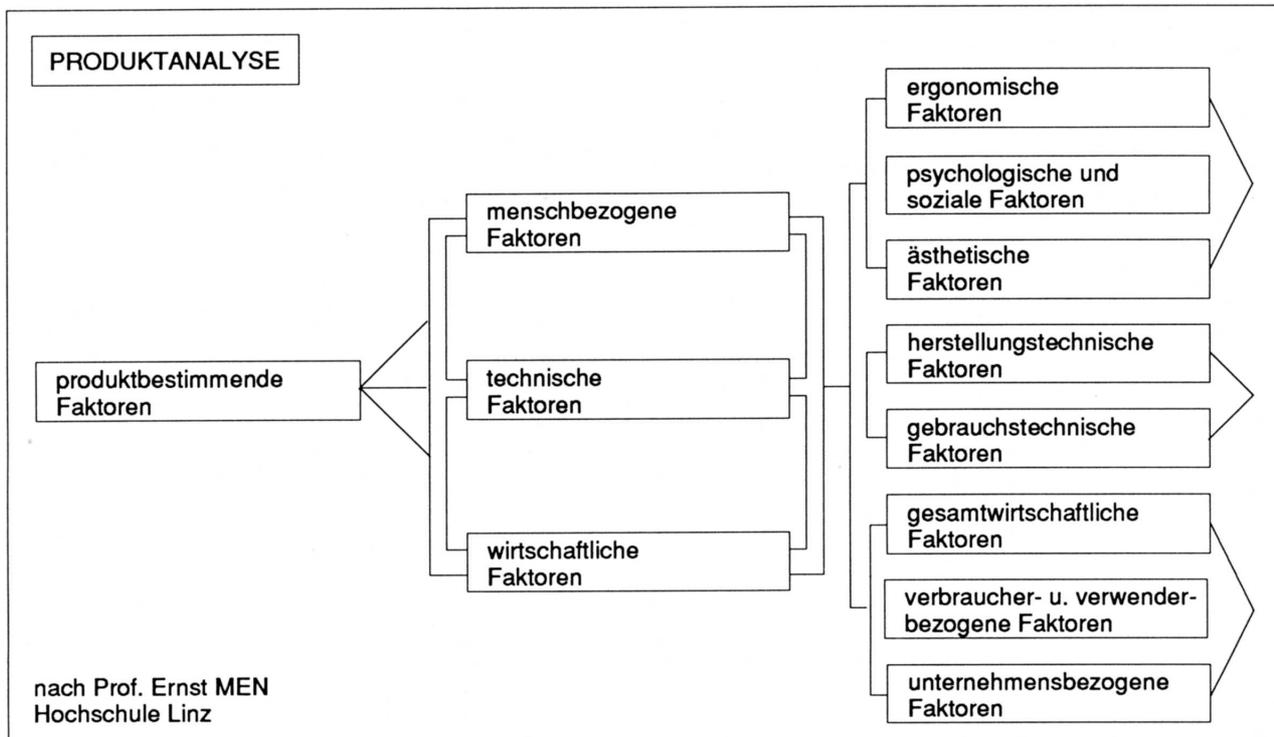
Unterrichtsverlauf:

Erarbeiten der im Zielkatalog genannten Kriterien an Geräten des Haushaltes wie z. B. Küchenmaschinen, Küchengeräte, Wohnmöbel, Beleuchtungskörper, Stereoanlagen, Gefäße (Service), Sportartikel, Kraftfahrzeuge . . .

An Hand von mitgebrachten Objekten, Prospekten und Preislisten werden in Gruppenarbeit die Untersuchungen durchgeführt.

Hilfen zur Sicherung des Unterrichtsertrages:

- Arbeitsprotokolle
- Vergleichslisten
- Prospekte



Produktanalyse: Kleiderbügel

Beurteilungskriterien				
Nutzung	Kunststoff rot S 8.—	Kunststoff grau 16.—	Holz 21.—	Metall 66.—
Funktionale Kriterien:				
Brauchbarkeit:				
Aufhängen können	+	+	+	+
körpergerecht lagern können	—	+	+	○
mehrere Kleidungsstyp. + Größen	+	+	+	+
Haltbarkeit:				
Bruch	—	—	+	+
Schmutz, Feuchtigkeit	+	○	○	+
Handhabung:				
Gewicht	+	+	+	—
Gleichgewichtslage	+	+	+	+
Reinigung/Pflege	+	+	○	+
Formale Kriterien:				
Sinnlich abstoßend od. anspr.	+ + ○ ○	○ — ○ —	+ + + +	+ + + +
Veranschaul. d. Funktionen	+	+	+	+
Einheitlichkeit v. Mat. und Form	+	—	+	+
„modisch“	+	—	—	+
„zeitlos“ (stilist. neutral)	—	+	+	+
zur Umgebung passend	-----	-----+	+ + + +	- + + +
subjektiver Identifikationswert	-----	-----	+ + ---	+ + + -
Prestigewert	-----	-----	+ + ---	+ + + -
Ökonomische Kriterien:				
Preiswürdigkeit	+	+	+	—
Reparierbarkeit	—	—	+	+
Weiterverwendbarkeit	—	—	+	+
Umweltbelastung herstellen	—	—	+	+
wegwerfen	—	—	+	+
Erzeugung				
Rohstoffbeschaffung	—	—	+	+
Umweltbelastung d. Produktionsweise (Energieaufwand)	—	—	+	○
Produktionsmittel (Investitionen)	—	—	—	+
Produktionsablauf:				
handwerklich	—	—	+	+
automatisch	+	+	—	+
Lagerung, Transport (Platzbedarf, Gew., Bruchfestigkeit)	+	—	○	+
Ausnutzung des Materials (Abfall, Recycling)	+	+	—	+
Arbeitsaufwand	+	+	—	+

Bei nicht überprüfbaren Beurteilungen weisen die Symbole die subjektive Meinung der vier Bearbeiter aus.

			
Funktionale Kriterien	A Metallbügel	B Peddigrohrbügel	C aufblasb. Plastikbügel
Brauchbarkeit		durch formalistische Spielerei eingeschränkt	
Haltbarkeit	sehr gut Oxydation?	Haken reißt leicht aus	bei geringster Beschädigung unbrauchbar
Handhabung	sehr glatte Oberfläche, schwer	leicht, großer Haken vorteilhaft	schwierig zum Aufhängen
Pflege	problemlos	Staubfänger	schwer zu reinigen
Sicherheit	durch Gewicht für Kinder ungeeignet	Kanten nicht bearbeitet (Beschäd. d. Kleider)	scharfe Nahtstellen
Formale Kriterien			
Proportion	sehr gut	Haken zu groß	—
ästhet. Reiz	durch Unterbrechung der Linie	?	—
materialgerechte Verarbeitung	ja	Befest. des Hakens nicht materialgerecht	—

Kosten	relativ teuer Hersteller oder Designer verdient zu- viel — Prestige	trotz teilweise manueller Fertigung billig	
Symbolik: Ersatzmensch — Kleiderpuppe — Kleiderbügel (Der Bügel „trägt“ meine Kleider)			
Prestige, Signal:	designbewußt fortschrittsbewußt klar, sachlich	romantisch, leicht angehaucht vom Kolonialstil	praktisch, kein Prestigewert

			
Produkt (Material)	Kunststoffbügel Holzimitation „Bauernmalerei“	Kartonbügel	Metallbügel Rundeisen
Herstellung	gegossen, bedruckt	kaschiert, gestantzt, beschichtet	gebogen, mit Messing überzogen
Brauchwert Materialeigen- schaft	hohe Bruchfestigkeit durch entsprechende Materialdicke, feuchtig- keitsunempfindlich	reißbar bei Beanspru- chung, feuchtigkeits- empfindlich, Loslösen von Schichten, verbiegen	größtmögliche Festigkeit und Stabilität, vertikale Elastizität
Oberflächen- beschaffenheit	reliefartiger, holz- imitierender gepräg- ter Kunststoff	abwaschbares Glanzpapier an Vorder- und Rückseite, am Stoß: unbeschichtet, daher Loslösen	metallisch blank
Eignung	geringes Abrutschen durch raue Oberfläche drehbare Aufhängevor- richtung ergibt variable Verwendungsmöglichkeit Aufhängemöglichkeit für Mäntel, Jacken . . .	Aufhängemöglichkeit für Röcke ist zu hoch angesetzt	glatte Oberfläche wird durch funktionelle Form ausgeglichen Aufhängemöglichkeit (für Mäntel, Jacken, Hosen, Krawatten) durch Quer- bügel vergrößert
Haltbarkeit	Aufhängevorrichtung kann ausreißen	bruchempfindlich feuchtigkeitsempfindlich leicht verbiegsbar	unbegrenzt (relativ)
Prestigewert	durch holzimitierende Prägung mit gedruckten Blumenmotiven aus Volks- kunst, und Anhänge- etikett soll echtes Kunsthandwerk vorge- täuscht werden	dekorativ wirkende Musterung für Jugend- liche hoher Dekorationswert	klare materialgerechte Form, mit streng geometr. Charakter für Menschen m. Beurteilungsverm. formal- techn. Zusammenhänge
Relation: Form Material Herstellung Preis Gebrauchswert	trotz billigster Materialien an be- stimmter Käuferschicht orientierter, zu hoher Marktpreis	den Herstellungskosten und der angesprochenen jugendlichen Käufer- schicht an Wegwaren orientierter ent- sprechender Marktpreis	beste Relation von Form, Material, Herstellung, Gebrauchswert entspre- chend dem Marktpreis
Preis	S 98.—	S 14.—	S 66.—

Designprozeß

- | | |
|---|---|
| 1. Zielsetzung (Produktanalyse, Auftrag) | 8. Prototyp(en) |
| 2. Produkt-, Markt-, Zielgruppenanalysen | 9. Erprobung |
| 3. Funktionsanalysen | 10. Verbesserung |
| • sonstige Anforderungen | 11. Konstruktionszeichnungen |
| • ► Lastenheft | 12. Organisation des Produktionsablaufes, |
| 4. Grobkalkulation | 13. Werkzeuge |
| (voraussichtliche Material- u. Produktionskosten) | 14. Vorserie |
| 5. Festlegen von Material und Technologie | 15. neuerliche Erprobung |
| 6. Entwürfe (Skizzen) | letzte mögliche Änderung |
| 7. Modell(e) | 16. Serie |

Checkliste zur Arbeit

Um die Komplexität der im Designprozeß zu berücksichtigenden Faktoren zu verdeutlichen, sei hier noch die Design-Checkliste zur Produkt-Konzeption aus der Praxis eines Industriebetriebes gezeigt:

Benutzung

Gebrauch:

- Verbrauchergruppe?
- Alter, Geschlecht?
- Umgebung?
- Zweckmäßigkeit?
- Bedienbarkeit?
- Lesbarkeit?
- Handlichkeit?
- Griffigkeit?
- Sicherheit?
- Narrensicherheit?
- Erkennbarkeit?
- Verständlichkeit?
- Routine?
- Wartung?
- Reinigung?
- Gewicht?
- Haltbarkeit?
- Körpermaße?
- Bequemlichkeit?
- Übersichtlichkeit?

Ästhetik:

- Gesamtform?
- Schönheit?
- Aussehen?
- Überschaubarkeit?
- Einfachheit?
- Einheitlichkeit?
- Prägnanz?
- Gliederung, Kontur?
- Plastizität, Linienverlauf?
- Proportion?
- Ästhetischer Nutzen?
- Oberflächenbeschaffenheit?
- Farbe?
- Gerätegrafik?
- Internation. Bildzeichen?
- Akustik?
- Geruch?
- Geschmack?
- Gefühl beim Betasten?
- Zeitstil?

Herstellung

Technische Funktion:

- Funktionsgerecht?
- Konstruktionsart?
- Entwicklungsfähig?
- Kombinierbar?
- Dimensionierung?
- Bausteinprinzip?
- Techn. Wirtschaftlichkeit?
- Lebensdauer?
- Normen + gesetzl. Vorschriften?
- Materialwahl?
- Montage?
- Wartung?
- Automatisierung?
- Normteile?
- Werkzeugaufwand?
- Transport + Verpackung?

Fertigung:

- Fertigungsmöglichkeiten?
- Stückzahl?
- Termine?
- Herstellungsgerechtigkeit?
- Präzision?
- Maschinenpark?
- Fertigungsablauf?
- Materialprüfung?
- Qualitätskontrolle?

Verkauf

Psychologie:

- Ethischer Nutzen?
- Geltungsnutzen?
- Formleitbilder?
- Assoziationen?
- Symbolik?
- Originalität?
- Attraktivität?
- Tradition?
- Sensation?
- Banalität?
- Spiel?
- Freude?
- Gewohnheiten?
- Umwelt?
- Mode?
- Repräsentation?
- Unauffälligkeit?
- Sichtbar gemachte Leistung, Qualität?

Markt:

- Vertriebsweg?
- Marktgerecht?
- Verkäuflich?
- Preis?
- Produktdifferenzierung?
- Familienähnlichkeit?
- (Integrationsqualität)?
- Neuartig?
- Sortiment?
- Produkt- und Firmenstil?
- Werbewirksamkeit?
- Marke, Name, Konkurrenz?
- Ausstattung?
- Display?
- Lagerhaltung?
- Kundendienst?
- Schutzrechte?

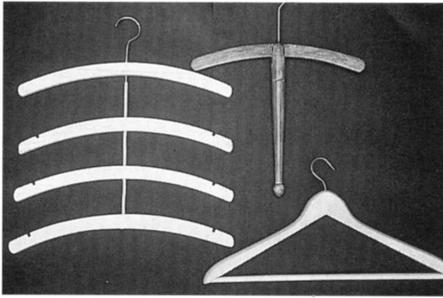


Abb. 1: Kleiderbügel Holz

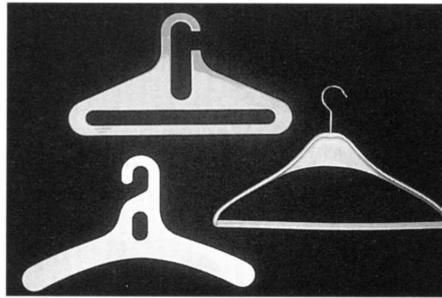


Abb. 2: Kleiderbügel Kunststoff

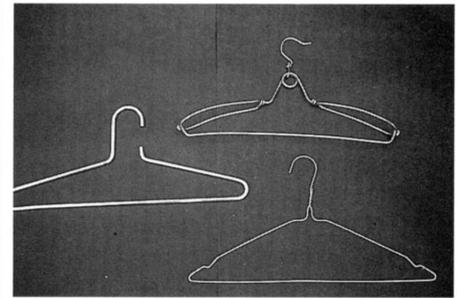


Abb. 3: Kleiderbügel Metall

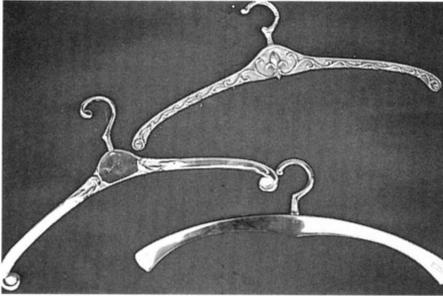


Abb. 4: Kleiderbügel Messing

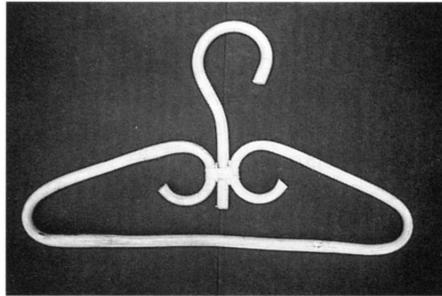


Abb. 5: Kleiderbügel Peddigo

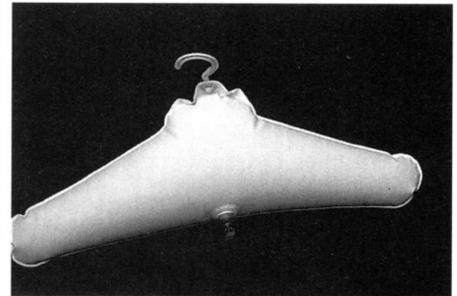


Abb. 6: Kleiderbügel aufblasbar



Abb 7: Kleiderbügel Pappe

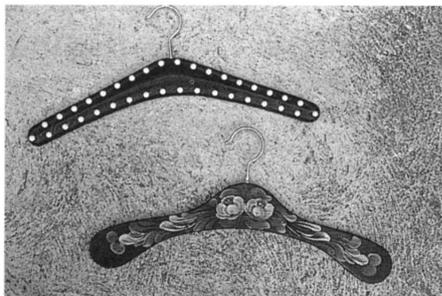


Abb. 8: Kleiderbügel „veredelt“

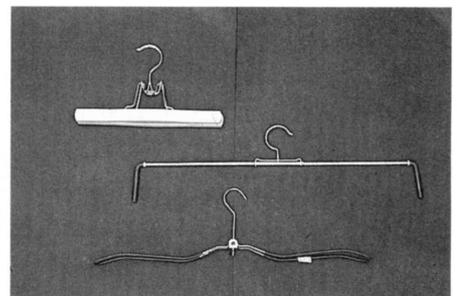


Abb. 9: Kleiderbügel technisiert

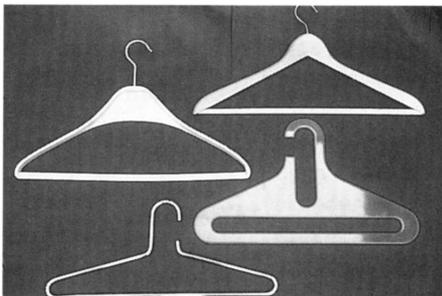


Abb. 10: Kleiderbügel Vergleiche

Produktgestaltung / Werkstoff Draht

Beispiel Sicherheitsnadel

Ziele:

- Auseinandersetzung mit industriellen Produkten
- Konfrontation mit dem Material Draht
- Form — Funktion — Material — Zusammenhang
- Serienherstellung (Prinzip)
(es wird vorausgesetzt, daß den Schülern Grundbegriffe der Produktgestaltung bekannt sind)

Unterrichtsverlauf:

Lehrer und/oder Schüler bringen industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände aus Draht mit in den Unterricht. Gemeinsames Betrachten der vorhandenen Gegenstände.

„Neuerfinden“ einer Sicherheitsnadel aus den Funktionen:

- Stecken
- Zusammenhalt auf Zeit
- Verletzungsschutz

Vorzeigen einer industriell hergestellten Sicherheitsnadel:

Besprechen der möglichen Schmuckfunktion
Hinweise auf geschichtliche Aspekte: von den Kelten stammendes Prinzip, bis heute nicht verbessert
Nadel = Fibel, Kiltnadel
Linie = Ornament

Arbeitsauftrag: „Herstellen einer Kiltnadel in Serie“

Material:

verlangt: Elastizität
Biegsamkeit
möglichst nicht
oxydierend

unbedingt: „gerade Ader“ (= nicht gerollt)

Aludraht = zu weich

gut: verzinkter bzw. verkupferter Eisendraht Ø

bedingt gut: Messingdraht

pro Schüler: ca. 2 mm Draht

Werkzeug:

Flach-, Rund-, Beißzange, Seitenschneider, Rundhölzer, Schraubstock, Feile

Arbeitsablauf:

Hinweis auf Beziehung Form — Funktion — Produktion

1. Auftrag:

Der Blechteil muß durch lineare Lösung ersetzt werden
Entwicklung aus Rechteck

Funktionen:

- Halten eines Stoffes — möglichst rasch
- Sicherung
- Federung
- Durchstechen

Schüler versuchen mit Aludraht eigene Lösungen

Lehrer-Schüler-Gespräch: Abwägen der Lösungsversuche

neuer Arbeitsauftrag:

Serienherstellung einer für die Schulbedingungen günstigen Lösung

Demonstration der notwendigen Arbeitsgänge und Tafelbild/Maßangaben

Gruppeneinteilung: pro Arbeitsgang mindestens 2 Schüler

Herstellung der Vorrichtungen für die Serienherstellung

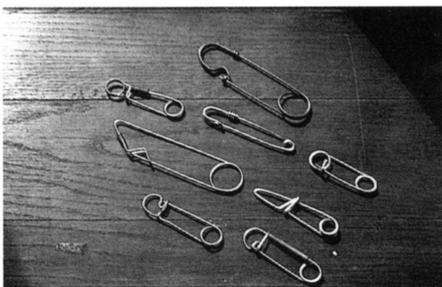
Produktion

Abschlußbesprechung: Vergleiche mit der Industrie hinsichtlich:

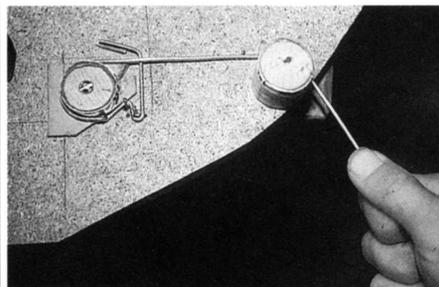
- Form
- Material
- Funktion
- Preis

Arbeitsaufwand: Hinweis, daß schulische Produktion nicht ident sein kann mit industrieller Fertigung (Arbeitsdauer, Arbeitsdruck, maschinelle Voraussetzungen)

mögliche Alternative: Schneebesen, Kleiderhaken



Draht/Kiltnadeln

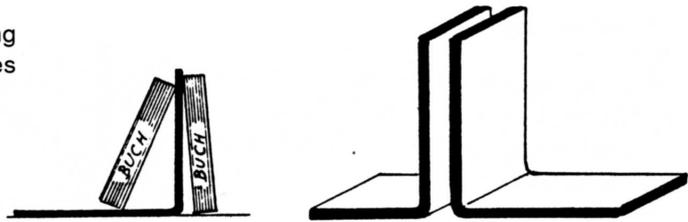


Draht/Kiltnadel-Biegestation

Produktgestaltung / Werkstoff Blech

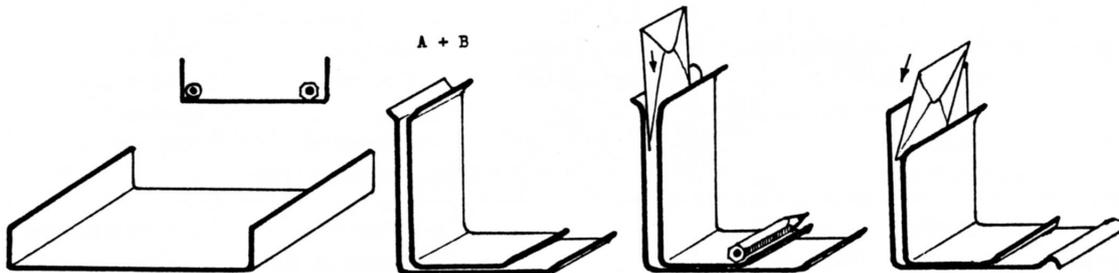
A) Abkanten eines Winkels

Technische Wirkung: Versteifung in einer Richtung
 Formale Wirkung: Entstehung eines Raumgebildes
 Funktionelle Wirkung: Stütze



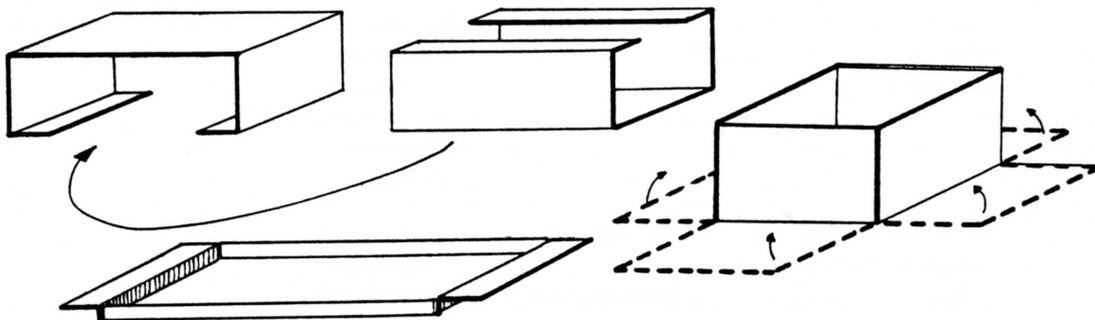
B) Versteifung einer Fläche in einer Richtung durch Biegen, Kanten oder Umbördeln

Technische Wirkung: Versteifen in einer Richtung
 Formale Wirkung: Es entstehen Räumlichkeit, vertikale Gliederung und Körperhaftigkeit
 Funktionelle Wirkungen: Fixierung von Gegenständen auf einer Fläche, Aufgreifmöglichkeit



C) Biegen und Abkanten von Schichten und Hohlkörpern

Technische Wirkung: Allseitige Versteifung
 Formale Wirkung: Offene und geschlossene Raumgebilde
 Funktionelle Wirkungen: Ablagen, Behälter



FERTIGUNGSPROZESSPLANUNG				
STUFEN	FERTIGUNGSTECHNIKEN	MATERIAL	WERKZEUGE	KOMMENTAR
Skizzieren	<ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> axonometr. Skizzieren <input type="radio"/> Grund-, Aufriß, Schnitte, evtl. Bemaßung <input type="radio"/> Bezeichnen <input type="radio"/> Beschreiben 	Skizzenblock evtl. Millimeterpapier	z. B Filzstift tZ-Dreieck	
Bau eines Anschauungsmodells aus Karton	<ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Anreißen der Grobmaße auf Karton <input type="radio"/> Ausschn. der Grobform <input type="radio"/> Anritzen der abzukantenden Teile <input type="radio"/> Abkanten <input type="radio"/> Falzen <input type="radio"/> Biegen 	Karton in Materialstärke oder dünnes Alublech	H-Bleistift tZ-Dreieck Papiermesser Stahllineal Buchbinderwinkel	

STUFEN	FERTIGUNGSTECHNIKEN	MATERIAL	WERKZEUGE	KOMMENTAR
Prüfung der Skizzen und Modelle nach Definition Erstellung einer Punktecheckliste Auswahl des besten Entwurfes nach Checkliste				Checkliste soll als Entscheidungshilfe beim demokrat. Auswahlprozeß dienen u. sich an d. funktionellen, herstellungstechnischen und formalen Kriterien der Definition d. Produkts orient. Punktesystem könnte sich anbieten
Werkzeichnung	<input type="checkbox"/> Aufreißen eines Netzes <input type="checkbox"/> Details/Schnitte <input type="checkbox"/> Werkbeschreibung und -bezeichnung <input type="checkbox"/> Stückliste	Millimeterpapier Zeichenkarton	tZ-Dreieck H-Bleistifte Zirkel Radiergummi ev. Zeichenplatte	Maßstab 1:1 Details evtl. größerer Maßstab
Vorbereiten des Ausgangsmaterials	<input type="checkbox"/> Anreißen der abzulängenden Blechstücke <input type="checkbox"/> Ablängen der vorgeschn. Blechstücke <input type="checkbox"/> Beschichten der Zuschnitte		Reißnadel Schlosserwinkel Schlagschere Blechscher d-c-fix-Klar-sichtfolie	um Verletzungen d. Oberflächen beim Transport vorzubeugen, Beschichtung einer ganzen Platte mit d-c-fix direkt im Fachgeschäft anzuraten
Übertragung der Werkzeichnung auf zugeschnitt. Blechstücke	<input type="checkbox"/> Messen <input type="checkbox"/> Anreißen		Stahlmaß Stechzirkel Schlosserwinkel Stahllineal Reißnadel	
Bau der Abkant-, Biege- u. Prägeanlagen	<input type="checkbox"/> Zurichten der Abkant-, Biege- und Prägehölzer -sägen -hobeln <input type="checkbox"/> Anzwingen Verschrauben der Abkant-hölzer, Führungsleisten, Anschläge usw.	Hartholzleisten u. -profile Sperrholzplatten Holzschrauben Torbandschraub. Flügelmuttern	Tischlerwinkel H-Bleistift Schneidlade Feinsäge Pucksäge Plattensäge Laubsäge Putzhobel Eisenlineal Schraubzwingen Schraubenschlüssel	auf eine (Tischler)-Platte montiert, transportabel
Bau von Bohrvorrichtungen	<input type="checkbox"/> Sägen der Bohrunterlage u. der Führungsleisten <input type="checkbox"/> Verschrauben der Einzelteile zur Bohrvorrichtung <input type="checkbox"/> Fixieren der Bohrvorrichtung am Bohrtisch	Tischlerplatte Hartholzunterlage Hartholzleisten	Plattensäge Rückensäge Schneidlade	sowohl Bohrvorrichtung als auch zu bohrendes Blech müssen fest fixiert sein! Verletzungsgefahr!

STUFEN	FERTIGUNGSTECHNIKEN	MATERIAL	WERKZEUGE	KOMMENTAR
Bohren	<ul style="list-style-type: none"> ○ Justieren der Bohrvorrichtung und Bohrmaschine nach Muster ○ Bohren der Durchstecklöcher für Stichsäge und Laubsäge, der Halterungslöcher, usw. 		Bohrvorrichtung Schraubzwingen Bohrständer Bohrmaschine HSS-Bohreinsätze Universalbohrer	wichtig: Bohreinsätze sollen besonders scharf sein – Grate! weiche Metalle – schneller harte Metalle – langsamer
Auftrennen von Blechteilen	<ul style="list-style-type: none"> ○ Sägen (Aussägen, einsägen) 	Sperrholzzuschnitte	Stichsäge Spannvorrichtung (Hobelbank) Dekupiersäge Laubsägebrettchen Klemme Pucksäge Bogensäge	Stichsäge wird umgedreht und in die Hobelbank eingespannt Saubere Schnitte Auflagemöglichkeit begrenzt einsetzbar (Bogen – Bügel)
Kaltverformen zur Grobform	<ul style="list-style-type: none"> ○ Biegen ○ Abkanten ○ Pressen ○ Punzieren ○ Gravieren 	Hartholzklötze Eisenlineale Profil Rohr Weichholzunterlage	Biegevorricht. Abkantvorricht. Holzhammer schwerere Holzhammer Punzen Schlosserhammer Stichel Kaltnadel Stahllineal Schlosserwinkel	
Putzen	<ul style="list-style-type: none"> ○ Abrichten der Kanten <ul style="list-style-type: none"> – feilen – entgraten – schleifen 	Hartholzplatten Schutzklötze Weichmetallstreifen	Bastardfeile Schlichtfeile Schlüsselfeilen Dreikantschaber Polierstahl Schleifklotz Korundschleifpapier	
Oberflächenbehandlung	<ul style="list-style-type: none"> ○ Polieren ○ Zaponieren ○ Einbrennlackieren ○ Eloxieren 	Polierpaste Wollappen Zaponlack Verdünnungsmittel Gefäße, Tücher	Polierleinen Polierscheiben Polierbock Flachpinsel	in Einbrennlackiererei Galvanisieranstalt

METALLBLECHE in der gewerblichen und industriellen Fertigung			
Bleche	Eigenschaften	Oberflächenbehandlung	Anwendungsbereiche
Aluminium	<p>Gewicht: sehr leicht Leitfähigkeit: guter Wärme- und Stromleiter Bearbeitung: sehr leicht kalt verformbar (Strukturieren, z. B. Treiben) Legierung: sehr gut legierbar mit anderen Metallen, als Leg. Walz- u. Durleg. (weich bis hart)</p>	<p>Walzlegierung schwer eloxierbar sonst eloxierbar (chem. Bearbeitung) PVC-Beschichtung Ätzen (Eisenchlorid) Gravieren</p>	<p>Möbelbau Portalbau Verkleidungen Behälterbau Karosseriebau Stiegen Leitern Gebrauchsgut (Bereiche: Küche, Schreibtisch)</p>

Bleche	Eigenschaften	Oberflächenbehandlung	Anwendungsbereiche
Eisen + Stahl	Gewicht: schwer Leitfähigkeit: ——— Bearbeitung: gut kalt + warm verformbar Legierung: gut legierbar in allen Härtegraden	Schutzbehandlung nötig (Verzinken, Vernickeln + Verchromen, Vermessingen) Brünieren (Leinöleinbrennung) Selbstrostschuttschicht (bes. Stahlarten) PVC-Beschichtung Emaillieren (Verkehrsschilder)	Portalbau Behälterbau Karosseriebau Gebrauchsgut (Emailgeschirr)
Chromnickel	Gewicht: schwer Leitfähigkeit: schlecht (Wärme) Bearbeitung: schwer, aber kalt verformbar (Pressen, Abkanten) Legierung: ——— Material ist hart + spröde, geschmacksneutral!	Polierbar Säurebeständig Korrosionsbeständig	Sanitärbereich Behälterbau vor allem: Gebrauchsgut (Kochgeschirr)
Kupfer	Gewicht: schwer Leitfähigkeit: bester Stromleiter Bearbeitung: sehr gut kalt und warm verformbar (Treiben, Drücken). Bei Kaltverformung spröde! Legierung: leicht legierbar, weich + geschmeidig	Patinieren (Schwefelleber) Ätzen	Elektrotechnik Röhrenbau Dachdeckung Kunstgewerbe
Messing	Gewicht: schwer Leitfähigkeit: gut Bearbeitung: warm + kalt verformbar; spröder als Kupfer Legierung: ———	Schutzbedürftige Oberfläche (Lackieren mit Zaponlack)	Verkleidungen Beleuchtungskörper Beschläge Klangkörper Kunstgewerbe

Praxisbeispiel für den Arbeitsprozeß

Bilderrahmen: Wechselrahmen, zum Stellen oder zum Hängen

14 Stück

10 Personen

ca. 3 Stunden, Alublech: Vorderseite 1 mm, Hinterseite 0,8 mm

Beispiel:

Zuschnitt der Vorderseite 22 × 21,5 cm

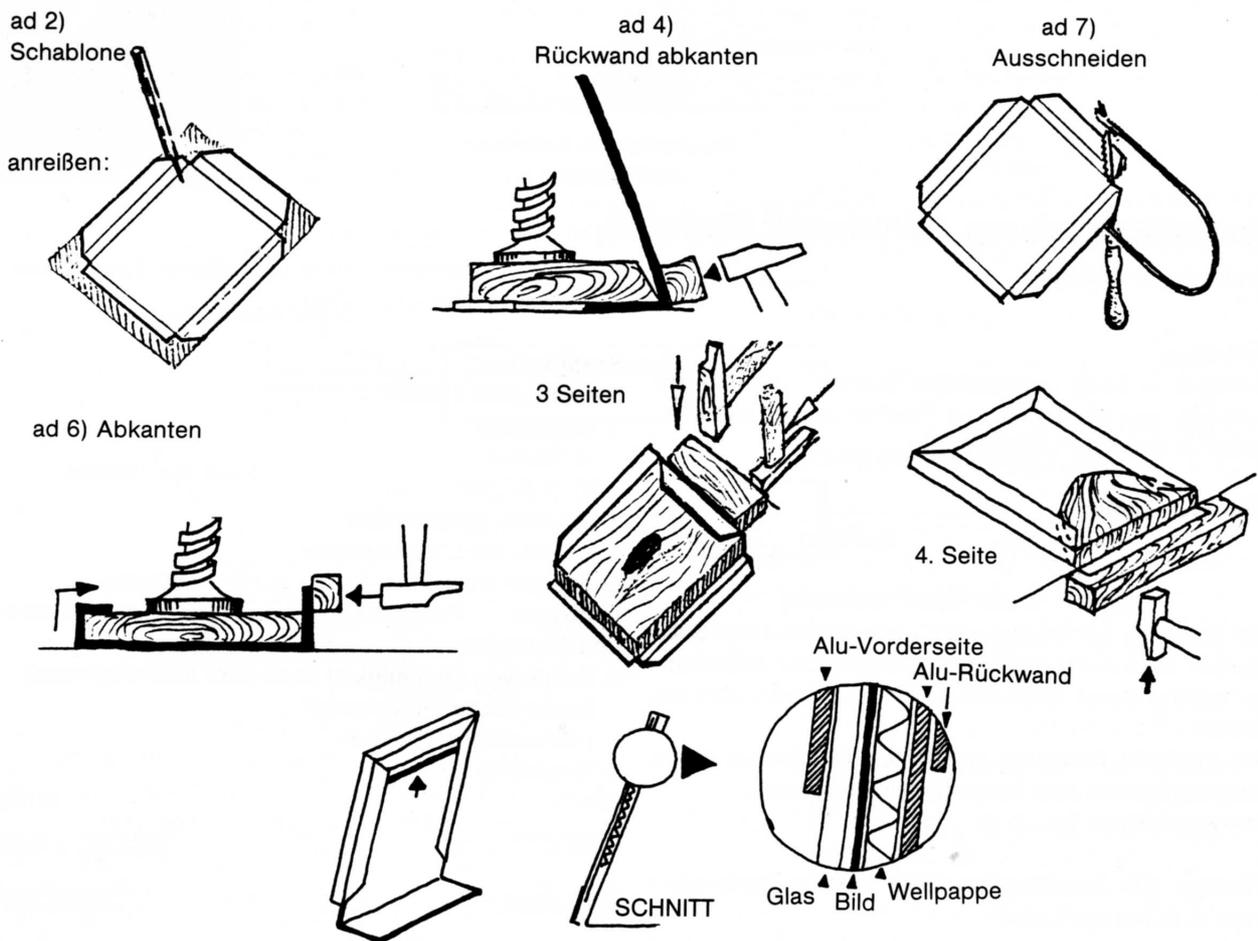
Zuschnitt der Hinterseite 25,5 × 17 cm

Glasplatte 16,7 × 16,7 cm

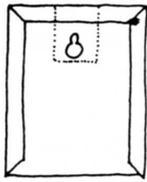
- | | | |
|---|-----------------|--|
| 1. Schönere Seite der Vorderseite aussuchen und mit Klarsichtfolie überkleben (damit sie unverletzt bleibt) | 6 Pers. 3 min. | selbstklebende Klarsichtfolie, Papiermesser |
| 2. Anfertigung der Schablone für die Vorderseite (zum Einschneiden und Abkanten) | 2 Pers. 3 min. | Karton, Bleistift, Eisenlineal, Dreieck, Papiermesser |
| 3. Rückwand anreißen | 2 Pers. 7 min. | Schlosserwinkel, Reißnadel |
| 4. Abkanten der Rückwand in den gewünschten Winkel von 70°
Anlage und Ausführung | 3 Pers. 20 min. | Hartholzklötz, zugeschnitten im 70°-Winkel, Winkelmesser, Bleistift, Kreissäge, einige Holzleisten, 4 Zwingen, Schonhammer |



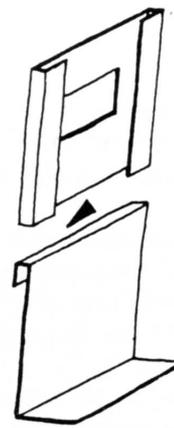
- | | | |
|--|----------------------------|---|
| 5. Vorderseite anreißen
(Schablone von Punkt 2) | 2 Pers. 20 min. | Schablone, Reißnadel |
| 6. 2 Anlagen zum Abkanten für die Vorderseite
gebaut: | 2 Pers. 30 min. | Holzklötze für Anschläge, Führungshölzer,
Metallblechabfälle, 8 Schraubzwingen |
| 1. Anlage zum Abkanten von 3 Seiten
mit Hartholzschaablone
Sperrholz (weil in jeder Stärke er-
hältlich) mit den Innenmaßen des
Rahmens.
Loch in der Mitte, damit man etwas
zu fassen hat beim Herausschieben.
Stärke: Innenmaß minus Glas-
stärke, Hinterseite: Wellpappe | | |
| 2. Anlage zum Abkanten der 4. Seite
mit Halbschablone, gerundet. Stär-
ke wie oben | 1 Pers. 15 min. | 2 Schonhammer, Holzklötze zum Hämmern,
Schablone |
| 7. Vorderseite zuschneiden | | Schlagschere |
| a) die Schräge abschneiden | 2 Pers. 15 min. | Schraubstock, Stichsäge oder Laubsäge |
| b) Eck ausschneiden mit Stichsäge
(Stichsäge verkehrt in den Schraubstock
spannen) | 1 Pers. 17 min. | |
| 8. Schnitte der Vorderseite schleifen | 3 Pers. 10 min. | Flacheisenfeile, feines Schmirgelleinen |
| 9. Abkanten der Vorderseite mit 2 Anlagen | 3 Pers. 8 min.
pro Stk. | Hartholzklotz, Schonhammer |
| 10. Fenster planen, aufzeichnen, mit Laubsäge
ausschneiden (für Laubsägeblatt Loch bo-
hren), und feilen | 1 Pers. 30 min. | Bleistift, Papier, Filzstift, Laubsäge, Flach-
eisenfeile |
| 11. Folie abziehen, polieren, Fensterglas, Bild und Wellpappe einlegen, Hinterwand einschieben | | |



AUFHÄNGEVORRICHTUNGEN

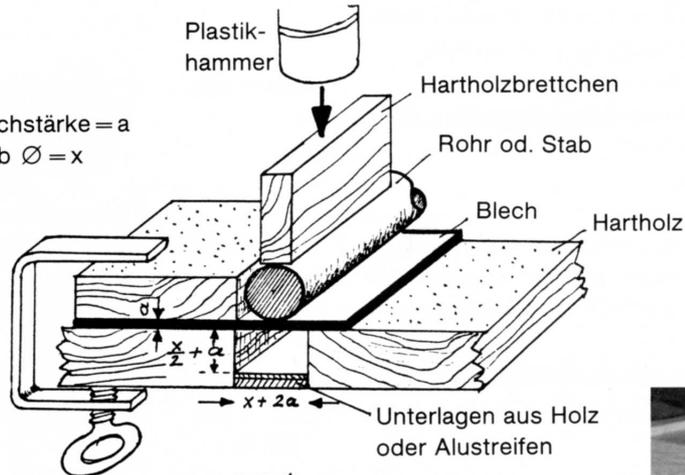


ANDERE —
EINFACHERE
WECHSELRAHMENLÖSUNG

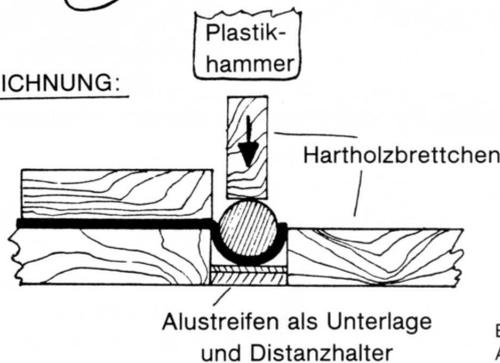


BIEGE- VORRICHTUNG

(Schreibablage) Blechstärke = a
Stab $\varnothing = x$



SCHNITTZEICHNUNG:



Blechabkanten
Abkantvorgang ▶



Produktgestaltung / Werkstoff Steinguß

Technologie Steinguß

Flußsand, Natursteinkörnung (gemahlene Steine). Kein Grubensand, weil lehmhaltig!

Definition:

Steinguß — Splitt (gebrochener Stein) — geht besser Verbindungen ein, weil kantig. Flächen werden sichtbar
Beton — Schotter (runder Stein)

Mischverhältnis:

Raumanteil	Zuschlag
2	1
2	1
Zement : Sand : Splitt (Schotter)	

Der Zuschlag soll trocken sein. Zement, Sand und Splitt werden im trockenen Zustand gemischt. Der Wasseranteil beträgt soviel, daß sich die Mischung erdfeucht anfühlt.

Für manuelle Fertigung und feine Produkte ist etwas höherer Wasser- und Zementanteil erforderlich.

Mischverhältnis: 1,8 : 3 : 3

Wichtig: Alle Zuschlagmaterialien müssen gewaschen sein, d. h. frei von Lehm!

Festigkeit:

Sie wird erhöht durch

1. Verdichten

- Rütteln
 - Stampfen (Pressen)
- bis auf das 10fache

2. Höheren Zementanteil

Nachteile: Mehr Wasseranteil

Größerer Schwund — Gefahr der Rissebildung

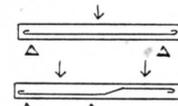
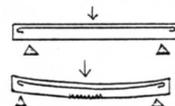
Luftblasen — Festigkeit leidet darunter (besser Rütteln und Stampfen)

3. Zufuhr von Feuchtigkeit nach dem Abbindeprozeß

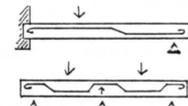
Beton würde „verbrennen“
(mehrmaliges) Spritzen

4. Armierung

falsch:



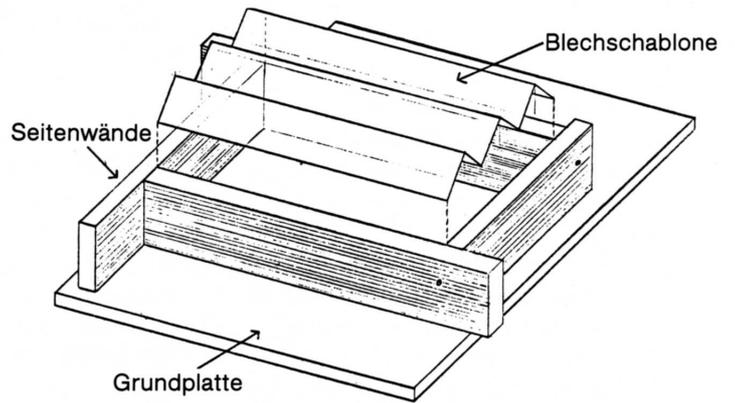
richtig:



Abbindeprozeß:

Portlandzement PZ 275—375 — schnell abbindend
 Weißzement PZ 45 — langsam abbindend
 Abbindeprozeß kann durch Zugabe von Beschleuniger verkürzt werden. Nach Erstarren beginnt der Erhärtungsprozeß. Während dieses Prozesses muß der Zement 7 Tage lang durch Besprengen oder durch Abdecken (PVC) vor raschem Austrocknen geschützt werden. Nach ca. 28 Tagen ist die Festigkeit sehr hoch. Endaushärtung nach Jahren.

Windradform

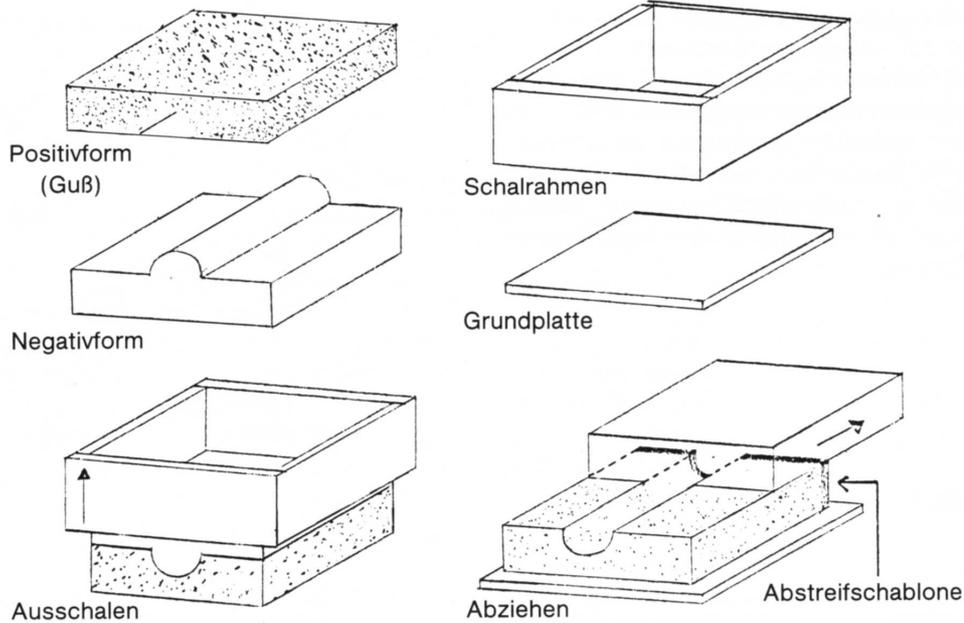


Arbeitsablauf

Abb. 7, 8, 9

ARBEITSSCHRITTE	WERKZEUG/MATERIAL	BEMERKUNGEN/FEHLERQUELLEN
○ Aufgabenstellung Produktplanung	Zeichengeräte	Mißachtung der spezifischen Materialeigenschaften: schwer, kompakt, druck-, aber nicht zugfest einfache, materialgerechte Form! Produktionsablauf bereits in die Planung miteinbeziehen!
○ Schalen	Holzleisten, Spanplatten, Metallblech, Kunststoffe, Gips, etc. Glatte, nicht saugende Oberflächen! Eventuell Behandlung mit Nitrolack, Schellack, Wachs oder Schalöl	Keine Unterschneidung! Saugende Materialien gut abisolieren. Schalung soll leicht zerlegbar sein (Windradform). Nägel nicht ganz hineinschlagen, evtl. Schrauben. Schalung gut isolieren
○ Mischen	Mischverhältnis (siehe oben) Splittgröße hängt von der Form ab. Eventuell Zusatz von Härtern. Sand und Zement sollen gesiebt werden. Kelle, Meßbecher, Plastikkübel, Sieb, Schüssel, Plastikfolien (zum Abdecken des Arbeitstisches)	schlecht: zuwenig Stampfen oder Rütteln (Luftblasen) Nicht auf evtl. notwendige Armierung vergessen wichtig: kühl und feucht lagern — benetzen, spritzen
○ Einformen	Holzklötz (zum Einstampfen) Hammer mit Schlagbohrmaschine (mit eingespanntem Bolzen) oder Schwingschleifer von unten rütteln grobmaschiges Drahtgeflecht ideal für Armierung	schlecht: zuviel Wasser zu grober Splitt zuwenig Feinsand
○ Ausschalen	Zangen, Hammer, Schraubenzieher, Stemmeisen etc.	schlecht: gewaltsames Entschalen
○ Ausspachteln (wenn notwendig)	Spachtel, Gummibecker Zement und gesiebter Sand Porzellankleber und Feinsand Steinkleber und Feinsand 2-Komponenten-Steinkitt	Zementspachtelmassen: nasser Stein Steinkleber: trockener Stein
○ Schleifen + Polieren	Karborundumstein, Bimsstein, Naßschleifpapier, Polierpapier (Einhand)-Winkelschleifer mit Steinschruppscheibe, Steinöl	wichtig: naß schleifen! mit viel Wasser. Rutschfeste, sichere Unterlage verwenden. Evtl. einlassen mit Steinöl und nachpolieren

STÜCKFORM MIT ABZIEHVORRICHTUNG



Überlegungen zu Form-Funktions-Produktions-Problemen In Zusammenhang mit Blechabkanten und Kunststeinguß

Für jeden Werkstoff gibt es einen oder mehrere sogenannte primäre Formungs- bzw. Verformungsprozesse — (Grundprozesse), die im Gesamtzusammenhang von Arbeitszeit, Werkzeug und Maschineneinsatz zum Materialverbrauch den höchsten Grad an Ökonomie aufweisen.

Produkte, die mit einem Minimum an Grundprozessen hergestellt werden, können als Primärprodukte bezeichnet werden.

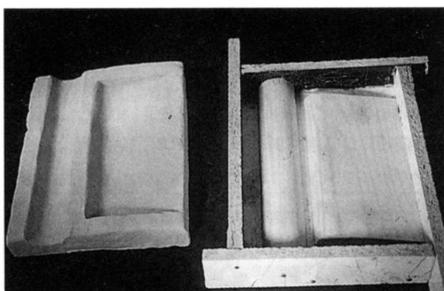
Primärprodukte haben daher ein optimales Verhältnis zwischen Herstellungsaufwand und der Anzahl von Funktionen, die sie erfüllen können.

Für den Werkstoff Blech kann das Kaltverformen durch Biegen und Abkanten zur Versteifung von Flächen und zur Herstellung von Hohlkörpern als primärer, das heißt einfachster und ökonomischster Fertigungsprozeß bezeichnet werden.

Für den Werkstoff Kunststein kann der Guß in einem Rahmen als Platte bzw. Block als der reduzierteste Formgebungsprozeß angesehen werden.

Jedes Fertigungsverfahren hat eine ökonomische Grenze, weit vor den Grenzen seiner technischen Möglichkeiten. Komplizierter zusätzlicher Werkzeug- und Anlagenbau rentiert sich nur bei entsprechender Stückzahl von Produkten.

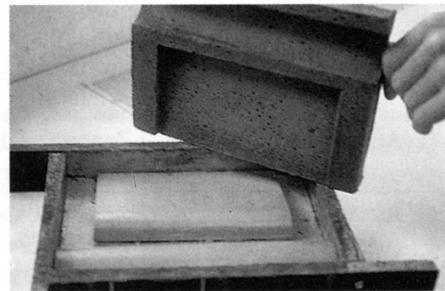
Die formale Wirkung und die Funktionalität eines Produktes können also nur im Zusammenhang mit dem Aufwand gesehen werden, der notwendig war, um das Produkt herzustellen.



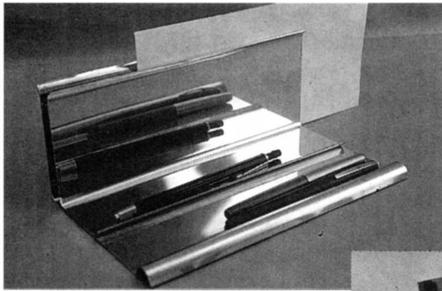
Kunststeinguß/Tonmodell u. Holzform



Kunststeinguß/Füllung d. isol. Form ▶

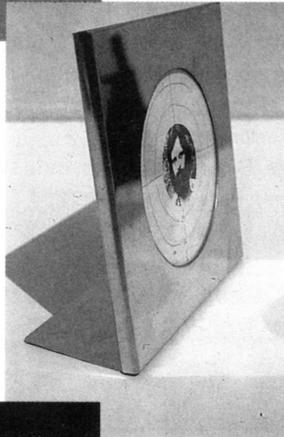


Kunststeinguß/Entnahme des Produkts



Blech abkanten/Alu-Schreibtischablage

Produkte-Werkstoff
Blech



Blechabkanten/Alu
Wechselrahmen



Blech abkanten/Alu-Tablett

Unterrichtsprinzip Politische Bildung

BMUK Erl. ZI 33464 / 6-199 / 78

1. ZIELKATALOG

Die Schüler sollen

- die Vor- und Nachteile serieller Produktionsmethoden erkennen, wie z. B. Vorteile: kostengünstiger Einkauf von Roh- und Hilfsstoffen infolge hoher Mengenrabatte; optimale Ausnutzung der Produktionsanlagen; zeitökonomischer Einsatz der Arbeitskraft, daher billigere Produktion durch erhöhte Rentabilität; Möglichkeit, durch Massenproduktion viele Produkte allen Gesellschaftsschichten zugänglich zu machen. Nachteile: psychische und physische Überbelastung der Arbeitskräfte — Zeitdruck, Monotonie, häufige Lärmbelastung, u. a.; Gefahr der geistigen Abstumpfung; mangelnde Identifikationsmöglichkeit der am Produktionsprozeß beteiligten Arbeitskraft mit dem Endprodukt; Uniformierung innerhalb des Warenangebots;
- die logische Notwendigkeit gegensätzlicher Interessenvertretungen einsehen und erklären können;
- die Interessenvertretungen der Arbeitgeber und Arbeitnehmer sowie deren Aufgaben und Ziele nennen können;
- verschiedene Formen von Interessenkonflikten (Streiks, Aussperrungen, usw.) kennenlernen;
- das Prinzip der „Sozialpartnerschaft“ als eine Möglichkeit des Interessenausgleichs von gesellschaftlichen Gruppen erkennen.

2. DIDAKTISCHE ANREGUNGEN

Um die in der Schule nicht wirklich nachvollziehbare Situation eines am Fließband arbeitenden Menschen den Schülern näherzubringen, bieten sich folgende Möglichkeiten an:

- Exkursion in Fabriken mit Fließbandarbeit
- Gespräche mit am Fließband Beschäftigten
- Filme über serielle Herstellungsmethoden
- Dias, Fotos (Episkoprojektionen der Bildbeispiele)
- Beispiele aus der Literatur (z. B. G. Wallraff; Industrie-reportagen)
- Berichte über Untersuchungen und Befragungen verschiedener öffentlicher und sozialer Stellen zu diesem Thema.

3. TRANSFER

Der Mensch unter verschiedenen Arbeitsbedingungen (z. B. Gegenüberstellung: Einzelarbeit — Teamarbeit — Handarbeit, Stundenlohnarbeit — Akkordarbeit, Selbständige — Lohnarbeiter, Tempo der Arbeit selbst bestimmend — Tempo der Arbeit fremdbestimmt, usw.)

Das österreichische Arbeitsrecht.

Pflichte und Rechte von Arbeitgebern und Arbeitnehmern in verschiedenen Gesellschaftsformen.

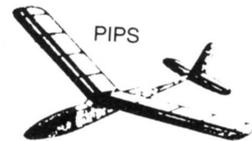
Für Ihren **Modellbauunterricht** empfehlen wir Ihnen aus unserem reichhaltigen seit Jahrzehnten bewährten Programm:



Werkstoffpackungen mit Plan; oder komplett mit Leim und Lack.



Rabatt für 10er-Packungen



Verlangen Sie unseren ausführlichen Prospekt!

Für Lehrpersonen ein Plan gratis!



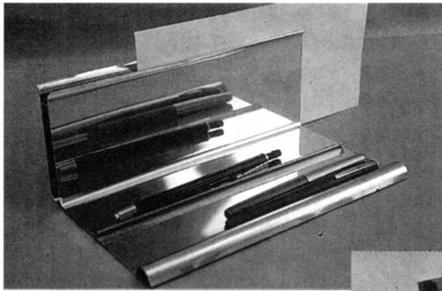
SPERL u. CO.
NACHFOLGER p. freisinger

Fachgeschäft für den Auto-, Flug- u. Schiffsmodellbau
Verlag für Modellbauliteratur
Versandhandel

1040 WIEN, WIEDNER HAUPTSTR. 66
TEL. 58 76 222

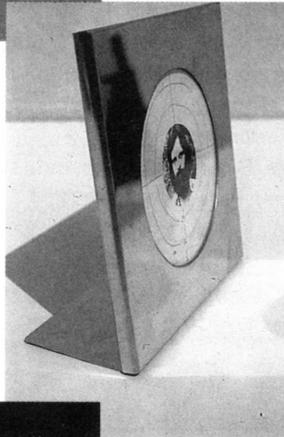
Ein Anruf oder ein Besuch lohnt sich SICHER!

2603 Felixdorf, Hauptstraße 27, Tel. 0 26 28 / 53 01

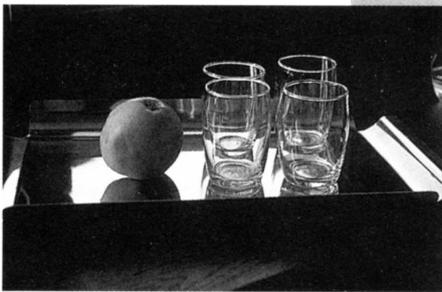


Blech abkanten/Alu-Schreibtischablage

Produkte-Werkstoff
Blech



Blechabkanten/Alu
Wechselrahmen



Blech abkanten/Alu-Tablett

Unterrichtsprinzip Politische Bildung

BMUK Erl. ZI 33464 / 6-199 / 78

1. ZIELKATALOG

Die Schüler sollen

- die Vor- und Nachteile serieller Produktionsmethoden erkennen, wie z. B. Vorteile: kostengünstiger Einkauf von Roh- und Hilfsstoffen infolge hoher Mengenrabatte; optimale Ausnutzung der Produktionsanlagen; zeitökonomischer Einsatz der Arbeitskraft, daher billigere Produktion durch erhöhte Rentabilität; Möglichkeit, durch Massenproduktion viele Produkte allen Gesellschaftsschichten zugänglich zu machen. Nachteile: psychische und physische Überbelastung der Arbeitskräfte — Zeitdruck, Monotonie, häufige Lärmbelastung, u. a.; Gefahr der geistigen Abstumpfung; mangelnde Identifikationsmöglichkeit der am Produktionsprozeß beteiligten Arbeitskraft mit dem Endprodukt; Uniformierung innerhalb des Warenangebots;
- die logische Notwendigkeit gegensätzlicher Interessenvertretungen einsehen und erklären können;
- die Interessenvertretungen der Arbeitgeber und Arbeitnehmer sowie deren Aufgaben und Ziele nennen können;
- verschiedene Formen von Interessenkonflikten (Streiks, Aussperrungen, usw.) kennenlernen;
- das Prinzip der „Sozialpartnerschaft“ als eine Möglichkeit des Interessenausgleichs von gesellschaftlichen Gruppen erkennen.

2. DIDAKTISCHE ANREGUNGEN

Um die in der Schule nicht wirklich nachvollziehbare Situation eines am Fließband arbeitenden Menschen den Schülern näherzubringen, bieten sich folgende Möglichkeiten an:

- Exkursion in Fabriken mit Fließbandarbeit
- Gespräche mit am Fließband Beschäftigten
- Filme über serielle Herstellungsmethoden
- Dias, Fotos (Episkopprojekten der Bildbeispiele)
- Beispiele aus der Literatur (z. B. G. Wallraff; Industrie-reportagen)
- Berichte über Untersuchungen und Befragungen verschiedener öffentlicher und sozialer Stellen zu diesem Thema.

3. TRANSFER

Der Mensch unter verschiedenen Arbeitsbedingungen (z. B. Gegenüberstellung: Einzelarbeit — Teamarbeit — Handarbeit, Stundenlohnarbeit — Akkordarbeit, Selbständige — Lohnarbeiter, Tempo der Arbeit selbst bestimmend — Tempo der Arbeit fremdbestimmt, usw.)

Das österreichische Arbeitsrecht.

Pflichte und Rechte von Arbeitgebern und Arbeitnehmern in verschiedenen Gesellschaftsformen.

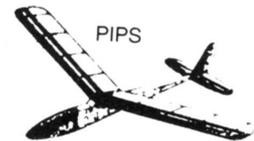
Für Ihren **Modellbauunterricht** empfehlen wir Ihnen aus unserem reichhaltigen seit Jahrzehnten bewährten Programm:



Werkstoffpackungen mit Plan; oder komplett mit Leim und Lack.



Rabatt für 10er-Packungen



Verlangen Sie unseren ausführlichen Prospekt!

Für Lehrpersonen ein Plan gratis!



SPERL u. CO.
NACHFOLGER p. freisinger

Fachgeschäft für den Auto-, Flug- u. Schiffsmodellbau
Verlag für Modellbauliteratur
Versandhandel

1040 WIEN, WIEDNER HAUPTSTR. 66
TEL. 58 76 222

Ein Anruf oder ein Besuch lohnt sich SICHER!

2603 Felixdorf, Hauptstraße 27, Tel. 0 26 28 / 53 01

Literatur: Designtheorie; Werkdidaktik; Technologie, Verfahren, Arbeitsweisen

Beispielplan zum Lehrplan für WE an der HS und der Unterstufe der AHS.

Bernd Löbach: Industrial Design — Grundlagen der Industrieproduktgestaltung; Thiemig, München 1976.

Jordi Mana: Design — Formgebung industrieller Produkte; Rowohlt TbV 1978.

Gert Selle: Ideologie und Utopie des Design — Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung; DuMont Aktuell, 1973.

Gert Selle: Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute — Entwicklung der industriellen Produktkultur; DuMont Buchverlag, Köln 1978.

G. Heufler, F. Rambousek: Produktgestaltung (Gebrauchsgut und Design), Studentexte zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung, Materialien zur Päd.; J & V 1978.

Gertrud Weismantel: Grundprinzipien der Technik — Eine Sammlung von Unterrichtsbeispielen für den Werkunterricht; Otto Maier Ravensburg, 1974.

Odo Klose: Fachstudienführer Kunst/Kunsterziehung/Design; Lexika V., Grafenau-Döffingen 1973.

F. Wilhelm Schoof: Arbeitslehre, Bd. 2, Interessenkonflikte in der Arbeitswelt; Schroedel 1975.

Peter Kraft: Arbeitslehre, Bd. 1, Interessenvertretung; Schroedel 1973.

H. RübSam: Keramische Gefäße gegossen; Frech Verlag. Hans Oppermann: Technisches Werken mit Metall; Otto Maier Ravensburg 1972.

W. Braun-Feldweg: Metall — Werkformen und Arbeitsweisen; O. M. Ravensburg 1968. Grundwissen Werkunterricht für Lehrer; Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin 1977.

W. Braun-Feldweg: Industrial Design heute (Umwelt aus der Fabrik); rde Nr. 254/255, Hamburg 1966.

W. F. Haug: Kritik der Warenästhetik; ed. Suhrkamp 513, Frankfurt/M. 1971.

Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung (von Morris bis Gropius), rde 33, Hamb. 1966.

FRIDERIKE GRÜNKE:

Projekt „Jeans“

Der soziale Wandel ändert die gesellschaftlichen Vorgaben an den Textilunterricht. Stand in früheren Zeiten die Herstellung und Erhaltung von Textilien und damit die praktische Textilarbeit im Vordergrund des Textilunterrichts, so ist heute eine Verbraucherziehung notwendig, die den Wandel von der Produktion zum Konsum von Textilprodukten berücksichtigt.

Die Quellen für diese Lehr- und Lernzielfindung werden sein:

- a) Textiles Kulturgut in historischer und sozio-ökonomischer Entwicklung
- b) Textile Alltagskultur in der Gegenwart
- c) Textiltechnologie
- d) Verbraucherziehung

Nachstehend möchte ich eine Folge von Unterrichtseinheiten vorstellen, die sich ganz zwanglos anboten — allein beim Betrachten der Bekleidungsgewohnheiten der Österreicher von 0,? bis weit hinauf (mich eingeschlossen).

Werkbetrachtung

Mode, Produktgestaltung, Wirtschaftliches Verhalten, Materialkunde, Seminararbeit im Verlauf der Vorlesung aus Fachdidaktik und den Schulpraktischen Übungen für Textiles Gestalten/Werken

Schüler der 8. Schulstufe NG und 9. Schulstufe WKRG Jänner 1987

Der Inhalt dieses Projektes sind, ganz banal, blaue Baumwollhosen und deren Einbindung in die Bekleidungsgewohnheiten unserer Schülerinnen. Angeregt zu diesem

Inhalt wurde ich durch stereotype Antworten der Mädchen, die regelmäßig auf die Ankündigung von zu nähenden Werkstücken folgten: „Das ziehe ich sowieso nicht an, ich trage ja nur Bluejeans!“

Unterstützt wird das Projekt durch einen Beitrag aus dem BRD-TV, der medial aufbereitet den theoretischen Hintergrund liefert und durch geschickte Wahl der auflockernden Beispiele eine (hoffentlich) gute Diskussionsgrundlage bieten wird.

Die Frage, wovon und wie stark Jugendliche in ihrem Kleidungsverhalten abhängig sind, wurde für die letzten Jahre von Hans Giffhorn in der Veröffentlichung „Moderverhalten“ (Köln, DuMont 1974) recht ausführlich behandelt. In seinen Interviews stellte er fest: Jugendliche glauben überwiegend daran, einen „autonomen“ Geschmack zu haben und diesen auch zu realisieren. Dieser Ansicht widerspricht jedoch ihr tatsächliches Kleidungsverhalten, das abhängig ist von Konventionen, dem Urteil der Autoritätspersonen und den durch die Mode geprägten ästhetischen Normen Gleichaltriger. Nach Giffhorns Ansicht verhindert die durch die kapitalistische Wirtschaft gesteuerte Mode die Selbstbestimmung und Selbstentfaltung der Jugendlichen.

Sieht man sich aber in den Schulen um, so haben sich während der vergangenen Jahre die Bekleidungsgewohnheiten bei einem Großteil der Jugend nicht stark gewandelt — zu jeder Jahreszeit, von beiden Geschlechtern werden getragen: Jeans, T-Shirts, Sweatshirts, Parkas, Turnschuhe.

Wir sind Zeugen einer über Jahre dauernden freiwilligen

Uniformierung. Dies erstaunt umso mehr, als Individualität und Autonomie bezüglich des Kleiderverhaltens von den Jugendlichen angestrebt und auch immer betont werden.

In diesen Unterrichtseinheiten wollten wir

- a) untersuchen, welche Vorstellungen die Mädchen von und über ihre eigene Bekleidung haben;
- b) untersuchen, ob die Kriterien zur Auswahl der Bekleidung
 - ba) schichtspezifisch
 - bb) altersbedingt
 - bc) von der unmittelbaren Lebenswirklichkeit des Schülers gehalten sind.

Ausgangspunkt für unser Unterrichten waren diejenigen Kriterien, die (nach Giffhorn, 1974) in der einschlägigen Literatur auftauchen:

Das Moderverhalten Jugendlicher ist

bedingt durch • gesellschaftliche Machtverhältnisse

bedingt durch • ökonomische Machtverhältnisse

- Kleidung als Statussymbol
- Mode als Statussymbol
- Mode als Zwang (die Angst, falsch angezogen zu sein)
 - Vorurteile der Gleichaltrigen
 - sexuelle Tabus (zu ordinär, zu unmoralisch aussehen)
 - Anpassungsdruck an die ästhetischen Gruppennormen der Gleichaltrigen
- objektive ästhetische Werte???
- autonomer Geschmack???

Um zu hinterfragen, ob diese theoretischen Inhalte jetzt und heute für diese Gruppen von Jugendlichen noch stimmen, wählten wir eine der Produktanalyse ähnliche Struktur für den Aufbau unserer Unterrichtseinheiten.

Kurzer Abriss über das Phänomen Mode

Mode, zuerst auf Bekleidung konzentriert, beginnt immer mehr die dingliche Umwelt des Menschen zu durchdringen. Die Gestaltung der Industrieprodukte nach modischen Gesichtspunkten verspricht Umsatzsteigerung durch Kurzlebigkeit der Erscheinungsform.

Definition: Mode

Das Wort „Mode“ geht auf lat. *modus* = rechtes Maß, Art und Weise, zurück. Es ist seit dem 17. Jh. gebräuchlich, bedeutet eigentlich die Vereinfachung des französischen „à la mode“ und wird mit der Übernahme der höfischen Mode Louis XIV. zum Schlagwort für „zeitgemäße Kleidertracht“, erfährt aber bald eine Begriffserweiterung zu „Zeitgeschmack, Zeitsitte“.

Schon seit dem Hochmittelalter begann sich in Europa ein häufiger Wechsel von Kleidung und Kopfbedeckungen abzuzeichnen, der seinen Weg vom Mittelalter, genauer gesagt, von den politisch bestimmenden Höfen nahm. Hieraus stammt auch die sozio-ökonomische Relevanz, die mit der symbolischen Funktion der Mode bestimmt.

Zwei Bedürfnisse bestimmen das Wesen der Mode:

- das nach Anpassung, Homogenität, Nachahmung
- das nach Unterscheidung, Individualität, Absonderung

Die **Tracht** hingegen ist gekennzeichnet durch lange Beständigkeit und exakte Reglementierung, die Stände-

tracht entstand aus der Berufskleidung und war bis zum Ende der mittelalterlichen Ständegesellschaft durch verbindliche Bekleidungs Vorschriften geregelt.

Der Begriff **Kostüm** ist ein Sammelbegriff für eine Bekleidungs zusammenstellung, die aus einem oder mehreren Kostümpartien besteht, die mit Frisur, Körperhaltung, Gebärde, Gesichtsausdruck, kosmetischen Veränderungen und Schmuck eine Ganzheit bildet, die von bestimmten Menschen eines bestimmten Gebietes, innerhalb eines bestimmten Zeitraumes in einer bestimmten Situation getragen wird.

Kostümpartien wieder sind die einzelnen Teile, aus denen ein Kostüm zusammengesetzt ist.

Die Formen sind niemals zufällig entstanden, sie haben sich folgerichtig in strenger Gesetzmäßigkeit aus einigen wenigen Grundformen entwickelt.

Diese Grundformen sind bei allen Völkern gleich. Sie entwickeln sich aus dem zur Verfügung stehenden Material und der entsprechenden Technik, und werden von den jeweiligen Lebensgewohnheiten der Träger geprägt.

Stammestrachten bilden sich im Laufe der Zeit mit gleichartigen kennzeichnenden Merkmalen, in großen zusammenhängenden Gebieten schließen sie sich zu **Nationaltrachten** zusammen.

In späterer Folge teilt sich in Europa die allgemeine Entwicklung in **Tagesmode** und **Volkstracht** mit einem starken Abhängigkeitsverhältnis.

Weltmode der Gegenwart

Die Formwandlung der Bekleidung der Gegenwart entwickelte sich in den Großstädten, hier bildete sie sich aus dem historischen Kostüm Europas heraus.

Diese Entstehung des europäischen Kostüms ist um ca. 1300 anzusetzen und verbreitet sich seit der Mitte des 19. Jh. mit Hilfe der hochentwickelten Nachrichtentechnik, politischer Einflußnahme und Übernahme der Konsummechanismen rund um die Welt und verdrängt in laufendem Maße das Regionalkostüm.

Die europäische Mode hat neben der Entwicklung der spezifischen europäischen Kostümform wiederholt auch fremde Elemente aufgegriffen und diese nach formaler Umwandlung mit den eigenen Überlegungen zu einem neuen organischen Ganzen, das vielfältige Veränderungsmöglichkeiten bietet, verschmolzen.

Die **praktischen Funktionen** bestimmen die Formen der Bekleidung, sie sind geprägt von Klima, Lebensform, Material, und unterliegen einer natürlichen Entwicklung. Hingegen wird das voll entwickelte Kostümpartie bewußt durch künstliche Wandlungen, durch Steigerungen zur erstarrten Form, die oft als Zeremonialtracht nicht weiterentwickelbar verwendet wird, um von einer Extremform wieder abgelöst zu werden.

Durch bewußte Formgebung und Auswahl entwickeln sich verschiedene „Geschmacksrichtungen“, und das Kleidungsstück wird nur mehr nach einem Entwurf gemacht. Die Mode ist ein empfindlicher Bestandteil der Kulturschichte, von historischen und religiösen Strömungen abhängig, nützt alle technischen Neuerungen, Materialien und Bearbeitungsmethoden.

„Moderverhalten wird durch so viele verschiedene Faktoren bedingt und wirkt sich so vielfältig aus, daß eine

Theorie der Mode gleichzeitig eine Theorie der Triebe und Bedürfnisse der Menschen als Individuum und als Mitglieder sozialer Gruppen, der Wahrnehmung, der Ökonomie und der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse einschließen müßte, um nicht wesentliche Komponenten auszuschließen und damit falsch zu werden.“ (Zitat aus Giffhorn, Modeverhalten, DuMont Aktuell, Köln 1974, S. 49.)

Produktanalyse Grundzüge unserer Bekleidung Bluejeans

3 Unterrichtseinheiten

Zielkatalog:

Die Schülerinnen sollen

- Kriterien für die Wahl der Bekleidung auf der Basis von
 - a) funktionellen Kriterien wie
 - Brauchbarkeit
 - Haltbarkeit
 - Bequemlichkeit
 - Pflege- und Instandhaltungsmöglichkeit
 - Schutzfunktion
 - b) formalen Kriterien wie
 - passend
 - Farbe, Muster . . .
 - c) ökonomischen Kriterien wie
 - Unikat — Serie
 - Kosten-Nutzen-Verhältnis
 - Preisangemessenheit . . .

erkennen lernen.

- an einem Bekleidungsstück Begriffe kennenlernen wie
 - Design
 - Styling
 - Statussymbol
 - Prestigewert (symbolisch, sozial)
- mit Phänomenen der Mode konfrontiert werden
- Möglichkeiten konsumkritischen Verhaltens kennenzulernen
- über das Verhältnis der eigenen Individualität zum Umfeld nachdenken.

Grobziel:

Fördern individuellen Kleiderverhaltens

Feinziel:

1. Bewußtmachen der Gruppennorm, speziell im Bereich Kleidung;
2. Bekanntmachen mit eigenständigem Verhalten durch Tragen nichtkonformer Kleidung;
3. Toleranz;
4. Erkennen der individuellen Möglichkeiten durch Mut zu individueller Kleidung;
5. Erkennen der Möglichkeit, durch Kleidung, Körper und/oder Persönlichkeit zu verändern/unterstreichen.

Unterrichtsverlauf

1. Unterrichtseinheit: Bekleidung

(Abb. 1) Die Geschichte der Kleidung ist so alt wie die Geschichte der menschlichen Kultur. Im Gegensatz zu unseren engen Verwandten kommt der Mensch nackt auf die Welt. Er ist angewiesen auf äußere Hilfe: er muß sich Schutz vor Witterung und Statussymbole, „Feigenblatt“ und „fremde Federn“, selbst beschaffen.

- Entwicklung — Übersicht
 - regional
 - historisch

(Abb. 2) Schmuck, Tätowierung und Farbe dienten schon seit jeher zur Zierde des Körpers

- Elemente der Bekleidung
 - Welche Elemente gehören zur Bekleidung (Kleidungsstücke)

(Abb. 3) Partialkostüme beinhalten alle Elemente der regionalen Materialien, Bekleidung als Standes- und Statussymbol, sowie das Einbeziehen fremder — darum kostbarer — Materialien (Fleckerlteppich, Plastik . . .)

Begriff des Kostüms (Haltung, Gang, Schminke, Ausdruck . . .)

- Kriterien für die Wahl der Bekleidung
 - schichtspezifische Kleidung
 - altersgemäße Bekleidung

(Abb. 4) Sowjetische Schuluniform, „Zeit-Magazin 1987“ funktionsgebundene Kleidung

sozio-ökonomische Bedingungen der Kleidung

(Abb. 5) „Vogue“ Leder 1986

2. Unterrichtseinheit: Bluejeans (Der Film)

- gemeinsames Betrachten
- gemeinsames Nachbesprechen
- nochmaliges Hervorheben der Gliederung des Films

Der Film zeigt eine Zusammenfassung der Geschichte der Bluejeans von der Geburt Levy Strauss' bis zu den „Leiden des jungen W.“, die Vereinnahmung der Jeans durch Show-Biz wie durch Mode wird gestreift, ebenso die totale Vermarktung von „Marken“ (die „Echte“) und die Verbindung von Bluejeans mit Wildwestromantik und dem Hauch von Freiheit und Abenteuer.

3. Unterrichtseinheit: Mode

- Abhängigkeiten und Einflüsse auf/durch Kleidung
- Kleidung und Individualität

Mit Hilfe von Diapositiven werden einige wesentliche Kriterien festgelegt:

- Wechsel der Moden — Wandlungen im Erscheinungsbild der Frau (Beispiele aus der Zeit von 1945)

(Abb. 6) „Vogue“, Modezeichnung von 1986

- Einflüsse der Massenmedien und Popszene (Film, Schlager, TV), Popstars als Leitbild

(Abb. 7) Anzeige aus „Brigitte“, 1987

- Hinterfragen der individuellen Auswahlkriterien

Einflüsse wie z. B. aus Modezeitschriften werden vehement geleugnet

(Abb. 8) „Vogue“ Leder 1986

(Abb. 9) „Freundin“ 1987

- Einfluß der Gruppe auf die Kleidung
 - Umwelt = Eltern, Schule, Peer-Group
- Gruppennormen — Gesellschaftsnormen

Erreichtes Ziel

Einigung auf folgende Kriterien bei der Auswahl der persönlichen Kleidung

1. Ästhetische Leitbilder sind verknüpft mit normativ-ethischen Ansprüchen.
2. Eine große Rolle spielt der Wunsch, durch ein anspre-

chendes Äußeres Anziehung auf das andere Geschlecht auszuüben (attraktiv!)

- Die Mode gibt Hinweise auf die richtige Auswahl der Bekleidung und damit auf das „richtige“ ästhetische Leitbild (Fiktion)
- Trotz allem ist die Wahl abhängig von verinnerlichten Tabus und Konventionen, von den Ansprüchen der autoritären Erwachsenen und den Gleichaltrigen auf die ästhetischen Normen.

Literaturliste Mode

Dörel, Doering, Bekleidung Grund- und Fachwissen, Warenkunde, Maschinenkunde, Büchner-Handwerk und Technik, Hamburg.

Ketschmer-Marecek, Materialienkunde für die Gewerbe der Weißnäherinnen und Kleidermacherinnen, Deuticke, Wien 1960.

Rogers, Nadel, Faden, Fingerhut, Eine illustrierte Geschichte des Nähzubehörs, Haupt, Stuttgart 1986.

Rolf, Entwicklungsgeschichte des Kostüms, Böhlau, Wien 1979.

Hansen, Knaurs Kostümbuch, Eine Kostümgeschichte aller Zeiten, Droemer-Knaur, München 1954.

Strnad u. a., Österreichische Trachtendirndl, Sogra Modeverlag, Wien 1950.

Kaut, Modeblätter aus Wien, Mode und Trachten von 1770 bis 1914, J & V Wien 1970.

Boehn, Die Mode, Eine Kulturgeschichte in 2 Bdn., 1. Bd.: Vom

Mittelalter zum Barock, 2. Bd.: Vom Barock bis zum Jugendstil, Bruckmann, München 1976.

Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt, Kleidung, Mode, Schmuck, Bertelsmann, München 1972.

Lowack, Modekunde, Handwerk und Technik, Hamburg.

Kybalova, Das große Bilderlexikon der Mode, Vom Altertum bis zur Gegenwart, Bertelsmann, München 1975.

Lokrantz, Brigitte, Schneidern — Folklore Mosaik, München 1978.

Giffhorn, Modeverhalten, Ästhetische Normen und politische Erziehung, DuMont Aktuell, Schauburg Köln 1974.

Harvey, Kleidung und Mode, Vom Feigenblatt zum Raumanzug, Falken Verlag, Niedernhausen 1976.

Tilke, Le Costume en Orient, 128 Bilder mit erklärendem Text, Wassmuth, Berlin 1924.

Tilke, Trachten und Kostüme aus Europa, Afrika und Asien, in Form, Schnitt und Farbe, Schroll, Wien 1978.

Gockereil, Kostenzer, Alte Trachten aus Oberbayern und Tirol, Rosenheimer 1976.

Textilkunst, Informationen für Kreatives Gestalten, M. & H. Schaper, Hannover.

Deutsches Textilforum, Textilforum E. V., Hannover.

Mathys, Ewig wandelbare Mode, AT Verlag Aarau, Stuttgart 1985.

Meinken, Materialien zum Textilunterricht im Sekundärbereich, Pädagogischer Verlag Burgbücherei Schneider, Baltmannsweiler 1983.

Schmidt, Einführung in die Textildidaktik, Pädagogischer Verlag Burgbücherei Schneider, Baltmannsweiler 1984.

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

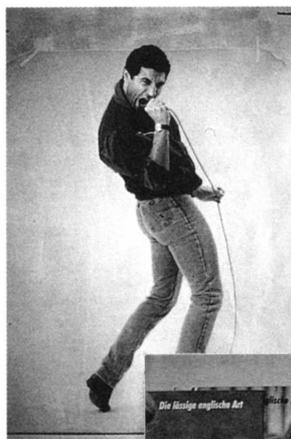


Abb. 7

Abb. 8



Abb. 9

Die Pelikan SUPER-Serie

Für den gehobenen
Schul- und Hobbybedarf

Neu von Pelikan:



Neu
SUPER 12

- Wasserbox integriert
- Schublade für Malutensilien
- Neues Farbensortiment
- 16seitige Anleitung

Das Pelikan-Top-Modell
SUPER 24

Alle Ersatzfarben einzeln nachzukaufen



Pelikan 