

KAGO® – DAS PÄDAGOGISCH DURCHDACHTE KREATIVPROGRAMM



Lassen

Siehe
sich das
Original

vorführen!

MEHR KREATIVITÄT DURCH VIELSEITIGES MATERIAL



KAGO® - belcol®

DIE QUALITÄTSGEPRÜFTE MARKE



KAGO kreativ Produktions- und Handelsgesellschaft mbH. - 8044 Graz - Trinklweg 34 - Austria - Telefon + Fax 0 31 32 / 37 64

Textiles Gestalten

mit

belcol®

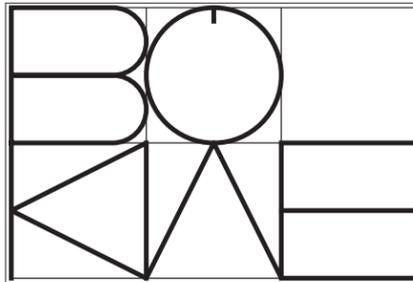
österreichs kreative PädagogInnen. für

belcol® - zu Ihrer Sicherheit begutachtet

BÖKWE

Bildnerische Erziehung
Textiles Gestalten
Werkerziehung





Impressum

Präsidium:

1. Vorsitzende:	FI Mag. art. Ingrid Planatscher
2. Vorsitzender:	Mag. art. Ernst Hochrainer
Generalsekretärin:	Mag. art. Hilde Brunner
Schriftführerin:	FI Mag. art. Elfriede Köttl
Kassierin:	Mag. art. Renate Jani
Fachinspektoren:	FI Mag. art. Elfriede Köttl FI Mag. art. Heribert Mader

Landesvorsitzende:

Wien:	Mag. art. Peter Nesweda
Niederösterreich:	Prof. Erika Balzarek
Burgenland:	HOL Brigitta Imre
Oberösterreich:	Mag. art. Johannes Nussbaumer
Kärnten:	HL Hermann Krainer
Steiermark:	HL Klaus Hartl
Tirol:	Mag. Beate Mayr
Vorarlberg:	Dr. Christine Schreiber

Bundesgeschäftsstelle:

	Mag. art. Hilde BRUNNER Beckmannngasse 1A / 6 1140 Wien
Tel. + Fax:	0222 / 894 23 42
Konto:	Bank Austria 604 227 306 BLZ 20151

Landesgeschäftsstellen:

Wien:	Mag. art. Hilde BRUNNER Beckmannngasse 1A 1140 Wien
Niederösterreich:	Mag. Leopold SCHOBER 2630 Buchbach 88
Burgenland:	HOL Johann RINGHOFER Obere Hauptstraße 47-49 7100 Neusiedl/See
Oberösterreich:	HOL Erwin KOVACS BRG Auhof, Aubrunnenweg 4 4040 Linz
Salzburg:	Rudolf HUBER (i.V.) Triendstraße 11 5020 Salzburg
Kärnten:	HL Hermann KRAINER Beethovenstraße 10 9523 Landskron
Steiermark:	Mag. Andrea WINKLER Steinackerstraße 17/5 8052 Graz
Tirol:	Mag. Bertram Schnegg Mitterweg 164 6020 Innsbruck
Vorarlberg:	Mag. Klaus LUGER Bezeggstraße 14 6900 Bregenz

Medieninhaber und Herausgeber:

Bund Österreichischer Kunst- und Werkerzieher	
Redaktion:	Mag. art. Hilde Brunner
Layout u. Satz:	Peter Stodola
Druck:	Astoria-Druck, 1230 Wien

Offenlegung nach § 25 Abs. 4 Medien-gesetz 1981:

Fachblatt für Bildnerische Erziehung, Textiles Gestalten und Werkerziehung, Organ des Bundes Österreichischer Kunst- und Werkerzieher.
Offenlegung nach § 25 Abs. 1-3 Mediengesetz 1981:
Bund Österreichischer Kunst- und Werkerzieher, partei-politisch unabhängiger gemeinnütziger Fachverband von Kunst- und Werkerziehern.

BUND ÖSTERREICHISCHER KUNST- UND WERKERZIEHER

Parteilpolitisch unabhängiger gemeinnütziger Fachverband von Kunst- und Werkerziehern

BÖKWE - Fachblatt für Bildnerische Erziehung, Werkerziehung und Textiles Gestalten und Organ des Bundes Österreichischer Kunst- und Werkerzieher

Redaktionelles

Beiträge:

Die Autoren vertreten ihre persönliche Ansicht, die mit der Meinung der Redaktion nicht übereinstimmen muß. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendungen nur gegen Rückporto. Fremdinfor-mationen sind präzise zu zitieren.

Manuskripte:

Text auf Diskette, Macintosh® oder Windows®-Plattform, sowie ein Aus-druck davon auf DIN A4, einseitig, 1 1/2-zeilig, durch Zwischentitel klar gegliedert.

Reproduktionsvorlagen:

Aufsichtsvorlagen (Format 9 x 12 cm bis DIN A4) oder Diapositive, von sehr guter Qualität. Keine Fotokopien! Andere Druckvorlagen auf Anfrage.

Erscheinungsweise:

Vierteljährlich

Anzeigen:

BÖKWE-Bundesgeschäftsstelle
Beckmannngasse 1A / 6
1140 Wien
Tel. + Fax: 0222 / 894 23 42

Redaktionsschluß:

Heft 1 (Jän.-März):	1. November
Heft 2 (April-Juni):	1. Februar
Heft 3 (Juli-Sept.):	1. Mai
Heft 4 (Okt.-Dez.):	1. August

Anzeigen und Nachrichten jeweils Ende des 1. Monats im Quartal.

Bezugsbedingungen:

Mitgliedsbeitrag (inkl. Abo, Info's, Porto):	öS 350,-
Für Studenten:	öS 200,-
Normalabo:	öS 340,-
Einzelheft:	öS 90,-
Auslandsabo:	öS 380,-

Inhalt

Editorial 3

Cyborg und Zitronensorbet 4

Musik-Tanz-Malerei 11

Das kreative Denken 14

Mit dem Gefühl der Hände 20

Keramik: Die zweiteilige Gußform 22

WE und Gesundheit 25

Die notwendige Sperrigkeit in der Kunst 28

Termine 35

Titelbild: Herwig Zens
„Palermo“
Collage, 18 x 18 cm
1993

WIEN INTENSIV 1997

13.-15. Oktober 1997

14. 10. Eröffnung der Ausstellung

Kinder kennen/können Kunst

Volkshalle des Wiener Rathauses, Rathausplatz 1, 1010 Wien, bis 4. Nov. 1997

- Schülerarbeiten aus der Sammlung Marie Schreiner Maierhofer
- Workshops mit Künstlern
- Vorträge von Prof. Dr. Adelheid Staudte, Univ. Frankfurt und Prof. Hans-Georg Mehlhorn, Leipzig, Schule der Kreativität

Weitere Informationen und Programm von „Wien intensiv“ im nächsten Heft (September).

PI WIEN

Blockveranstaltungen für Fachdidaktik

Vorschau:

- 199710163000: Grundseminar Bildnerische Erziehung APS 6.-8. Okt. 1997, Laaben, NÖ
L: R. Hikade-Göppert,
Ref: R. Felzmann, H. Soher, E. Safer, J. Peters
- 1997102263001: Der Einsatz von CD-ROM im Unter-richt aus BE-AHS
L: E. Köttl,
Ref: K. Peters
- 1997102263002: Projekt – Gestalten (BE,WE,TG) – AHS 12.-14. Nov. 1997, Reichenau, NÖ
- 1997100164102: Qualifikationsseminar Werken Aktuell 20.-22. Okt. 1997, PI Wien
L: M. Brantner
Ref: P. Grill
- 1997100164105: Qualifikationsseminar Werken Speziell 10.-12. Nov. 1997, PI Wien
L: M. Brantner
Ref: P. Grill
- 1997100164202: Textildesign und Raumgestaltung 15.-17. Sept. 1997, Sonderpäd. Zentrum, Wien
L: A. Hüttinger
Ref: H. Dalidis, F. Wiesinger

Information und Anmeldung:
Pädagogisches Institut der Stadt Wien,
Burggasse 14-16, 1070 Wien.
Tel. 0222/523 62 22
Fax 0222/523 62 23
e-mail: pi.burg@blackboard.blackbox.or.at

MENSCHENBILDER

Arbeit und Freizeit in der Industrie-gesellschaft

■ 10. April-18. Dezember 1997
Ausstellung im Museum Arbeitswelt,
Steyr

Information:
Museum industrielle Arbeitswelt
Wehrgrabengasse 7, 4400 Steyr
Tel.: 07252 / 77351, Fax: DW 11
e-mail: office@museum-steyr.ris.at

„DO THE RIGHT THING!“

Workshop zur Organisation und Präsen-tation kultureller Projekte im Rahmen der Internationalen Sommerakademie für Malerei und Neue Medien.

■ 4.-9. August 1997
Schloß Topolcanky in der Slowakei

Information und Anmeldung:
Institut für Kulturkonzepte,
Seidengasse 36/1/2, 1070 Wien
Tel. u. Fax: 0222 / 526 83 95

WEINVIERTLER FOTOWOCHEN 1997

Forum Schloß Wolkersdorf und Neapel
■ 2.-23. August 1997

Workshops:
2. 8.-9. 8. Margherita Spiluttini
9. 8.-16. 8. Robert F. Hammerstiel
18. 8.-23. 8. Heinz Cibulka
(in Neapel)

Fotofest: 9. August 1997
Abschlussausstellung: 31. 8.-7. 9.

Daten-FLUSS

Semester am Rechner –
für elektronische Gestaltung
■ Oktober '97-Jänner '98

Die Kunst der Wahrnehmung – Wahrnehmung in der Kunst

Fortsetzung der Seminarreihe mit
Prof. DDr. Lydia Hartl und
Prof. Dr. Wolfgang Tunner

■ 22. 2., 26. 4., 7. 6.
im Forum Schloß Wolkersdorf.

Informationen:
FLUSS-NÖ, Fotoinitiative
Schloßplatz 2, 2120 Wolkersdorf
Tel.: 02245/54 55
Fax: 02245/61 55
e-mail: fluss@aon.at

FILMEN MIT HERBERT LINK

Film ohne Kamera

Einführung in die filmische Tricktechnik:
„Animation auf Filmmaterial“
Einstieg in die Welt der audiovisuellen
Möglichkeiten.

■ Sa. 30. August 1997, 9-16 Uhr

Experimentelle Medienarbeit

Praxisbezogene Arbeit mit Film und Video unter Einbeziehung von Techniken der bil-denden Kunst. Systmübergreifende Anre-gungen für die Verwendung von Film-, Dia- und Overheadprojektoren für Präsentatio-nen und Vorführungen.

■ So 31. August 1997, 9-16 Uhr

Kosten: Kurs und Material
jeweils öS 500,-

Anmeldung: polycollege,
Stöbergasse 11-15, 1050 Wien,
Tel.: 0222/54 666-0, Fax: DW 19
http://www.polycollege.ac.at;
polycollege@polycollege.ac.at

KORREKTUR ZUM FACHBLATT 1-1997

In der letzten Ausgabe des BÖKWE-Fach-blatts (1/97) ist am Ende des Beitrags von Andrea Edler „Linsenkamera“ (S. 10-12) einiges durcheinandergeraten und ver-stümmelt wiedergegeben.

Das Foto zur Kurzbiographie von Andrea Edler zeigt nicht sie, sondern Ute Ober-müller, Schöpferin des Projekts „Selbstge-baute Cameras“, auf das am Ende des Beitrags hingewiesen wird und das im Rahmen der BÖKWE-Fachtagung 1996 in Wien dokumentiert wurde.

Hier nun das richtige Bild von Andrea Edler. Es wurde übrigens von ihren Schülern per Lochkamera produ-ziert!



Kurzbiographie von Ute Obermüller:
Geb. 1962 in Berlin; Buchhandelslehre; Studium am Mozarteum Salzburg – die Fä-cher Werkerziehung Tex und Tech; seit 1994 Unterricht am BRG Rohrbach und Leiterin der ARGE Tech OÖ.

Liebe Leser!

Während diese Zeilen geschrieben werden, kumulieren die Aktivitäten in den Schulen zum alljährlichen „Schulschlußstreß“. Gerade Kunst- und Werkerzieher werden rundum gefordert und als Alleskönner überall eingesetzt (Feste, Ausstellungen, Wettbewerbe, Projekte, usw.). Der durch die Autonomie ausgelöste Drang der Direktionen, die eigene Schule in bestem Licht der Öffentlichkeit zu präsentieren, macht zusätzlich Druck. Die Aussicht auf Entspannung in den Ferien gibt aber Kraft zur Arbeit rund um die Uhr.

Nun ist es fast soweit. Zum Aufatmen gesellt sich aber bei vielen die Enttäuschung, daß immer mehr von dem, was man mit den Schülern erreichen wollte, Illusion geblieben ist. Der Behinderungen und Unberechenbarkeiten gibt es ja genug, sodaß die zum Entwickeln von Fähigkeiten und Fertigkeiten, geschweige denn zu Vertiefung und intensiver Kommunikation nötige Zeit und Ruhe fehlen. Anforderungen und Angebote von außen werden immer zahlreicher und können oft nur wenig zu einem zielführenden Unterricht beitragen. Es vergeht kaum ein Tag, an dem sich nicht Einladungen und Aufforderungen zur Teilnahme an Wettbewerben, an Malaktionen, an Projekten und Aktionen aller Art im Postfach häufen.

So erfreulich dies in mancher Hinsicht sein mag, so zweifelhaft gestaltet sich meist eine sinnvolle Durchführung durch die zunehmend schlechter werdenden Rahmenbedingungen. Willkürliche (und unerlaubte) Reduzierung und

Streichung von Teilungen, Fachräumen und Stunden zugunsten anderer, „wichtiger“ Bereiche, läßt den Unterricht mitunter zur Farce werden – für alle engagierten Kunst- und Werkerzieher schmerzhaft und unerträglich.



Diesbezügliche Klagen von Kollegen häufen sich. Wir werden daher künftig in unserem Fachblatt eine Serviceseite reservieren, wo wir Gesetzesstellen und Verordnungen sowie Vorschriften, die ja die Grundlagen für Durchführbarkeit und Erfolg des Unterrichts sichern sollen, zitieren und erläutern werden. Damit wollen wir den Betroffenen helfen, solchen Vorgängen sachgerecht entgegenzutreten.

Um zu wissen, wo die Schuhe am meisten drücken, bitten wir um konkrete und schriftliche Hinweise.

Ein Bericht über die z.T. fertigen Lehrpläne in unseren Fächern konnte bis Redaktionsschluß noch nicht fertiggestellt werden. Das Thema bleibt im Herbst ja aktuell, auch wenn, wie sich schon zeigt, längst nicht so heiß gegessen wie gekocht wird.

Bis dahin wünsche ich allen intensive Erholung, Selbstbesinnung und Sammeln neuer Kräfte für das Schuljahr 1997/98. Wir werden sie brauchen!

Hilde Brunner

Marlies Haas

Cyborg und Zitronensorbet

Reflexionen über Körper und Kunst

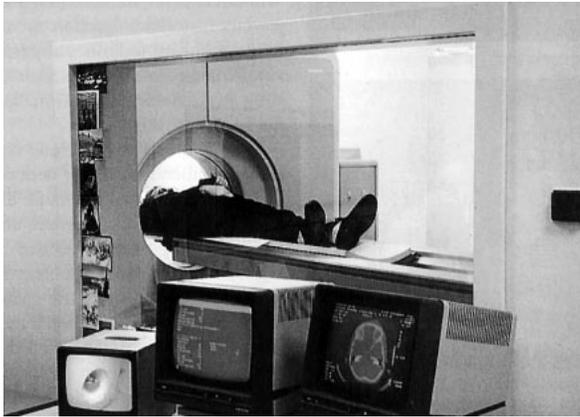


Abb. 1:
Richard Kriesche,
„Digitale Seele“
1989

Intro

Der Körper – das zentrale Thema der Biennale 1995.

Überthema des Steirischen Herbstes 1997: „Körper in Gesellschaft“.

Mai 1997 im Kulturhaus Graz: „Religion Gedächtnis Körper in Gegenwartskunst“.

Wien, Frühjahr 1997: 20er Haus – „Kunst und Körper“; Yasumasa Morimura in der Japan-Ausstellung:

Infragestellung der Kategorisierung von Begriffen wie Gattung, Geschlecht, Rasse, Kultur z.B. durch hybride Selbstdarstellung im Form einer Kreuzung zwischen Michael Jackson und Madonna.

„Your body is your battleground“ – Parole einer jungen New Yorker Künstlergeneration, die den Körper wiederentdeckt hat.

Reaktionen auf die allgemeine Krise des Körpers, seiner Einmaligkeit, seiner Identität in einer Zeit der Technisierung des Körpers, der Datenetze der virtuellen Welten?

Stimmt noch die Gleichung „Körper=Mensch“? Eine Streitfrage im Niemandsland zwischen Biologie und Philosophie? Trotzdem gibt es für den Menschen kein erfolgreicheres Symbol als den Körper.

Das Verschwinden des Körpers

Der Bogen heutiger Körperdiskurse spannt sich von der Euphorie über die Möglichkeiten der Selbstverwandlung im digitalen Zeitalter bis hin zum Kulturpessimismus über Sinn und Unsinn der Technologisierung des Körpers.

Tatsächlich steht folgende Frage viel gravierender im Raum: die Obsoleszenz des biologischen Körpers. Die Möglichkeiten der technischen Veränderungen lassen uns nun fragen, warum etwas so ist, nicht, warum etwas ist. Realität erscheint heute als Insel im Reich der Möglichkeiten und ist legitimationsbedürftig geworden. Schließlich eröffnen sich andere, neue Realitäten: Gen- und Reproduktionstechnologien regeln z.B. Sexualität, Geburt und Nachkommenschaft; plastische Chirurgie designt den Körper (Abb. 3); Trans- und Implantation verän-

dern sein Inneres, Leben und Geist kann auf anderen Trägern als den Körper gebildet werden (künstliche Intelligenz, Robotertechnik).

Wenn Wissenschaftler wie Künstler von der Auslöschung, der Eliminierung, der Liquidierung des Körpers sprechen, dann meinen sie die Entfernung von allem Körperlichen, die Tendenz, alles Entscheidende körperlos zu organisieren: Wir telefonieren, faxen, e-mailen, fernsehen und zapfen, arbeiten mit Computern, shoppen bald per TV und Telefon und zahlen mit diversen Cards; wir sind von der face-to-face-Kommunikation zur Internet-Kommunikation umgestiegen.

Die Verleugnung des Körpers wurde zum Merkmal einer neuen Gesellschaft, einer Gesellschaft der bloßen Zeichen, der körperlosen Gesellschaft.

„Im Zuge dieser Entwicklung hat der biologische Körper zunehmend an seiner Bedeutung für die Wirklichkeitswahrnehmung eingebüßt. Ästhetisch ist der biologische Menschkörper in Raum und Zeit schon lange als Maß aller Dinge verschwunden. Im Gegenteil: der biologische Körper wird, im Kontext der Informationstechnologien, nur noch als Belastung wahrgenommen.“¹⁾

Das erstaunliche Paradoxon dabei: trotz „medialer Immateriali-

sierung“ meldet sich der Körper energisch zurück, gerade die neuen Medien wenden ihm erhöhte Aufmerksamkeit zu – Richard Shusterman: „Das Soma schlägt die Medien in den Bann“. ²⁾

Die Genese des Körpers

Bereits mit den ersten bearbeiteten Steinen hat die Menschwerdung begonnen, die darauf abzielte, den gegebenen Körper anders zu machen oder anders zu entwerfen.



Abb. 2:
Rembrandt,
„Anatomie des
Dr. Tulp“, 1632

Mit der Erfindung des Gehirns hat das „egoistische Gen“ eine Dynamik in Gang gesetzt, die spätestens mit dem Menschen über es hinausgreift und eine neue Evolution ermöglicht, in der der Sklave sich allmählich davon befreit, nur Mittel zur Reproduktion der genetischen Information zu sein. Das individuelle Leben wird zur beherrschenden Größe, kenntlich am Selbstbewußtsein mit seiner permanenten Prozessierung der Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich, das sofort das Programm der Ewigkeit, des unendlichen Lebens in Abgrenzung vom Leben entwirft, das an einen sterbenden Körper gebunden ist. ³⁾

Dieses Mensch-Werkzeug-System wird unser zerebrales Programm, damit hat sich bereits ein neuer Körper gebildet. Wir werden nicht erst Cyborgs (engl., von cybernetic organism), wenn wir techni-

sche Implantate besitzen, sondern wenn wir in dieses Mensch-Maschine-System eintreten. Allein die Sprache ist ein Werkzeug, das das Gehirn umbildet, ist sie einmal gelernt, ist sie ein Implantat mit eigener Dynamik.

Der Mensch hat in seiner Zivilisationsgeschichte also nicht nur seine Umwelt verändert und in seinen Körper eingegriffen sondern auch in sein Gehirn – durch Sprache, Riten, Feste, Drogen, Gesang, Tanz...

Ist nun unsere biologische Grundstruktur, funktionierend seit 50.000 Jahren, ein Auslaufmodell?

Ist andererseits der menschliche Körper jemals nur Körper gewesen? – Wenn er mit der Verwendung von Werkzeug aus der Natur auftaucht und sich in der Geschichte als Erzeuger künstlicher Wirklichkeiten zu erkennen gibt? Wird sich der evolutionäre Druck verstärken und unser Geist von unserem ursprünglichen biologischen Hirn in eine künstliche Hardware verpflanzt werden?

Wird der Mensch zu einem biologischen Nachrichtenwesen, zur Software, die beliebig übermittelt und umgeschrieben werden kann?

Die Geschichte des Körpers zeigt, das er nicht einfach anthropologisch unveränderlich ist. Körperbilder wandelten sich im Lauf der Jahrhunderte. „Nicht die Körper als solche gehen verloren, sondern ein bestimmtes Muster ihrer Gestaltung wird von einem neuen abgelöst.“ ⁴⁾ Man kann also davon ausgehen, daß der Körper stets ein jeweils historisch und soziokulturelles geprägtes Konstrukt ist – das auch entsprechend gelesen werden muß.

Die Antike war geprägt vom Dualismus Körper – Seele, ausgehend von der Vorstellung vom Körper als bloßen Behälter der Seele. Repräsentationen des Körpers im

Mittelalter bezogen sich vornehmlich auf die religiöse Ikonographie mit einem stark narrativen und didaktischen Zweck.

Der Tod wurde verstanden als eine zerfallende, wurmzermessende Gestalt, die die Auflösung des Körpers in einen natürlichen Zerfallsprozeß einleitete. Doch für die christliche Lehre war dieser natürliche Prozeß offensichtlich unnatürlich, denn die ganze Person wird durch die Auferstehung der Toten wiederhergestellt.



Abb. 1: Michael Jackson

Diese Weltanschauung unterscheidet sich damit vom antiken Verständnis einer dauerhaften Trennung von Körper und Geist durch Tod und erklärt andererseits die stets wiederkehrende Frage des Mittelalters: „wie sollte ein Körper leben?“ ⁵⁾

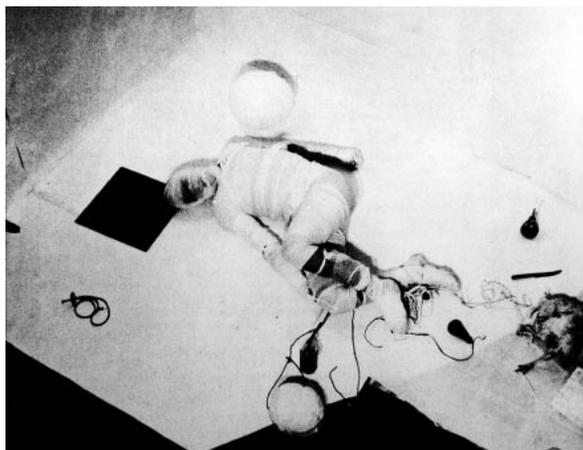
Renaissance und Reformation bewirkten mit der systematischen Entwicklung der Wissenschaft einen tiefgreifenden Wandel in der Körperdarstellung. Die „wissenschaftlichere“ Sicht führte zu einem subtilen Spiel zwischen Ehrfurcht vor der Schöpfung und der anatomischen Einsicht, der Grundlage empirischer Untersuchungen. Philip J. Sampson spricht vom „Aufstieg des gelehrten Körpers“ und dokumentiert dies anhand der Darstellung von Sezierungspraktiken, z.B. Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ (Abb. 2).

Rembrandts Darstellung ist weniger eine Würdigung der Schöpfung Gottes als eine der Geschicklichkeit des Anatomen und des Wissenschafters. Dieser Blick spiegelt die Vorrangstellung des Geistes über den Körper wider und beschreibt die Position, die die Aufklärung der Vernunft eingeräumt hat.⁶⁾



Abb. 4: Orlan, „Omnipresence“ 1993/94

Abb. 5: Rudolf Schwarzkogler, „1. Aktion“, 1965



Die weiteren Artikulationen des modernen Körpers bauten auf dem daraus entwickelten Fortschrittsoptimismus auf und hielten bis ins frühe 20. Jh. Kriege,

Umweltzerstörungen, neue soziale Leiden untergraben den naiven Optimismus, sogar positive Erfolge (Gefängnisreform, Krankenpflege, Sozialfürsorge) wurden als ein immer dichteres Herrschaftsnetz empfunden.

Die heutige Informationsgesellschaft schuf einen postmodernen Körper, konstruiert durch Kultur und sozialen Kontext: „Er wird zur reinen Oberfläche oder durch und durch Fleisch, zu einem Weltbild oder zu einem Träger des Spektakels oder Aktion.“⁷⁾ Hieß es in der Vormoderne: „Wie sollte ein Körper leben?“, in der Moderne: „Wie erkennt man einen Körper?“, so lautet nun die Frage der Postmoderne: „Wie soll mein Körper aussehen?“⁸⁾

Körperkult – Körperdesign – virtueller Körper

„Einerseits ist der fleischliche Körper die Grundlage unseres Seins, andererseits verurteilt uns der sterbliche Körper zum Nicht-Sein.“⁹⁾

Dieser Widerspruch wird zu einer gleichzeitigen Affirmation und Ablehnung des Körpers. Das schon erwähnte Paradoxon ist charakteristisch für unsere gegenwärtige mediatisierte Situation. Doch der Widerspruch zwischen sinnlichem Körperkult und Körper als wissenschaftlicher und technischer Diskursgegenstand ist im Kern einfach: Immer dann, wenn etwas gefährdet, in Auflösung begriffen ist, kommt es zu einer heftigen Überbewertung, will man sich versichern. Plötzlich ist nicht mehr Geist und Gehirn das eigentlich Menschliche, sondern „das Fleisch wird zum Mysterium, zur einzigen Verankerung in der Wirklichkeit oder zu einem Organ der Weisheit für die Orientierung in der Wirklichkeit.“¹⁰⁾

Als ein Beispiel für die Renaissance des Körpers sei das Medium

Film angeführt: Die neue Präsenz des fleischlichen Körpers drückt sich z.B. in den postmodernen Filmen eines Greenaway, Lynch, Cronenberg aus. Im populären Film nimmt das Fleisch zu, siehe Stallone, Schwarzenegger – minimale Dialoge, die Handlung erfolgt über den Körper. Hochgezüchtete Körperspektakel wie die Chippendales oder Madonna beherrschen unsere TV-Schirme. Die Kombination Mensch-Maschine-Computer fasziniert in „Robocop“, „Videodrome“, „Blade Runner“, „Terminator“.

Der postmoderne Umgang mit dem Tod ist nicht wurmzerfressen oder anatomisiert, sondern fügung, kosmetisch, stilvoll, z.B. Tarantino- und Stone-Filme, Zemeckis „Death becomes her“.

Auch für eine konsumorientierte Medizin öffnet sich ein neuer Markt: mit Cybersex gibt es in Zukunft die sicherste Form des safe sex. Der Werbespot eines plastischen Chirurgen: „Body bei Dr. Forshan“.

Das „consumer-designed-baby“ ist eine realistische Möglichkeit – schon jetzt gehen in den USA Eltern vor Gericht und klagen Mediziner, wenn ihr Baby nicht richtig designt ist, wenn sie „ungerechtfertigtes Leben“ haben entstehen lassen.

Der Körper wird zum Schauplatz eines Stils: z.B. der statuenhafte Körper einer Brigitte Nielsen, das Gesicht eines Michael Jacksons als ein in Fleisch umgesetzter Wunschstil, Madonna mit einer Vielheit an Referenzen, von Monroe bis zum Masochismus, zuletzt als eine historische Ikone einer Nation.

Oder die Weltsprache der Unterhaltungsmusik: die wahre Botschaft ist der Beat, der Rhythmus, der über verschiedene Stufen der Musikentwicklung – Jazz, Rock'n Roll, Rock, Pop, Disco, Funk, Rap, House und Techno – zum dominanten Unterhaltungsmuster

einer ganzen Generation wurde – im Einklang mit dem Code des Informationszeitalters.

„Wer von Kindesbeinen an den Sound der Supermarktkassen, der automatischen Schiebetüren, der Sprechbänder in Bahnhöfen und Flughäfen kennt, wird kaum Gefallen an der Rhythmik abendländischer hochkultureller Musik finden.“¹¹⁾

Techno steht in engem Zusammenhang mit der Kultur der Geschwindigkeit und der Mobilisierung der Körper, Techno ist die purste Form der Interaktion mit den neuen Medien. Baßschläge in Herzfrequenz, visuelle Stimulierung durch fraktale Grafiken, Designer-Drogen, lustvoll ausgelebte Körperkultur mit synthetischer Techno-Kleidung könnte sich allerdings als ein weiterer Trugschluß selbstbestimmten Handelns erweisen – „im techno-evolutionären Trend der Auflösung der Körper in der digitalen Matrix.“¹²⁾

Die Zukunft des Körpers

Wenn der biologische Körper seine Bedeutung für die Wirklichkeitswahrnehmung immer mehr einbüßt, meldet sich der Körper geradezu kompensatorisch durch Ästhetisierung zurück: „Er wird gejoggt, gebräunt, bodygebildet, bungeegejumpt etc.“¹³⁾ Richard Kriesche, österreichischer Medienkünstler, sieht die Geschichte eines jeden einzelnen und die der Menschheit insgesamt, als eine Geschichte von Abspaltungen. Er formuliert die Behauptung, „daß sich der Verlust der Bedeutung des abgespaltenen, also des traditionellen biologischen Körpers, umgekehrt proportional zur steigenden Bedeutung der Facies verhält.“¹⁴⁾

Die Abspaltung bzw. Auslagerung unseres Denkens ist der Beginn der absoluten Liquidierung des

Körpers, d.h. die buchstäbliche Verflüssigung des Körpers, der Gestalt der Informationsmoderne.

Dieser Ansatz, im virtuellen Raum aufzugehen, ist aber eine alte Sehnsucht des Menschen, an den Ursprung der eigenen Existenz zurückzukehren. Kriesche vergleicht hier mit der seinerzeitigen radikalsten Form der Abspaltung von der Gesellschaft: die Heiligen von einst trieb es in die unwirklichsten, fremdesten, körperfeindlichsten aller Gegenden, die Wüste – so war sie die dem Geist entsprechendste, um den Körper zu verlassen und sich über den Geist mit Gott zu vereinen... „daß die Meditierender aller Zeiten Stille und Schweigen deshalb gesucht haben, um beim Verstummen des Lärms das Sich-hören des Daseins zu vernehmen.“¹⁵⁾

„...Intelligenz und ihre technischen Träger zur Prothese einer Gattung werden, aus der das Denken verschwunden sein wird“ – Jean Baudrillard.¹⁶⁾

Mit anderen Worten: bisheriges Verständnis und Bilder vom menschlichen Körper und Geist entschwinden zugunsten künstlich intelligenter, funktioneller Cyberhumans technoiden Geistes.

Florian Rötzer kann dieser pessimistischen Perspektive durchaus eine positiv konstruktive Seite abgewinnen, denn „nicht mehr das Heilen, die Erhaltung der Gesundheit und der Leistungs-



Abb. 6:
Maria Lassnig,
„Selbstporträt mit
Drahtarmen“, 1968



Abb. 7:
Francis Bacon,
Drei Porträts –
Georg Dyer,
Selbstporträt,
Lucian Freud, 1973

kraft, das Hinausschieben des Todes und das Vermeiden von Krankheiten oder das Verbessern der gegebenen Potentiale sind Orientierungsrahmen für unser Körperverständnis.“¹⁷⁾

Es ginge um die Neugestaltung des biologischen Körpers. Hinter der Beschäftigung mit dem Körper stehe das Begehren, den fossilen Körper des traditionellen menschlichen Typs neu zu erfinden. Es gehe um die Aufgabe, den neuen Körper einschließlich des Gehirns entweder als Fleisch oder in einer anderen Substanz zu verwirklichen und diese Arbeit nicht mehr dem „blinden Uhrmacher“, also der Evolution, zu überlassen.¹⁸⁾



Abb. 8:
Kiki Smith, „Tale“
1992

Noch einen Schritt weiter geht Martina Lekker, Berliner Theaterwissenschaftlerin, Choreographin und Regisseurin: Sie bricht die Lanze für die Grundlage einer Kultur der Manipulation des Körpers durch Technologie:

„Entgegen aller Ängste ist es gerade die Interaktivität, d.h. die Autonomie der Maschinen, die den Körper vor dem Verschwinden retten wird. Eine Kultur der technologischen Manipulation des Körpers müßte also auf einer Steigerung der multisensorischen Erregung des Körpers durch die Maschinen und auf einer Erweiterung ihrer Lern- und Handlungsspielräume aufbauen.“¹⁹⁾

D.h. wir sollen eine Kultur der Manipulation entwickeln, eine Philosophie der Interaktivität, um eines zu sichern: „die Autonomie des Einzelnen, die sich nicht über das andere erhebt, sondern sich ihm im wissensbereiten und ‚Unvereinbarkeit ertragenden‘ Dialog annähert.“²⁰⁾

Ein noch kaum behandelter Aspekt läßt sich an dieser Stelle noch ins Spiel bringen: das Körperempfinden, die Körpererfahrung. R. Shusterman spricht von einem großen Spektrum von Körperzuständen vom Altertum bis New Age, wie Hatha Yoga, Feldenkrais, Tai Chi, Bioenergetik, buddhistische Meditation etc. Die Erfahrung von Körperzuständen erscheint uns oft vage und unklar, nicht zuletzt durch den „Logozenismus der westlichen Philosophie“.²¹⁾ Doch stimmen Wissenschaftler überein, daß Körperempfindungen das Überleben des organischen Körpers sichern. Wenn sie Techniken für die Entwicklung, Verfeinerung und Steuerung von Gefühlen bereitstellen, besitzen sie damit ein beachtenswertes soziopolitisches Potential. D.h. neben dem fast fetischhaften äußeren Körper sollten wir nicht blind sein für die Bedeutung der Körpererfahrung.

Kunst und Körper

Von der Antike bis zu Moderne war das Wahrnehmen und Denken auf eine Weise reduziert, die das Berühren und das Berührtwerden von der Umwelt eher ausblendete. Statt dessen machten die Menschen sie sich untertan, indem sie sie in ihre kleinsten Einheiten zerlegte.

Ein Beispiel: Unsere heutige Wahrnehmung ist von den perspektivischen Regeln eines Albertis vor 500 Jahren geprägt. Das zentralperspektivische Sehen ist keinesfalls naturgegeben, sondern von der Schrift selbst her entwickelt, Lekker bezeichnet

dies als ersten „Neurochip“ im Kopf des Menschen:

„Die Welt aus der Distanz zu ordnen und die Ereignisse und Zeichen in eine kausale Logik gemäß der Tiefenschichtung des Raumes zu bringen, wurde zur kulturellen Norm.“²²⁾

So führte Albertis mathematische Metapher in Malerei und Zeichnung zu einem Zeitalter hervorragenden Illusionismus, z.B. Fenster mit Ausblicken als eindrucksvolle Täuschungen. Dachten Vermeer oder C.D. Friedrich über den Voyeurismus nach, zu dem ihre Fenster einluden? War dies ethisch gerechtfertigt? Marcel Duchamp wandte sich gegen diese Illusionsmanöver, indem er begann, die Grundlagen der Kunstproduktion selbst zu hinterfragen.

Ein anderes Beispiel: die Nacktheit. Zum Körper wird der Mensch erst in seiner Nacktheit, wird er authentisch, glauben Generationen von Künstlern seit der Antike.

Ausgerechnet indem der Körper in seiner ungeschützten, ungeschmückten Ursprünglichkeit vorgestellt wird, glaubte man, seine physische Materialität überwinden zu können. Auf der Suche nach den metaphysischen Knotenpunkten modellierten Künstler zahllos lasziv Liegende, muskulöse Schönlinge oder verwundete Krieger. Ein Meister war, wer den menschlichen Körper mit den Mitteln der bildenden Kunst beherrschte.

Im 20. Jh. stürzt die utopische Ganzheit des Körpers in sich zusammen. Übrig bleiben die Körperruinen in den obsessiven Bildern eines Francis Bacon (Abb. 7), oder die surrealistischen Kreuzungen von Leib und Möbel, wie im Schubladenakt von Salvador Dali (Abb. 9). Der Körper verliert seine Einzigartigkeit, er wird seriell vervielfältigt (Warhol), seine Medienbilder werden vermarktet, einschließlich seine Geburt und sein Tod (Benetton-Werbung).

Er wird verformt, mutiert, zerfällt in Einzelteile, wird zum Experimentierfeld. Die österreichische Moderne hat hier einiges vorzuweisen: die Wiener Aktionisten wie R. Schwarzkogler (Abb. 5) oder G. Brus, die „KG-Körpergefühl-Bilder“ oder „Body-Awareness-Bilder“ einer M. Lassnig (Abb. 6), die jüngsten Künstlergenerationen besonders im multimediale Bereich.

Ergebnis „dieser postmodernen Fragmentierung der Identität“ (P. J. Sampson): die Zerlegung des Körpers in Augen, Lippen, Glieder, Organe; die Überschreitung der Körpergrenzen bis zum undifferenzierten Fleisch, bis zu seinem epikureisch kannibalistischen Konsum (P. Greenaway, „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“). Oder das Einbeziehen von Körperprodukten und -flüssigkeiten: G. Grosz, K. Schwitters, M. Duchamp verwendeten Exkremente oder Urin, A. Warhol experimentierte damit in den 60er Jahren, Kiki Smith in den 90ern (Abb. 8). M. Boodro kommentiert ihr Werk in einer postmodernen Anspielung auf das klassische Glaubensbekenntnis von Terenz: „*Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir fremd*“ – „*Nichts Menschliches – Muskeln, Eingeweide, Tränen, Samen und Schleim – ist ihr fremd*“.²³⁾

Vielleicht ist Orlan, eine französische Professorin und Performancekünstlerin, der bemerkenswerteste Fall für die Transformation des Körpers (Abb. 4): Seit 1990 hat sie ihr Gesicht und ihren Körper durch eine Reihe von Performance-Operationen verändert. Sie verwendet ein computergeneriertes Bild, das aus Bestandteilen berühmter Gemälde erzeugt wurde, um ihrem Chirurgen eine Vorlage zu geben: die Nase von Diana, der Mund von Bouchers Europa, die Stirn von Mona Lisa, die Haut von Botticellis Venus, die Augen von Geromes Psyche – ihr Gesicht wird nach diesem digitalen Bild zurechtge-

schnitten – „*Das ist mein Körper, das ist meine Software*“; das Ziel ist nicht, „*jünger oder schöner, sondern verändert zu werden – es geht um nichts weniger als darum, eine ganz neue Person zu werden, zusammen mit einem neuen Namen und einem Reisepaß*“.²⁴⁾

Orlans Selbstverwandlung weist auch stark in die feministische Kunst, wenn sie darauf abzielt, den Kampf mit den von den Männern konstruierten Bild der Frau anzutreten, wenn sie versucht, einen weiblichen Ausdruck aus der eigenen Erfahrung der Künstlerin zu gewinnen.

Feminismus und feministische Kunst gehen davon aus, daß der menschliche und besonders der weibliche Körper in einer patriarchalen Kultur codiert wurden, gestützt auf die Forschungserkenntnisse, die ausgehen von der kulturellen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit.²⁵⁾

Feministische Kunst weist die Vermarktung der Frau zurück, beschäftigt sich offen mit Sexualität, Menstruation, Mutterschaft und Menopause. Auch wenn Nancy Friday der neuen Frau – „*in unserem Armani-Outfit: sehr stark, sehr selbstbewußt und sehr verängstigt*“ – die Angst vorm „*Pesthauch unserer Genitalien*“, vorm „*Igittigitt-Problem*“ zugeht. Sie spricht von der „*großen Lüge in unserer Körpermitte, wie dies die gigantische, weiblich dominierte Genitalreinigungsindustrie bezeugt*“.²⁶⁾

Die heutige Heldin verkörpert eine reale, starke, dämonische Seite der Frau – in vieler Hinsicht „*wie ein Mann? – Aber einmal im Monat bluten wir, haben Angst vor Körpergeruch im überfüllten Fahrstuhl. Eher werden wir eine Frau auf dem Mond und im Oval Office als Präsidentin der Vereinigten Staaten von Amerika erleben, als daß wir uns offen damit auseinandersetzen, was Frauen be-*

züglich ihrer Genitalien empfinden.“²⁷⁾

Frauen sollen nach Friday das Ziel ihrer Angst und Wut langsam in den Brennpunkt rücken, früher oder später müssen Frauen einander ins Gesicht sehen.



Abb. 9:
Salvador Dalí,
„Die brennende
Giraffe“, 1935

Einzelne Künstlerinnen stellen sich: Cindy Shermans Bilder untergraben und parodieren die Medienbilder von Frauen, durch Verkleidung, durch kunsthistorische Anspielungen, durch zynisch raffinierte fotografische Simulationen blickt sie hinter die Fassade, setzt sich mit der Häßlichkeit und der Pervertierung auseinander. Wenn sie u.a. Sexklischees bespitzelt und sich fragt, was an Pornos eigentlich reizt, so nimmt sie Kontakt mit dem auf, was sie attackiert (Abb. 10).

„*Auf dem Gipfel mimetischer Einfühlung bewegt sie sich so pfiffig wie originell. Unseren Voyeurismus zu befriedigen verspricht sie, um sämtliche Erwartungen zu enttäuschen. So subversiv ist ihr humoriges Spiel mit dem Ego.*“²⁸⁾

Kiki Smith verwendet traditionell weibliche Materialien, den Körper in seinen individuellen Elementen. Sie will den Sexismus dokumentieren, den weiblichen Körper aus seinem Ghetto holen, ihn neutral, universal machen, den weiblichen Körper befähigen, für den „Menschen“ zu gelten.²⁹⁾



Abb. 10:
Cindy Sherman,
Untitled, 1992

Inez von Lämsveerde richtet unser Augenmerk auf die Macht des Schönheitsideals (Abb. 11). Sie präsentiert ihre Frauen vordergründig in der traditionellen Haltung der Verführerin, Exhibitionistin und spielt – wie Sherman – auf unsere Schaulust an. Die Pose der Verfügbarkeit wird jedoch relativiert durch den Blick der Frauen. Sie schauen ins Objektiv ohne Scheu, offen, herausfordernd, manchmal aggressiv, mit offenen

Abb. 11:
Inez
van Lämsveerde,
Untitled, 1993



Mündern voller blitzender Zähne, mit Fingern wie Krallen – ein Eindruck wie ein Raubtier. Sie entfernt Geschlechtsmerkmale in weiterer Folge, Augen, Münder mittels Paintbox; achtet darauf, daß keine Öffnungen mehr vorhanden sind: „Ich wollte zum Ausdruck bringen, daß Menschen wie diese in sich selbst abgeschlossen sind. Ihre Gefühle können nicht herausfinden.“³⁰⁾ Sie spielt auf eine dunkle Seite im Körper, auf eine lauende zerstörerische Kraft an, die wir fürchten. Ihre aktuellen Kinderporträts verdeutlichen dies durch die Verbindung scheinbarer Unschuld mit dem einmontierten grausam lächelnden Mund eines 24-jährigen Mannes.

Offen bleibt nach Sampson die Frage, welche übergreifenden Visionen angeboten werden. Der feministische Slogan „Our Bodies, Our Selves“ mit der Infragestellung des Körpers als eines Behälters des Selbst stellt zwar einen Integrationsversuch dar. Aber läuft dieser nicht Gefahr, als eine schockierende Attitüde gesehen zu werden oder vom männlichen Blick wieder angeeignet zu werden, das man ja zu zersetzen sucht?³¹⁾

In seinen Schlußfolgerungen faßt Sampson die moderne Repräsentation des menschlichen Körpers aus einem Zusammenspiel der jüdisch-christlichen Einsicht und des griechischen Dualismus zusammen, wobei durch die Herrschaft der autonomen Vernunft letztere siegte und uns in die reduzierte Darstellungen des Körpers zwängte. Die Postmoderne versucht von der großen Vielheit des Körpers, besonders des geschlechtlichen Körpers, etwas zurückzugewinnen.

„Es wäre eine Ironie, wenn der christliche Logos, den die Aufklärer zugunsten des griechischen Dualismus verwarfen, sich als eben jene Weisheit herausstellen würde, nach der die postmodernen Darstellungen suchen.“³²⁾

Epilog

Der Körper: nach langer Unterdrückung als Erfahrungsspielraum nun aktueller und brisanter denn je.

Der Körper: manipuliert, mediiert, virtualisiert und liquidiert, noch/nicht mehr Garant für Wirklichkeitsgewinn? Perspektiven und Visionen, die faszinieren und erschrecken gleichermaßen.

Mein Körper: eine Ferienwoche konzentriert auf intellektuelles Denken, Formulieren und Schreiben vernachlässigter und vergessener organischer Körper neben der theoretisierenden Körperfaszination, dafür Höchstleistung beim Laufen – Balance von Körper und Geist?

Dank an Arrigo Cipriani – „Harrys Bar“/Venedig – für sein überdimensioniertes und überzuckertes Rezept für Zitronensorbet: es nährte den leiblichen Körper neben der kopflastigen Arbeit!

P.S.: Praktische Fortsetzung – spricht Umsetzung des „Körpers“ in diverse Unterrichtsprojekte im nächsten Heft.

Literaturverzeichnis auf Seite 21

Marlies HAAS



Geb. 1960 in Graz, 1981 Lehramt für Deutsch und Bildnerische Erziehung an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Graz. Seit 1982 am

BG und BRG Gleisdorf: Unterricht in Bildnerischer Erziehung und Technischer Werkerziehung. 1988 Mag. phil. in Ethnologie und Kunstgeschichte. Wissenschaftliche Vorträge und Publikationen in Fachzeitschriften. Referentin in der Erwachsenenbildung und Lehrerfortbildung. Seit 1994 Mitarbeit in der Arge für Bildnerische Erziehung an AHS in der Steiermark. Seit 1995 Co-Vorsitz des BÖKWE-Steiermark mit Klaus Hartl.

Reinhold Rebhandl

Musik – Tanz – Malerei

Eine Versuchsanordnung

Zum Projekt

Die abgebildeten „Relikte“ einer Malaktion (jeweils 200 x 285 cm, Dispersion auf Nessel) haben nun neun Jahre an exponierten Stellen unseres Schulhauses unversehr überstanden.

Auslösende Idee für die im folgenden beschriebene „Versuchsanordnung“ war der Wunsch, die Elemente Malerei, Musik und Tanz zu verbinden, eine intensiv erlebbare, temporäre Einheit zu schaffen. Gemeinsam mit den Schülern konnten die Vorgaben für die geplante Unterrichtssequenz schnell erarbeitet werden. Zur aktuellen Popmusik (Discomusik) sollten sich Tanzbewegungen entwickeln, die dann in malerische Bewegungen umgesetzt werden konnten. Noch nicht bekannt waren den Schülern zu diesem Zeitpunkt die Malereien der Wilden der 80er Jahre, lediglich die öffentlichen Malauftritte Georges Mathieus oder das Colour-dripping Jackson Pollocks hatten die Beteiligten in den Jahren zuvor kennengelernt.



„Das Malen nach Musik“, eine in österreichischen Schulen gerne geübte Praxis, zielt zumeist auf ungegenständliche Ergebnisse, hier wurde jedoch durch die Verbindung von Musik mit Tanz ein figuraler Ansatz impliziert. Das Format wurde in Hinblick auf die Körpergröße der beteiligten Maler und Tänzer festgelegt, die Rollen wurden schon im Vorfeld der Aktion verteilt. Die Leuchtkraft der Farbe und die problemlose Verarbeitung bei kurzen Trocknungszeiten ließen die Wahl auf Dispersionsfarbe fallen, die Transparenz der Baumwolle war durch die Anordnung des „Versuchs“ gefordert.

Die mit Nessel bespannten Holzrahmen wurden in die Mitte des Raumes gestellt. Auf der Seite der Tänzerinnen und Tänzer wurden hinter den Personen starke Scheinwerfer montiert, die ein kräftiges Schattenbild der Tanzenden auf die „Leinwand“ warfen. Auf der anderen Seite standen die Maler(innen) mit breiten Pinseln

und Farbtöpfen und versuchten den Bewegungen der Tanzenden mit dem Pinsel zu folgen. Durch den Lichtmangel auf der „Rückseite“ konnte die Wirkung der Farben auf der Bildfläche nicht überprüft werden, sodaß die Ergebnisse bei heller Beleuchtung dann doch sehr überraschend waren und die Schüler zu kleineren Überarbeitungen anregten.

Im Anschluß an die Malaktion beschäftigten wir uns mit den malerischen Erscheinungsformen der 80er Jahre und ihren gesellschaftlichen, kunsthistorischen und marktorientierten Bezugsfeldern. Die versuchten Anknüpfungen der Maler an die Musikszene, der auch in der Jugendkultur, also im Erlebnisumfeld der Schüler, sich manifestierende Zeitgeist und die mit diesen Ebenen verbundenen Folgewirkungen waren Gegenstand heftiger Diskussionen. Auch die anfängliche oder vielleicht noch andauernde Ablehnung der präsentierten Arbeiten durch Teile des sogenannten



Lehrkörpers bescherte dem Projekt interessante, jedoch nicht planbare Aspekte.

Gedankliche Reflexionen

Für die Anregung zu dieser „Versuchs-anordnung“ waren im wesentlichen drei unterschiedliche Faktoren ausschlaggebend, die ihren inneren Zusammenhang im Laufe des Projekts preisgegeben haben. Für mich sind das die Bereiche der Jugendkultur, also die Einbeziehung der musikalischen Erlebnisumwelt der Jugendlichen, die Simulation einer Discothekenatmosphäre, und die Aspekte der Malerei, zum Beispiel die „Meditation“ über Entstehungsbedingungen aktueller Malerei, sowie die Einstimmung in eine gemeinsame synchrone Bewegung, die für einige Minuten eine Einheit verschiedener Bewegungsabläufe schafft, um gemeinsam ein Bild zu entwickeln.

gerade deshalb ein nicht genau definiertes „Lernziel“ zu erreichen oder besser zu erfüllen, wirkte jedenfalls im Vorfeld der Aktion luststeigernd, und half in der Nachbereitung, das Erlebte zu verbalisieren und in den Gesamtkontext „Moderne Kunst“ einzuordnen.

Die durchaus interessanten Aspekte des Lebensgefühls der Jugendlichen, die Kleidung, der Haarschnitt, das Auftreten und das Gruppenverhalten waren zwar Teil des Projekts, wurden aber in der Folge nicht weiter bearbeitet.

Der Aspekt der Malerei

Der malarische Gestus der Bilder spiegelt die Entstehungsbedingungen wider, wengleich das statische Bild die Dynamik seiner Entwicklung nur mehr erahnen läßt. Der breite Pinselstrich, die grellen Farben und die harten Kontraste gründen sich auf den Vorgaben (Farbwahl, Pinselwahl,...) des gesamten Projekts. Die vorliegenden Arbeitsergebnisse weisen ein durch den „Bauch“ gesteuertes, in Zusammenhang mit den Lichtverhältnissen auch zufälliges ästhetisches Erscheinungsbild auf, der Aspekt einer bewußten Bildkomposition ist vage, eigentlich nur im Zusammenspiel von Tanzbewegung und Malerei erkennbar.

Die Verwandtschaft der Arbeiten mit der aktuellen wilden Malerei der 80er Jahre ist augenscheinlich, zum Teil sicher auch kalkuliert. Die Malereien der Neuen Wilden waren den Schülern zum Zeitpunkt des Malereignisses



Der Aspekt der Jugendkultur

Wie schon erwähnt lag die Möglichkeit der Auswahl der Musikstücke bei den Schülern.

Sie schufen sich im Zusammenspiel von Licht und aktueller lautstarker Tanzmusik ihre eigene Erlebnisumwelt, die das Flair eines nächtlichen Tanzevents erreichte und so die oft hemmende schulische Atmosphäre einerseits lockerte, wenn nicht sogar auflöste, andererseits auch extrem verdichtete. Die Tatsache durch exzessive Hingabe an automatisierte Bewegungsabläufe trotzdem oder



noch nicht bekannt, eine intensive Beschäftigung mit den malerischen Ereignissen der frühen 80er Jahre erfolgte erst im Anschluß an die Aktionen. Dabei wurden die Schüler mit vielen Gemeinsamkeiten konfrontiert, die von der Farbwahl über den malerischen Gestus, die vereinfachte, verzerrte, archaische Formgebung, bis zur expressiv übersteigerten Bildsprache reichten.

Die Analyse einzelner Bilder junger Maler (z.B.: Siegfried Anzinger, Walter Dahn, Salomè,...) und die Erarbeitung kunsthistorischer Bezugfelder bildeten den Abschluß des Projekts.

Hier möchte ich nur eine Gemeinsamkeit von „alten und neuen Wilden“ erwähnen, die Gruppenbildung, die, so meine ich, bei den neoexpressiven Malern auch durch Einbeziehung von Musik, durch gemeinsame Auftritte, deren musikalisches Niveau zumindest als umstritten betrachtet werden kann, eine wesentliche Rolle spielte. Beispielgebend waren in diesem Zusammenhang in Österreich die Auftritte der Gruppe Molto Brutto um Gunter Damisch und Josef Danner. So kann die Musik auch als „wichtiger Motor zur Befreiung von den Kunstkonventionen einer allzutrockenen Avantgarde“ gesehen werden. „Warum nicht das tun, worauf man ‚Bock‘ hatte? Spaß machte die Power der Musik, die ihre Zuhörer körperlich direkt packte“ (Schmidt-Wulffen, 1985, S. 24). Dieses Körpergefühl führt mich direkt zum dritten Aspekt meiner Reflexionen.

Die Ebene der gemeinsamen Bewegung

Durch die Anordnung der Bildebene zwischen den tanzenden und malenden Schülern korrespondierten die Tanzbewegungen direkt mit dem Malgestus. Die Schatten der Tanzenden wurden direkt auf die Rückseite der Malfläche projiziert, wo sie die Vorlage für die schnellen Malbewegungen auf der Vorderseite der „Leinwand“ bildeten. Zur hämmernden Discomusik mußte gefühlsmäßig ein gemeinsamer synchroner Bewegungsablauf aller Beteiligten gefunden werden. Die rhythmischen Bewegungen der handelnden Personen entwickelten sich in gegenseitiger Abhängigkeit zu einem einheitlichen Gefüge von Ton, Malspuren und Tanz.

Organisatorische Details

Malaktion am Bundesgymnasium Steyr (Werndlpark, A-4400 Steyr) im Rahmen der unverbindlichen Übung Bildnerisches Gestalten.

16 SchülerInnen der Oberstufe (5.-8. Klasse) bemalten in vier Gruppen vier Bildflächen. Insgesamt fünf Nachmittage zu je zwei oder vier Unterrichtseinheiten:

- Entwicklung eines Konzepts – Auswahl der Materialien (2 Einheiten)
- Vorbereitung des Materials (Grundierung...) (2 Einheiten)
- Malaktion (4 Einheiten...)
- Überarbeitung der Malereien – Nachbereitung und Bildanalysen (Neue Wilde) – Kunst-

- historische Aspekte (4 Einheiten)
- Museumsbesuch (Neue Galerie Linz) – Bildbetrachtungen – Kunsthistorische Bezüge (4 Einheiten).

Literaturhinweis

Schmidt-Wulffen, Stephan: Alles in allem – Panorama „wilder“ Malerei. In: Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hrsg.): Tiefe Blicke – Kunst der achtziger Jahre aus der BRD, DDR, Österreich und der Schweiz (Köln 1985) S. 24.

Reinhold REBHANDL

Geboren 1957, 1977-1984 Akademie der bildenden Künste Wien (Prof. Eckert und Prof. Prachensky), 1983 Lehramtsprüfung für Bildnerische Erziehung und Geschichte, 1984 Diplom für Malerei. Seit 1983 Lehrtätigkeit am BG/BRG Steyr.



1986-91 Organisation von Projekten und Ausstellungen in Zusammenarbeit mit der Cult-Galerie.

Seit 1992 Leitung der Arbeitsgemeinschaft für Bildnerische Erziehung an AHS in OÖ.

1996 Gründung von „Rohstoff – eine Kunstinitiative“.

Seit 1997 Vizepräsident der Künstlervereinigung Maerz.

Einzelausstellungen (Auswahl):

1992 Galerie Ariadne (Wien),
Galerie Maerz (Linz).

1994 Kunsthalle Innsbruck,
Galerie Ariadne,
Galerie Eder (Linz),
Crossing (Portogruaro).

1995 Galerie 4484, Kronstorf.

1996 Galerie Zauner (Linz),
Galerie Pimmingstorfer (Peuerbach).

1997 Galerie Eboran, Salzburg.



Margarete F.-Zelenak

Das kreative Denken

These und Realisierungen im Rahmen der Bildnerischen Erziehung

Grundlage allen Denkens ist die Forderung nach Ordnung von sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken, Vorstellungen und Begriffen. Das Kausalprinzip erweist sich als Schlüssel unserer heutigen Denkpraxis. Die Verknüpfung zwischen Ursache und Wirkung erscheint uns selbstverständlich, ja sogar natürlich, weil verankert in den Naturgesetzen.

Galilei formulierte die von ihm entdeckten Naturgesetze, indem er wissenschaftliche Experimente in einer mathematischen Sprache beschrieb¹⁾, wobei Dreiecke, Kreise und sonstige geometrische Figuren als deren Schriftzeichen fungieren. Andererseits wurde die analytische Denkmethode Descartes', das heißt Gedanken und Probleme in Stücke zu zerlegen und gemäß von Ursache und Wirkung in eine logische Ordnung zu bringen, zu einem wesentlichen Charakteristikum des modernen wissenschaftlichen Denkens.

Tatsächlich führte das kartesische Denkmodell²⁾ zur rasanten Evolution des technologischen Fortschritts, andererseits begann damit die Zersplitterung des ganzheitlichen Denkens in Spezialdisziplinen bis zum wissenschaftlichen Reduktionismus.³⁾

Denken funktioniert aber nicht eindimensional, sondern strukturell und vernetzt. Vernetzte Struktur schließt auch den kausallogischen Denkvorgang in den unterschiedlichsten Variationen mit ein. Eine Problemstellung kann aus mehreren Richtungen logisch erfaßt und wissenschaftlich erforscht werden. (Die Funk-

tionen des menschlichen Körpers können zum Beispiel in der Biochemie, Physiologie, Medizin, aber auch in der Kulturwissenschaft, Ethnologie, bildenden Kunst oder überhaupt Lebenspraxis untersucht werden.)

Das begrifflich intellektuelle Denken ist während des Denkprozesses nicht isoliert von intuitiven oder emotionalen Antrieben. In der Praxis gibt es keine Trennung von „Verstand“ und „Gefühl“. Emotion und Intellekt stehen in Wechselwirkung zueinander und können durch die Sensibilität aktiviert und gesteuert werden. Mit zunehmender Eliminierung des Emotionalen aus dem begrifflichen Denken kommt es zur Vernachlässigung der intuitiven Selbsteinschätzung und in der Folge zur Beziehungsarmut.

Kreatives Denken ist keineswegs auf die Kunstaübung beschränkt. Es beinhaltet sowohl logische Fähigkeiten, die im Intellekt verankert sind, als auch deren Koordinierung mit Intuition und Emotion.

Offenheit gegenüber dem Unbekannten, dem Neuen; Flexibilität und Grenzüberschreitungen kennzeichnen die Kreativität. Das kreative Denken bedeutet die Einordnung dieser Variablen in die bestehende, bekannte Netzstruktur. Damit wird ein anderes bedeutsames Merkmal des kreativen Denkens sichtbar, nämlich dessen Tendenz zur Begriffs- und in der Folge zur Bewußtseinsbildung.

Sprachliche Begriffe setzen konkrete Formvorstellungen und Ge-

dankenkonstrukte voraus. Die inhaltliche Bedeutung eines Begriffs, sei es eine abstrakte oder gegenständliche, bestimmt auch die Denkpraxis.⁴⁾

Neue optische Eindrücke (Bilder) lösen Gefühle, bewußte Wahrnehmung und aktives Denken beim Betrachter aus. Die visuelle Aufbereitung von Informationen (Reizen) bewirkt bereits eine Primärbeurteilung und Einstufung, ob etwas interessant oder belanglos gewertet wird.

Kreatives Denken kann jeder praktizieren. Im Schulunterricht wird die Praxis vor allem im Fach Bildnerische Erziehung geübt.

Bildnerische Erziehung als Mittlerin zwischen Kunst und Lebenspraxis

Kinder und Jugendliche sind von Natur aus kreativ. Das symbolische Spiel und die frühe Kinderzeichnung⁵⁾ wurzeln beide in einer funktionellen Lust und der Selbstbezogenheit des Kindes. Andererseits wird aus den „inneren Bildern“ die Aneignung oder wenigstens Nachahmung des Wirklichen geübt.

Kreatives Tun lebt von der Umsetzung des Denkens und der Vorstellung in ein bestimmtes Material oder Medium. Es gibt mehrere Wege, um Kreativität bei Kindern freizusetzen.

Freies Gestalten ohne formale Zwänge kann spielerisch unter Einbeziehung zufälliger Gestaltungsmomente erreicht werden.

¹⁾ Vgl. F. Capra: Wendezeit, Bern und München 1983, S. 53 f.

²⁾ Descartes unterschied bzw. trennte den Geist von der Materie.

³⁾ Jede Analyse endet je nach der in Frage stehenden Untersuchung in einfachen Elementen.

⁴⁾ Vgl. C. Levi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt a.M. 1968.

Die weitaus effizientere Methode beruht aber auf einem fundierten Kennenlernen von Materialien, Techniken und Fertigungsverfahren, deren Anwendung exemplarisch zur Ausführung gelangt. Kunst- und Werkbetrachtung erweitern das praktische Tun um die formale Komponente.

Im Prinzip entsteht eigenkreative oder künstlerische Arbeit auf verschiedenen Gestaltungsebenen. Ob nun ein Thema bzw. Inhalt vorgegeben wird oder nicht, die geistig intentionale Ebene entspricht der Realisierung einer Idee. Der Künstler möchte durch sein Werk bestimmte Aussagen transparent machen. Auf einer intuitiv emotionalen Ebene basiert die persönliche Auswahl des Materials, formaler Ausdrucksmittel und technischer Fertigung der Arbeit.

Letzten Endes entscheidet die Dynamik des unmittelbaren Herstellungsprozesses die effektive Qualität des fertigen Produktes. Die selbe Idee kann auf unterschiedliche Weise behandelt werden. Allerdings bedingt die Umsetzung der Idee in ein Material die „Materialisierung“ – also Entgeistigung einer Idee zu einem gemachten Ding – eine substantielle Veränderung. Dem Werk können Aussagen unterschoben und Interpretationen auferlegt werden. Auch ein Material an sich (z.B. Naturstein) mag Geistiges ausstrahlen.

Jedenfalls ist es äußerst schwierig, Ideen konkret und eindeutig ins Material umzusetzen. Der Arbeitsprozeß selbst, sei er vom Handwerk oder technologisch geprägt, mündet in einem Produkt, welches von Ideen und Motivationen herrührt.

Das bewußte Erleben dieser Evolution des Geistig-Seelischen zu einem haptischen Ding oder visuell erfassbaren Bild durch den Entstehungsprozeß sollte auch das primäre Ziel Bildnerischer Erziehung im Gymnasium sein.

Spätestens seit den 70er Jahren unseres Jahrhunderts⁶⁾ gilt es als erwiesen, daß die Kunst einen aktiven Teil der Lebenspraxis darstellte. Sowohl die höfische als auch die sakrale Kunst waren durch ihren Verwendungszweck als Repräsentations – oder Kultobjekt in die Lebenspraxis der Gesellschaft eingebunden. Erst in der Neuzeit kam es zu einer Wesensdifferenz zwischen der ästhetischen Domäne der Kunst, deren Autonomie zum zentralen Bewertungskriterium wurde, und der Alltagsästhetik, die der tatsächlichen Wirklichkeit entsprach.⁷⁾

Autonome Kunst, l'art pour l'art, war ihr eigener Selbstzweck, wobei die Frage nach dem Wozu der Kunstwerke, wie diese in die Realität eingreifen können, diese verändern usw., sich erübrigte.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts hat die Avantgarde⁸⁾ eben jene Distanz der Kunst zur Lebenspraxis zum Gehalt ihrer Werke gemacht und damit den Versuch, Kunst und Leben wieder zusammenzuführen. Medien wie Fotografie, Film und Video unterstützen diesen Weg. Es sind auch gerade diese Medien, die einem jungen Menschen das Verständnis der modernen Alltagsästhetik erleichtern.

Eine Beurteilung des jetzigen Kunstgeschehens kann nicht objektiv sein, aber soviel sei gesagt, nämlich, daß die Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis diverse Nebeneffekte und Auswüchse stehen ließ. Heute bedeutet Wissen über Kunst oft mehr als bloßes Machen.

Einzig Architektur und Gebrauchskunst haben ihre Eliminierung in die Abstraktion relativ unbeschadet überlebt. Ihre Materialgebundenheit hindert sie am Verschwinden. Ohne Material, Statik und Technologie gibt es keine reale architektonische Form. Die Distanz zur Lebenspraxis hat es in der Architektur oder

im Design nie wirklich gegeben, wengleich manches utopische Konzept an die Grenzen des Machbaren stieß. Lifestyle heißt die modernste Ausprägung der Kunst, wo die Grenzen zwischen Kunst und Leben weggefallen sind.

Bildnerische Erziehung am Gymnasium versteht sich als primäre Kunstvermittlung. Manchmal wird diese Rolle von den Eltern oder der Familie übernommen. Junge Menschen sollen sich in ihrer Kultur und Kunst zu Hause fühlen, selbstverständlich damit umgehen, ihre Distanz dazu verlieren. Der Schulunterricht eignet sich sehr gut dazu, die Einigung von Kunst und Lebenspraxis vorzubereiten.

Bildnerische Erziehung, Technisches Werken: Projekte und Öffentlichkeitsarbeit

„Zeitbewußtsein – Umweltbewußtsein“

Schülerarbeitsausstellung des Gymnasiums *Kollegium Kalksburg* und des BRG 21, Franklinstr. 21 in der *Bank-Austria, Kundenzentrum Wien-Mitte* im Mai 1996

Die Bank-Austria unterstützte dieses Schulprojekt in vorbildlicher Weise. Für die gelungene Realisierung sei dem Schul- und Universitätsbetreuer Herrn Ing. Gerhard Binder an dieser Stelle herzlich gedankt

Im Sinne einer kreativ kritischen Bewußtseinsbildung beschäftigten sich die Schüler mit der Zeit- und Umweltproblematik. Der Zeitbegriff schließt sowohl ein Kontinuum prozeßhafter Abfolgen vergangener bis zukünftiger Vorgänge mit ein als auch die präzise Unterbrechung, punktuell im gegenwärtigen Augenblick. Zeitbewußtsein bedeutet vielleicht das Begreifen der Mechanik der Zeitmessung, die eine Grundlage der

⁵⁾ Vgl. Piaget/Inhelder: Die Psychologie des Kindes, Stuttgart 1980, S. 66 ff.

⁶⁾ Vgl. Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974

⁷⁾ Vgl. Gorsen: Zur „kunstwissenschaftlichen Verarbeitung alltagsästhetischer Äußerungen“, in: Daucher/Sprinkart: Ästhetische Erziehung als Wissenschaft, Köln 1979

⁸⁾ Vgl. Bürger a.a.o. S. 76 ff.



Abb. 1:
Schalendesign

Abb. 2, 3:
Materialcollagen
zum Thema
„Zeitbewußtsein“



Umweltbewußtsein ist also nicht allein mit ökologischen Fakten zu assoziieren, sondern auch als Auseinandersetzung mit dem anderen Menschen in der Gesellschaft (Staat – Europa – Welt) zu werten.

Die Schüler setzten in ihren Arbeiten Einzelaspekte der Themen Zeit oder Umwelt gestalterisch in ein Material um. Die Ausstellung zeigte folgende Techniken:

- a) Materialcollagen aus fertigen Produkten, wobei für die Schüler der Entstehungsprozeß interessant war und sich die Konvergenz zum Thema sekundär ergab. (4. Kl., Abb. 2, 3)
- b) Temperabilder veranschaulichten surreal-gegenständliche Assoziationen. (5. Kl.)
- c) Bei den Insekten (2. Kl.) trat durch das Material Draht und die Größe der Objekte (ca. 25 cm) ein Verfremdungseffekt ein, womit die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt werden sollte.

Außerdem konnte man noch Gouachemalereien auf Naturholz (1. Kl., Prof. Edith Dallner),

Schalendesign (WE, 2. Kl., Prof. Heinz Radda, Abb. 1, vgl. Kulturaustauschprojekt mit Japan), Stabpuppen (BE, 2. Kl., Prof. Hans Gramm, der seit 1980 am KK unterrichtet), Radierungen (6. Kl.) und zweifarbige Linolschnitte (3. Kl.) sowie Karikaturen (4. Kl.) sehen.

Es sollte ein breiter Querschnitt bildnerischer Techniken zum Thema geboten werden. Eine zusätzliche Attraktion war ein Unterhaltungsprogramm mit dem Zauberkünstler Dieter K. Golf am Abend der Eröffnung der Ausstellung (Abb. 4 zeigt den Zauberer in Aktion mit den beiden Direktoren, rechts Dir. Mag. Walter Schauer vom Kollegium Kalksburg, der auch zur Ausstellung sprach).

Internationale Kommunikation im Kulturaustausch

Nichtsprachliche internationale Kommunikation geschieht auf wirtschaftlicher Ebene durch den Austausch von Produkten. Neben dem Wirtschaftssektor kann auch auf kultureller Ebene in analoger Weise vorgegangen werden. Unterstellt man, daß die Weltwirtschaft durch die Internationalisierung den Weltfrieden in materialistischer Hinsicht stabilisiert, so darf angenommen werden, daß Informationsaustausch (Medien, Internet, Ausstellungen) ein gegenseitiges Verständnis der Kulturen in geistiger Hinsicht bewirkt.

Schülerarbeitenausstellung der 2c in Sekigane/Japan

Das Kulturaustauschprojekt wurde in der örtlichen Tageszeitung Nihon Kai Shibun vorgestellt. Die 2c des Gymnasiums Kollegium Kalksburg zeigte Linolschnitte aus dem BE-Unterricht und Modelle der Sitzmöbel aus Wellkarton, die sie im Technischen Werken gemacht hatten, außerdem Arbeitsdokumentationen.



Abb. 4

1997 werden im Gegenzug Arbeiten von japanischen Schülern in der Galerie Kalksburg zu sehen sein.

Das Beispiel „Sitzmöbel aus Wellkarton“ veranschaulicht, wie Design von Schülern im Werkunterricht realisiert werden kann. Unter der Leitung von Prof. Heinz Radda erarbeiteten Schülerteams die einzelnen Entwürfe, bauten Modelle und schließlich die Prototypen. Prof. Radda entschied sich für das Material Wellkarton, weil dieser leicht zu bearbeiten, außerdem problemlos zu entsorgen, recyclebar und umweltschonend ist. Technisch waren ausschließlich Steckverbindungen erlaubt (→ Abb. 8). Dadurch beschränkt sich die Formenauswahl auf die logisch

Abb. 6:
Ausstellung der
Schülerarbeiten
in der Sho gakko
Sekigane

Abb. 5 : Das Yumeikan-Gebäude (beinhaltet ein Kurbad, jap. *onsen*, Restaurant, Veranstaltungsräume, Kulturhalle usw.). Vor dem Gebäude befindet sich eine Monumentalplastik, das Gemeindefsymbol Himmel, Erde, Wasser des in Österreich lebenden Bildhauers Futao Fujii.



machbaren Variationen. Maße und Proportionen ergeben sich aus Stabilitätselementen und das Sitzobjekt muß stimmen, wenn es funktionieren soll. Das Formenvokabular beschränkt sich keineswegs auf das Eckige, auch fließende runde Formen sind möglich (→ Abb. 7).

Die Europa Verpackung (EUVPG)

– als Zeichen internationaler Kommunikation von Technik, Industrie und Umweltschutz. (BE: 3 Kl., F. Zelenak)

Beispiel: Behälter für Gummibärli; Peter Pertusini 3a.

Der Gummibärlibehälter ist ca 25 cm hoch. Ein Klappdeckel am Kopf dient zum Einfüllen der Bären. An der unteren Hinterseite soll sich ein ventilartiger Klappdeckel zur Entnahme der Bären befinden.

Funktion: gedacht als Werbebeschenk, aufzustellen in Banken, Ordinationen...

Das Projekt erhielt einen Anerkennungspreis beim Wettbewerb Europa in der Schule 1996.



Verwendet wurde das Recycling-Material Papier, wobei serielle Fertigungsverfahren durch die Industrie bei maximaler Umweltfreundlichkeit wirksam werden können. Die industriell gefertigte EUVPG leistet durch den Vertrieb über moderne Verkehrswege (Bahn, Straße, Luft) einen Beitrag der materiellen Kommunikation. Der Beitrag einer geistigen Kommunikation ist durch die originelle Verpackungsform gegeben. Europamotive an der Außenseite wirken verstärkt als Erkennungsmerkmale.

Es wäe denkbar die EUVPG Gummibärlibehälter als umweltfreundliches Produkt österreichischer Herkunft (gekennzeichnet mit dem österr. Umweltzeichen),

industriell herzustellen. Ein Aspekt einer positiv kritischen Einstellung im Hinblick auf den Umweltschutz ist die Verwendung von Altpapier. Positiv-kritisch wäre EUVPG im Sinne der Vorbildwirkung, d.h. wenn eine österreichische Verpackung, die im europäischen Raum vertrieben wird Umweltfreundlichkeit signalisiert, könnte die Idee Nachahmer finden...

Pen Case 2000

Zukunftsorientiertes Design im Unterricht. (BE: 6. Kl., F. Zelenak)

Corporate Identity in der Schule 2000 und das zukunftsorientierte Denken dieser neuen Zeit waren die Impulse für die Entwürfe einer originellen Federschachtel. Die Form sollte als Symbol wirken. Trotz Modernität wurde speziell auf die österreichische Tradition Rücksicht genommen. Die Verwendung wertvoller Materialien (Buchenholz, Messing), besonders das Lochblech erinnert an die Arbeitsweise der Wiener Werkstätte (Josef Hoffmann).

Wenn Ornament, so entsteht es hier durch die logische Anwendung des Materials. Ein Ornament wurde nicht eigens hinzugefügt!

Abb. 7: Sesseldesign



Abb. 8: Herstellung der Sessel aus Wellkarton

Pen Case 2000 ist als industriell gefertigtes Massenprodukt denkbar und z.B. für Banken am Weltspartag als Werbegeschenk zu verwenden. (⇨Abb. 10, 11)

Aktive Kunstbetrachtung: Das lebende Bild

(BE: 4. Kl., F. Zelenak) Edgar Degas: Tanzklasse (⇨Abb. 12)

Einen attraktiven Beitrag an Schulfesten leisten viele Kunstzieher seit jeher mit einem „Lebenden Bild“. Die Lust am Gestalten der Kostüme und deren Ausführung sowie das Spektakel auf der Bühne begeistern die Akteure selbst gleich wie das Publikum.

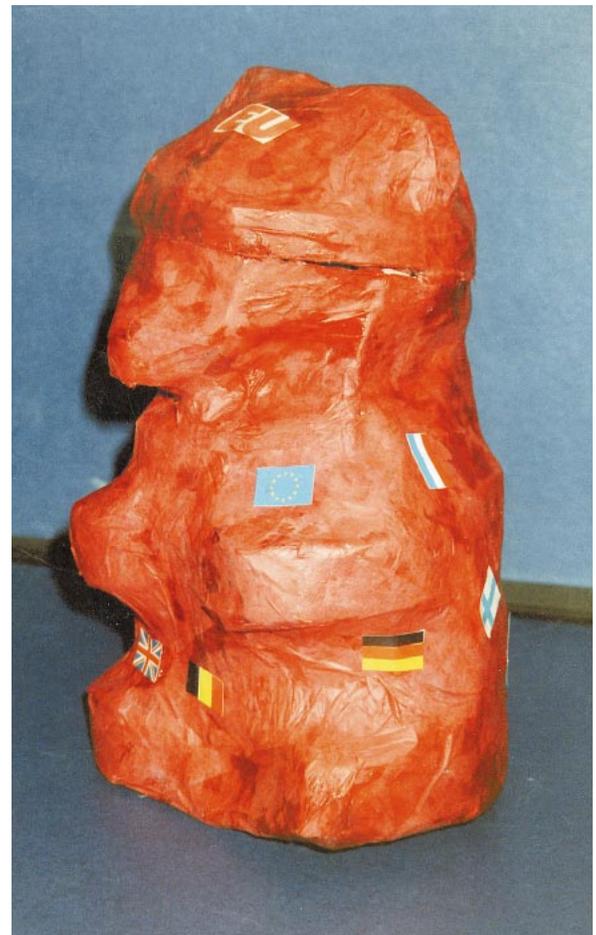
Bildbetrachtung ist ein rezeptiver Vorgang. Den Zugang zu einem Bild zu finden, ist meist viel schwieriger und bedarf eher einer Anleitung für den Betrachter, als wenn er ein Bauwerk besichtigt, sich darin bewegt und aufhält. Die räumliche Dimension erleichtert die Empfindung einer Einheit von Kunst und Leben in der Architektur, auch wenn das ikonographische Programm nicht verstanden wird.

Den Einstieg in ein nicht verstandenes Bild schafft man nicht. Wichtige Hilfen zum Bildverständnis sind: dessen kunsthistorische Bedeutung, die Biografie des Künstlers, kunstwissenschaftliche Untersuchungen – also Faktenwissen. Die emotionale Bereitschaft des Betrachters ist ebenso wichtig. Gefällt es oder nicht. Bildbetrachtung praktiziert man in Museen, Ausstellungen, an Reproduktionen, Diavorträgen in der Schule usw.

Mit dem Bild arbeiten, es verfremden, lebendig werden lassen, darin spielen... eröffnet einen völlig anderen Rezeptionsweg zum Original, als das durch die konventionelle Methode von Anschauen gepaart mit Fachwissen möglich ist.

So gestalteten wir die „Tanzklasse“ von Degas als lebendes Bild mit moderner Tanzeinlage am Musikfest 1996 im Kollegium

Abb. 9: EUVPG Gummibärlibehälter



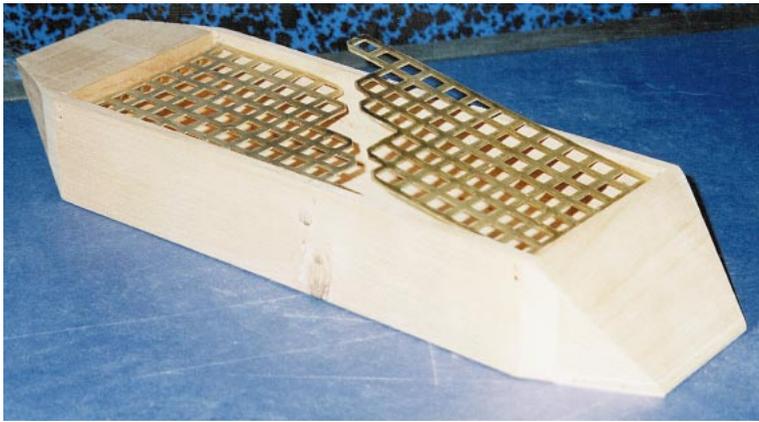


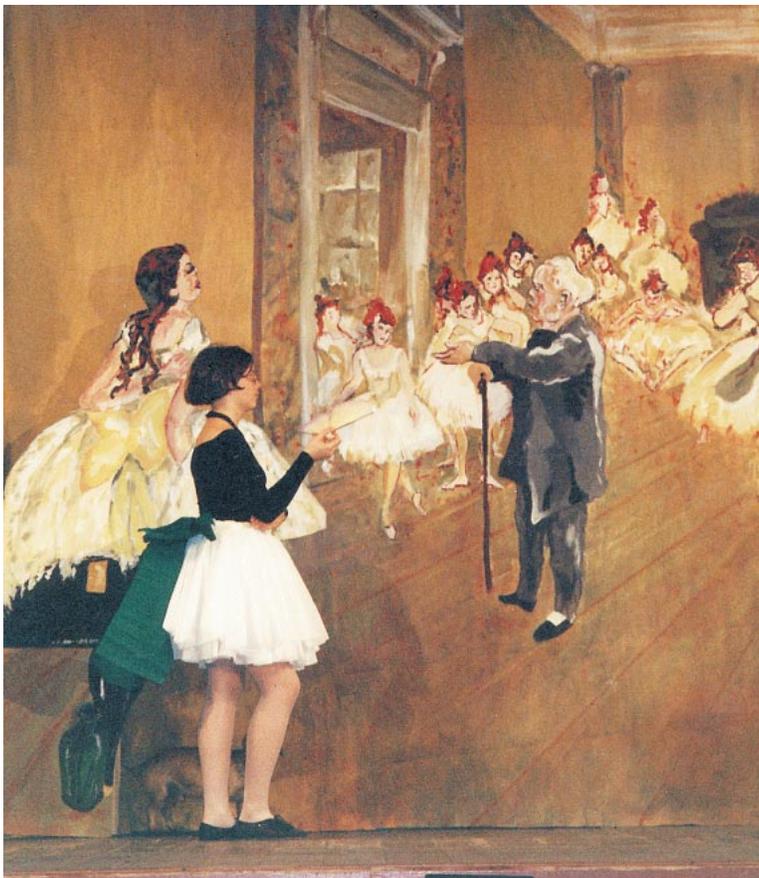
Abb. 10:
Clemens Billek
Pen Case 2000



Abb. 11:
Aleksandra Kawka
Pen Case 2000

Kalksburg. Während des BE-Unterrichtes malte eine Gruppe von Buben der 4b das aus zwei Teilen bestehende Bild. Die auf dem Flügel sitzende Tänzerin befand sich auf dem einen Teil im Vordergrund, der Rest auf dem Teil dahinter. Auf der Bühne wurde dann noch ein präparierter Hund aus der Bio-Sammlung dazugestellt. Die Mädchen waren für die Tanzeinlage unter der Choreografie von Prof. Gabriele Dalmatiner verantwortlich.

Abb. 12:
Lebendes Bild,
Degas; Tanzklasse



Margarete F.-ZELENAK

- 1956 geboren in Wien
 1975 „Schöpferisches Gestalten“, Ausstellung in d. Zweigstelle der E.Ö., Wien;
 1975 bis 1979: Bildhauerei-Studium mit Diplomabschluss an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien;
 1977 „Metallsymposium“, Galerie ALTE SCHMIEDE, Wien;
 1979 Diplomausstellung an der HS. f. angewandte Kunst, Wien.
 Beginn der Lehrtätigkeit am Kollegium Kalksburg;
 1984 Lehramtsprüfung an der HS. f. a. K.
 1981 „Menschenskizzen“ Galerie Kalksburg, Wien
 1983 „Frauen sehen Männer“, Galerie, Bücher&Kunst, Wien;
 Bilder, Plastiken, Zeichnungen, Atelier 96, Wien
 1984 Teilnahme: „feminale 2“, Hs. f. a. K. Wien
 1987 „Kunst-Konfrontation“, das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, Videoproduktion
 1990 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Wien
 1991 Publikation in der Internationalen Fachzeitschrift SPORT-BÄDER-FREIZEITBAUTEN
 1992 „Bilder und Objekte“, Galerie im Kursalon Mödling;
 Publikation der Dissertation
 1993 Buchpäsentation: Strukturen in den modernen Architekturen; Pier Luigi Nervi – Kenzo Tange: Ein Vergleich europäischer und japanischer Architekturskultur; „Akte“, Galerie Bücher & Kunst, Wien; „Wienbilder und Porträts“, Kaihatsu-Center, Sekigane, Japan; „Wienbilder“, Nihon Kai Shinbun Building, Kurayoshi, Japan
 1994 „Der andere Turm“, Gruppenausstellung im Hyrtlhaus, Perchtoldsdorf;
 Publikation in der Internationalen Fachzeitschrift SPORT-Bäder-Freizeitbauten;
 „Realistisches“, VB Baden – Mödling, Filiale Hinterbrühl
 1995 „Köpfe“ Präsentation v. Schülerarbeiten (7.Kl.) Innenhof des Stadtschulrats (Palais Epstein, Wien)
 1996 „Persönliches“, Stadtamt-Galerie Mödling;
 Galerie Bertrand Kass, Innsbruck „Zeitbewußtsein – Umweltbewußtsein“;
 Schülerarbeitenausstellung in der Bank-Austria, Kundenzentrum Wien-Mitte;
 Diverse Publikationen in Lokalzeitschriften, vertreten im Internationalen Autorenkatalog.



Claudia Peschel-Wacha

Mit dem Gefühl der Hände

Zeitgenössische Gebrauchskeramik in Niederösterreich –
Eine Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde
im Schloß Gobelsburg, Kamptal, Niederösterreich



Töpferstand auf dem Spittelberger Weihnachtsmarkt 1996

Jeder kennt sie, doch kaum einer nimmt sie bewußt wahr, die Töpfer, die zur Zeit in Österreich Gebrauchskeramik herstellen. Man trifft sie zwischen den Punschständen auf den Weihnachtsmärkten, bei Kunsthandwerksausstellungen auf Burgen und Schlössern neben Textilien und Holzarbeiten oder auf den Töpfermärkten in Gmunden und Vöcklabruck.

Doch wer sind sie, die ihre Töpferware wie in alten Zeiten unter Ausschluß des Zwischenhandels feilbieten? Wo wohnen sie, wie kamen sie zur Keramik, welche Rohstoffe verwenden sie, wo liegen die Vorbilder für das rezente Formengut?

Diesen Fragen bin ich als Volkskundlerin im Auftrag des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien nachgegangen. Im Rahmen eines wissenschaftlichen Projekts habe ich die Gebrauchskeramiker im Bundesland Niederösterreich besucht, ihre Biographie erfragt und ihre Arbeitsweise dokumentiert. Die Ergebnisse dieser Feldforschung werden heuer in Form einer Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

23 Töpfer aus Niederösterreich wurden eingeladen, im Schloß Gobelsburg Beispiele ihrer Ware auszustellen. Von traditionellen Gefäßformen wie dem „Rutscher“, dem donauländischen Milchtopf, über Puppengeschirr mit Streublumendekor, einem Spucknapf für die niederösterreichische Weinkost über Sushi-Teller für die makrobiotische Küche bis zum neuesten Trend, der Beschäftigung mit unglasierten polierten Gefäßen, gebrannt bei niedrigen Temperaturen im Lehmofen. Anhand von ungefähr zehn Ausstellungsobjekten pro Töpfer soll neben dem persönlichen Formenspektrum die künst-

lerische Vielfalt und das handwerkliche Können der zeitgenössischen Töpfergeneration in Niederösterreich gezeigt werden.

Als Rahmen für die Ausstellung wurde das Barockschloß Gobelsburg bei Langenlois im Kamptal gewählt. In diesem Schloß wird seit 1966 neben einer historischen Glassammlung eine erlesene Anzahl von Fayencen aus den bedeutenden Töpferzentren der Monarchie in einer ständigen Schausammlung der Öffentlichkeit präsentiert. Passend zum Keramikschwerpunkt, wurde heuer für die Sonderausstellung, die jedes Jahr vom Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien für seine Dependance gestaltet

Eine Wachauer Töpferin beim Glasieren eines Weinkühlers

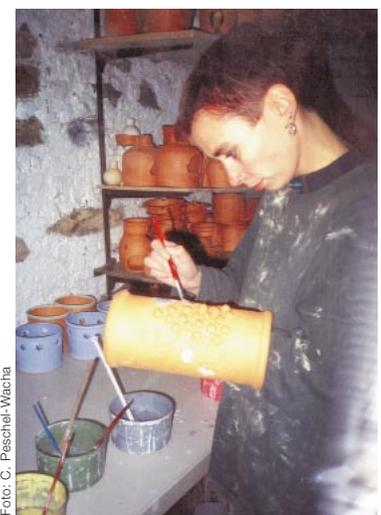


Foto: C. Peschel-Wacha

wird, ein zeitgemäßes Ausstellungsthema gewählt. Eingebettet in eine reizvolle Landschaft, bietet sich das Schloß Gobelsburg, (mit seinem neu eröffneten Schloßheiligen), als ideales Ausflugsziel an.

Im umfangreichen Katalog werden die einzelnen Töpfer ausführlich mit Werksbeschreibungen vorgestellt, und vielleicht läßt sich anhand dessen die eine oder andere Keramik in der eigenen Sammlung aus der Anonymität befreien und seinem Meister oder seiner Meisterin zuweisen?

Die Ausstellung wurde am 24. Mai 1997 um 15 Uhr eröffnet; ist von 25. Mai bis 19. Okt. '97, täglich von 10 bis 17 Uhr zu besichtigen.

Auskunft und Führungen:
Tel.: 0222/280 86 80

Eine Töpferin beim künstlerischen Verzieren einer Schüssel – jedes Stück erfordert viele Arbeitsgänge



Foto: C. Peschel-Wacha

Lustige Tierformen – von Kindern sehr geschätzt



Foto: Nera Loschan



Dr. Claudia PESCHEL-WACHA

Geb. 1960 in Linz, Studium der Volkskunde und Kunstgeschichte in Wien, Ausstellungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeiten zu den Themen: Bier und Keramik (Ziegel und neuzeitliche Gefäßkeramik).

Fortsetzung von Seite 10

Literaturverzeichnis:

- 1) Richard Kriesche: „Der überflüssige Körper“: Kunstforum International, Bd. 133, 1996, S 118
- 2) Richard Shusterman: „Soma und Medien“: Kunstforum International, Bd. 132, 1995, S 210
- 3) Florian Rötzer: „Die Zukunft des Körpers“: Kunstforum 132, S 56
- 4) Martina Lekker: „Vom ‚Geist‘ der Maschinen“: Kunstforum 133, S 138
- 5) Philip J. Sampson: „Die Repräsentation des Körpers“: Kunstforum 132, S 96
- 6) ebenda, S 95 f
- 7) ebenda, S 99
- 8) ebenda, S 99
- 9) Jeffrey Shaw: „Der entkörperte und wiederverkörperte Leib“: Kunstforum 132, S 168
- 10) F. Rötzer: Kunstforum 132, S 68
- 11) Armin Medosch: „Understanding Man – Extensions of Media“: Kunstforum 133, S 156
- 12) ebenda, S 157
- 13) R. Kriesche: Kunstforum 133, S 118
- 14) ebenda, S 118
- 15) Peter Sloterdijk: R, Kriesche, Kunstforum 133, S 119
- 16) Jean Baudrillard: Karlheinz Lüdeking, „Das Vergnügen des Körpers“. Kunstforum 133, S 59
- 17) F. Rötzer: Kunstforum 132, S 68
- 18) ebenda, S 68
- 19) M. Lekker: Kunstforum 133, S 138
- 20) ebenda, S 138
- 21) R. Shusterman: Kunstforum 132, S 214 f
- 22) M. Lekker: Kunstforum 133, S 138
- 23) M. Boodro: Ph. Sampson, Kunstforum 132, S 103
- 24) ebenda, S 107
- 25) Marlies Haas: „Werbung als kulturelle Vermittlungsagentur“. Diplomarbeit, Graz 1988, S 75
- 26) Nancy Friday: „Die große Lüge in der Körpermitte“: Presse, 1./2.2.1997, S I
- 27) ebenda, S II
- 28) Heinz-Norbert Jocks: „Cindy Sherman“: Kunstforum 132, S 347
- 29) Ph. Sampson: Kunstforum 132, S 109
- 30) Pauline Terreehorst: „Ein beängstigendes Modell“: Kunstforum 132, S 209
- 31) Ph. Sampson: Kunstforum 132, S 109
- 32) ebenda, S 110

Wilhelm Jamnig

Keramik: Die zweiteilige Gußform

Herstellung einer Öllampe in Serienfertigung

I. Sachinformation

Hinweise zur Öllampe:

Schon vor 30000 Jahren benutzten Menschen verschiedene Geräte zur Beleuchtung ihrer Behausungen. Im Schein von Kienspan, Fackeln und Stehlampen schufen Menschen der Steinzeit kunstvolle Höhlenmalereien.

„In den Mittelmeerländern hat man bei Ausgrabungen viele kleine aus Ton gefertigte Lampen gefunden. Sie waren vor ungefähr 2000 Jahren Massenartikel, die von den Menschen zur Beleuchtung ihrer Häuser benutzt wurden. Als Brennstoff verwendete man Öl von einheimischen Pflanzen, z.B. von Oliven“ (Henzler S., Leins K., 1995, S 43).

Heute verwendet man für Öllampen häufig Paraffinöl. Es entsteht als Nebenprodukt bei der Herstellung von Benzin aus Erdöl und ist ungenießbar. Paraffinöl rußt bei der Verbrennung kaum, riecht nicht und ist dünnflüssiger als Pflanzenöl. Die Öllampen für Pflanzenöl haben fast alle ein flaches Gefäß, weil dieser Brennstoff im Docht nur wenig steigt.

Stellenwert der Serienproduktion:

Heufler, G. / Rambousek, F. schreiben: „Bis zur Mitte des 19. Jhdts. wurden Gebrauchsobjekte vorwiegend handwerklich



angefertigt. Durch dieses traditionelle Herstellungsverfahren ergaben sich Eigenschaften, die das Handwerksprodukt deutlich vom Industrieprodukt unterscheiden“ (Heufler/Rambousek, 1978, S 9):

- Berücksichtigung von Kundenwünschen vorrangig
- Überschaubarkeit des gesamten Herstellungsvorgangs – Möglichkeit zur Variantenbildung
- Hoher Realwert des Gebrauchsobjektes – nur für kleinen Kundenkreis erschwinglich.

Industrielle Fertigungsmethoden machten den Massenkonsum möglich und führten zu folgenden Eigenschaften von Industrieprodukten:

- Durch Massenfertigung besteht Gefahr der Uniformierung der Gebrauchsgüter

- Durch den Prozeß der Arbeitsteilung größere Wirtschaftlichkeit, aber zugleich Verlust der persönlichen Beziehung des Arbeiters zum Endprodukt
- Geringer Realwert des Industrieprodukts – auch für breite Masse erschwinglich

„Die einstigen teuren Unikate werden so zu Serienprodukten, Massenprodukten bzw. Wegwerfprodukten. Fließband- und Serienfertigung ermöglichen millionenfache Stückzahlen bei der Herstellung von Konsumgütern. Minimale Qualitätsunterschiede kennzeichnen manche Produktkategorien verschiedener Herstellerfirmen. Bei gleichem Preisniveau werden ‚Styling‘ (Warenkleid des Produkts) und massenmediale Produktwerbung zu entscheidenden ‚Kaufanimatoren‘, die um die Gunst des Käufers werben“ (Eckel, J./Halamiczek, H., 1983, S 188).

II. Didaktisch- methodische Hinweise

Beim Konzipieren einer keramischen Aufgabe nach dem Prinzip der zweiteiligen Gußform wollte ich folgende Aspekte berücksichtigen:

- Der Materialaufwand an Gips – später Gießschlicker – muß gering sein
- Als Ummantelung (Formkasten) bei der Herstellung der Matrize muß ein einfaches System gefunden werden
- Das Serienprodukt soll zum Jahreskreis „Weihnachten“ passen
- Mit einem Zeitrahmen von 6 Doppelstunden muß das Auslangen gefunden werden
- Der Patrizentyp muß ohne lange Produktionsverfahren rasch zur Verfügung stehen
- Das Problem der Hinterschneidungen bei zweiteiligen Gußformen muß durch einen entsprechenden Patrizentyp gelöst werden

Basierend auf diesen Vorüberlegungen wird den Schülern das gußkeramische Verfahren als eine spezielle Art der seriellen Fertigungstechnik in der keramischen Industrie vorgestellt. Eine Diaserie über die Produktionsabläufe der Augarten Manufaktur bzw. eine Exkursion hilft verständlich machen, daß die serielle Fertigungstechnik bei keramischen Produkten große Bedeutung hat, da Erzeugnisse in relativ großer Anzahl hergestellt werden können.

Nachdem die Schüler das Grundprinzip der Massenherstellung in theoretischer Weise erkannt haben, wird bei der Herstellung der zweiteiligen Gußform darauf geachtet, daß Hinterschneidungen unbedingt vermieden werden müssen. Da die Patrizie (=wassergefüllter Luftballon) eine runde Form aufweist – Hinterschneidungen fehlen – muß lediglich auf den größten Umfang, die dickste Stelle, hingewiesen werden. Die Markierung, die



Abb. 1:
Herstellung der
Matrizenumwandlung

an dieser Stelle des Luftballons gemacht wird, zeigt an, daß hier die Trennfuge zwischen unterem und oberem Matrizenenteil verlaufen muß.

Somit ist die schulische Werkaufgabe mit diversen Produktionsverfahren keramischer Betriebe nahezu identisch, sieht man von den üblichen technischen Maßnahmen zur Mechanisierung des Verfahrens ab. Prinzipiell kann man aber davon ausgehen, daß unter den Gegebenheiten schulischer Möglichkeiten und unter Berücksichtigung der altersgemäßen Fertigkeiten der Schüler einer 3. Klasse eine Simulation des industriellen Verfahrens „Serienfertigung“ sehr realitätsnah erscheinen läßt.

Die Schüler der 3. Klasse haben noch keine Vorstellung von Gußkeramik. Es sind zwar ausreichend Kenntnisse über die grundlegenden Aufbauverfahren mit keramischen Massen zu erwarten, aber die erforderlichen Grundinformationen zur Einführung in das Werkverfahren „Gußtechnik“ müssen erst gegeben werden. Vorteilhaft wirkt sich aus, daß zur Herstellung der Matrize und des fertigen Produktes keine aufwendigen Apparaturen eingesetzt werden müssen und somit der Ablauf der Prozesse für den Schüler in leicht zu durchschauenden Arbeitsschritten nachvollziehbar ist.

III. Zielkatalog

Aspekte der Serienfertigung:

- Die Schüler sollen alle Aspekte der Serienfertigung erfahren und zwei Serienprodukte herstellen
- Erkennen des Unterschiedes zwischen Unikat und Serienprodukt
- Der Transfer zwischen der Werkaufgabe und der Realität wird für die Schüler dadurch vollzogen, daß im Rahmen einer Exkursion eine Führung durch die Augarten Manufaktur stattfindet
- Richtiges Einschätzen der Größe der Patrizie (Luftballon) und der Größe des Formkastens (PET-Flasche)
- Zubereitung und Verarbeitung des Gipsbreies nach Maßeinheiten

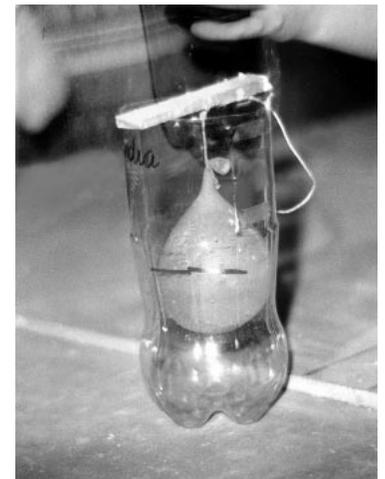


Abb. 2:
Die Patrizie

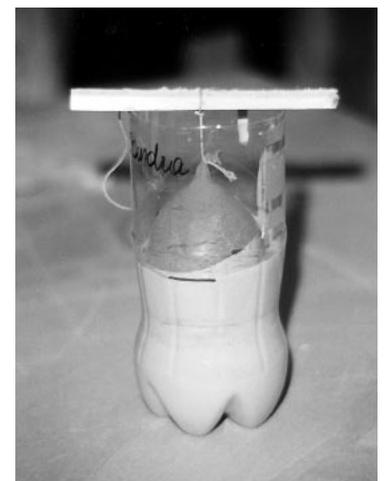


Abb. 3:
Gießen der
unteren Formhälfte



Abb. 4:
Gießen der oberen
Gußformhälfte

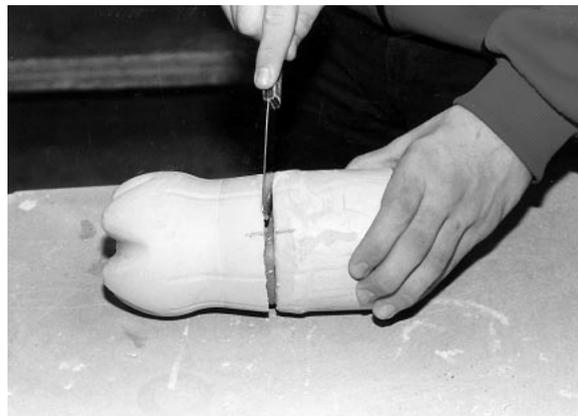
- Lernen von Hilfestellungen bei der Partnerarbeit, wodurch ein besseres Verstehen der entsprechenden Arbeitsschritte erreicht wird



Abb. 5:
Obere Gußform-
hälfte mit Ton-
stoppel

- Gießen von mindestens zwei Rohlingen und entsprechende Nachbearbeitung
- Erkenntnis, daß für die Erzeugung spezieller Formen mehrteilige Matrizen notwendig sind
- Richtige Planung des Arbeitsprozesses
- Wartezeiten werden durch Fertigstellen anderer Werkstücke bzw. durch Bearbeiten von Arbeitsblättern selbständig genutzt
- Die Gefäße werden mit Engoben bemalt, mit Ritzlinien dekoriert und nach dem Schrühbrand durch Eintauchen glasiert
- Nach der Trocknungs- und Brennschwindung besteht zwischen der Patrizie und dem fertigen Gefäß ein Größenunterschied von etwa 10%.

Abb. 6:
Trennen der Form-
hälften



Aspekte der Funktion

- Das Gefäß muß eine Flüssigkeit (Lampenöl) aufnehmen können
- Als Verschluss und zugleich als Dochtalterung dient eine Tonkugel
- Das Gefäß soll verschiedene Farben erhalten und muß innen und außen glasiert werden
- Die Ritzlinien in der aufgetragenen Engobe sollen dekorativ wirken
- Das Gefäß wird nach der Fertigstellung zentral sichtbar aufgestellt
- Die nicht flackernde Flamme verbreitet eine beruhigende Atmosphäre, und das ausstrahlende Licht bringt Helle
- Die Öllampe kann als Geschenk Verwendung finden.

IV. Arbeitsschritte

1. 2-Liter PET-Flasche als Matrizenumwandlung

Der Flaschenhals einer 2 Liter PET-Flasche, die als Umwandlung für die Herstellung der Matrize dient, wird mit einer Pucksäge abgeschnitten. Der abgeschnittene Hals wird später als Trichter zum Einfüllen der Gießmasse verwendet. (☞ Abb. 1)

2. Patrizie herstellen

Ein Luftballon wird faustgroß mit Wasser gefüllt. In der Mitte der PET-Flasche wird mit einem wasserfesten Stift außen eine Markierungslinie gezogen. Der Luftballon wird an seiner breitesten

Stelle ebenfalls markiert (Matrizenhälfte). Das obere Ende des Luftballons wird mit einer Schnur so an einem Vierkantholz befestigt, daß sich der Luftballon, in der PET-Flasche hängend, genau in der Mitte befindet. Außerdem ist darauf zu achten, daß die Markierung auf der PET-Flasche mit der Markierung des Luftballons auf gleicher Höhe liegt. (☞ Abb. 2)

3. Untere Gußformhälfte gießen

Alabastergips wird im Verhältnis 2 Gewichtsteile Wasser und 3 Gewichtsteile Gips (800 ml Wasser + 1200 ml Gips für zwei untere Formhälften) abgemischt. Der Gips wird mit Hilfe eines Meßbechers in die Form (PET-Flasche) gegossen. Das Gewicht des wassergefüllten Luftballons ist größer als der entstehende Auftrieb. (☞ Abb. 3)

4. Matrizenrand der 1. Gußformhälfte mit Schmierseife einstreichen

Matrizenrand mit Schmierseife gut bestreichen, um eine Trennung zwischen der unteren und oberen Gußformhälfte zu erreichen. Um die Öffnung für das Eingießen des Gießschlickers freizuhalten, wird ein Stoppel benötigt. Die Fertigung des konischen Stoppels erfolgt mit feuchter Tonmasse, die geformt, halbiert und um die Schnur befestigt wird. (☞ Abb. 4)

5. Obere Gußformhälfte gießen

Alabastergips wird im Verhältnis wie unter Punkt 3 beschrieben abgemischt und in die Form gegossen. Dabei ist darauf zu achten, daß der Tonstoppel ca. 5 mm aus dem oberen Matrizenrand herausragt. (☞ Abb. 5)

6. Öffnen der Gußform

Nach der Trockenphase wird die PET-Flasche mit einem Allzweckmesser aufgeschnitten und von der Matrize gelöst. (☞ Abb. 6)

Fortsetzung auf Seite 32

Ernst Heftner

WE und Gesundheit

Kunst- und Werkerziehung als Gesundheitsbildung

„Das ist meine Betroffenheit“
Nonverbale Mitteilung einer 20-Jährigen Landerbeiterin, die noch nie gemalt hat.



„Wunderkraft des Bildes“
Der drohende Geier (Lungenröntgen) wird zum frei atmenden Vogel.



Sind Sie darauf vorbereitet, daß Sie eine so wichtige Rolle in der „Life Education“ der heutigen Jugend spielen sollen? Oder sind Sie durch die Angst um Einsparung Ihrer musischen Unterrichtsfächer zugunsten technischer und mikroelektronischer Fächer wie gelähmt?

Probleme unserer Epoche

Wenn brave Datenverarbeiter nach der fünften Generation elektronischer Rechenmaschinen unter dem zunehmenden Leistungsdruck einen Herzinfarkt erleiden, dann werden ihnen, falls sie überleben, in der medizinischen Rehabilitation mittels Maltherapie, Gestaltungstherapie, Musiktherapie und Bewegungstherapie jene Erlebniswelten nahe gebracht, die ihnen im Schulalltag wegrationalisiert worden sind. Das war damals nötig, heißt es, um in der Informationsgesellschaft konkurrenzfähig zu werden.

Die Kosten der Wiederherstellung der Arbeitsfähigkeit nach solchen Erkrankungen sind inzwischen so angestiegen, daß nun auch auf dem sozialen Sektor gespart wer-

den muß. Wertvolle Hoffnungsberufe der Zukunft – im Dienstleistungsbereich – wie Kranken- und Altenpflege, Therapeuten, Lehrer und Weiterbildungsplätze gehen damit verloren.

Politik und Realität

In den Mitgliedsländern der Europäischen Union, mit ihren 18 Millionen Arbeitslosen, wird immer noch von der Schaffung neuer Arbeitsplätze und von der Halbierung der Arbeitslosenzahlen bis zum Jahr 2000 geredet. Sozial- und Politikwissenschaftler sehen da ganz andere Zukunftsszenarien:

Schon vor fünfzehn Jahren hat Adam Schaff¹⁾ von der zweiten Industriellen Revolution gesprochen – der Revolution im Bereich der Automatisierung und Robotisierung, auf dem Gebiet der Kernenergie und der Gentechnologie.

„Diese sich dramatisch entwickelnde Automatik-Gesellschaft muß notwendigerweise zur Schrumpfung der Nachfrage nach menschlicher Arbeit führen, das heißt nach Lohnarbeit im Bereich der Produktion. Selbstverständlich handelt es sich dabei um einen sich auf dreißig bis fünfzig Jahre erstreckenden Prozeß.“ (Davon sind inzwischen fünfzehn Jahre vergangen. Anm. d. Verf.)

„Diese Situation könnte sich aber für das Individuum und für die Gesellschaft auch günstig gestalten, wenn der Mensch sich einer schöpferischen Betätigung wid-

men kann, die seinem Interesse entspricht und ihm erlaubt, seine Persönlichkeit zu entfalten...“³⁾



Neue Beschäftigungsformen

Das fünfundzwanzigste Dienstjubiläum war einmal eine Feier für die Großväter. Je nach Auftragslage kurzfristige Beschäftigung spezialisierter Arbeitskräfte (Semperit) wird künftig die bisherige lebenslange Arbeitszeit in Frage stellen. Damit fallen Grundlagen eines funktionierende Staates weg, wie die Krankenversicherung, die Pensions- und Arbeitslosenversicherung.

Teilzeitarbeit, Leiharbeit, geringfügige Beschäftigung, Auslagerung ins lohnkostengünstige Ausland und Langzeitarbeitslosigkeit verändern heute den Arbeitsmarkt. Wobei der Ausdruck „arbeitslos“ eigentlich irreführend ist, denn es handelt sich ja um Menschen deren Arbeit als Folge geänderter Produktionsweisen in

der Automatik-Gesellschaft überflüssig geworden ist. Daß darüber kaum öffentlich gesprochen wird, das nennen einige Wissenschaftler den „Dialog der Taubstummten“.

Die Jugend will auf etwas stolz sein!

Kunst- und Werkerzieher könnten die heutige Schuljugend in die schöpferischen Fähigkeiten einführen, die sie als künftige *Beschäftigung* im kommenden Jahrtausend der Massenarbeitslosigkeit dringend nötig haben werden. Ein Leben ohne Arbeit hat Adam Schaff¹⁾ schon 1982 vorausgesagt. Und die Notwendigkeit, für sinnvolle *Beschäftigung* zu sorgen. Und für eine „Bürgerrente“.

Solange neue Lehrlingsgesetze beinahe ausschließlich an Industrieberufen orientiert sind, werden weder die Lehrer, noch deren Schüler davon zu überzeugen sein, daß eine handwerkliche Ausbildung die künftige Fehlentwicklung vieler junger Menschen mildern kann. Der arbeitslosen Jugend fehlt etwas, worauf man stolz sein kann! Etwas, was ihre Schaffenskraft herausfordert.

Arbeitslose Industriearbeiter können ihre deprimierende Freizeit mit Alkohol, Drogenmißbrauch, Rechts- oder Linksradikalismus oder mit Kriminalität interessanter gestalten.

Arbeitslose Künstler und Handwerker können immer noch etwas schaffen, was ihnen selbst, der Familie, der Gemeinde und der Gesellschaft etwas wert ist: eine gemauerte Ziegelbank für die Oma in der Abendsonne, die Renovierung eines historischen Gebäudes in der Gemeinde oder ein Plansch Becken für den Kindergarten mit Warmwasser aus der Sonnenenergie... Das könnte ihr Selbstbewußtsein stärken und durch künstlerische Erfindungsgabe und handwerkliche Geschicklichkeit Fähigkeiten wachrufen,

die heutzutage erst in der Rehabilitation wissenschaftlich als krank erklärten Patienten angeboten werden (Solange das noch finanzierbar ist).

Aufruf zum Handeln

Wo sind die Kunst- und Werkerzieher Österreichs, die ihre Verantwortung und ihre Chance der Jugend gegenüber sehen und endlich bekannt machen können?

Erst spart das Unterrichtsministerium „musische“ Fächer ein, um in der Informatik aufzuholen. Dann spart das Gesundheitsministerium zu teure Therapien an jenen ein, die früher „Helden der Arbeit“ genannt wurden. Spitäler werden geschlossen und diplomierte Pflegekräfte werden freigestellt.

Schließlich muß auch noch das Sozialministerium die zu teuer gewordene Rehabilitation einschränken, wobei jeder einzelne dieser Schritte genau jene Arbeitsplätze opfert, die auch in Zukunft nicht so leicht durch Mikroelektronik ersetzbar sein werden.

Nobelpreis für eine Forschung, die kaum jemand ernst nimmt

Hirnforscher haben den Nobelpreis verliehen bekommen, weil sie zeigen konnten, was wir bisher nicht gewußt haben: daß neben den Schwächen des menschlichen Systems weltweiter Regulierung unser Gehirn noch ungeahnte Möglichkeiten birgt, auch einmal positive Veränderungen herbeizuführen.⁴⁾

„Das menschliche Gehirn ist heute die dominierende Kontrollinstanz auf unserem Planeten“, schreibt Roger Sperry (Nobelpreis 1980). „Es empfiehlt sich offensichtlich, unsere Wertesysteme so zu gestalten, daß sie besser mit unserer heutigen Realität harmonieren und sowohl den neuen



Freihandtöpferei:
Überwindung von
Widerstand,
„Begreifen“ neuer
Dimensionen

Einflußmöglichkeiten, über die der Mensch heute verfügt, als auch den *neuen Problemen*, denen er sich gegenüber sieht, eher angemessen sind.“

Die Sprache war früher ein Zauber

Wenn Sie sich die Mühe machen und im Herkunftswörterbuch (Duden, Bd. 7, 1989) nachlesen,

Freie Stoffapplikation (Gruppenarbeit). Symbole von Krankheit und Hoffnung werden „anschaulich“

Dr. med. Ernst HEFTNER

1922 in Wien geb., Prakt. Arzt, Facharzt für Anästhesiologie und Intensivpflege, ehem. Leiter der Abtlg. für Psychosomatik am Rehabilitationszentrum Hohegg der PVAng., Lehrer an Krankenpflegeschulen der Stadt Wien.



welche Geheimnisse die Sprache über Ihre Unterrichtsfächer preisgibt, dann steht dort „Kunst“ – von können, geistig vermögen, wissen, verstehen, Wissen, Weisheit. „Werk“ leitet sich vom altgermanischen *werca* ab, vom englischen *work*, ist verwandt mit dem griechischen *érgon*: Energie, Arbeit, Werk.

„Bild“ vom germanischen Stamm „bil“, das ist Schöpfung, Wunderkraft und Wunderzeichen. „Zeichner“ von *zeichenaere*, dem Wundertäter.

Abgesehen davon, daß es einem Wunder gleicht, auf weißer Fläche ein „Bild“ entstehen zu lassen, bringt bildnerisches Gestalten noch andere Wunder zustande, wie es in der Therapie psychosomatischer Erkrankungen nachweisbar ist.²⁾

Und natürlich in der Freude jeder Art von „Bildung“.

Träumen oder Kämpfen?

Ich vermute, daß die Kunst- und Werkerzieher genug „Weisheit“, „Energie“, und „Wunderkraft“ – schon durch ihre Berufswahl – bewiesen haben, um jetzt auch diese Herausforderung auf sich zu nehmen, um sie ihren Schülern und ihren vorgesetzten Dienststellen gegenüber durchzusetzen.

Der Abschluß dieses Beitrags stammt nicht von einem Dichter oder von einem Philosophen, sondern von einem realistisch denkenden Politikwissenschaftler, Emmerich Tálos an der Universität Wien: „Wer nicht den Mut zum Träumen hat, hat auch nicht den Mut zum Kämpfen!“⁵⁾

Geträumt haben wir jetzt lange genug.

Literatur:

- 1) Friedrichs G., Schaff A.: „Auf Gedeih und Verderb, Mikroelektronik und Gesellschaft“. Europaverlag, Wien 1982.
- 2) Heftner E.: „Freizeitmodell als Lebenshilfe im Rehabilitationsprogramm“. Die Rehabilitation, Heft 4, 1974, S. 225-234; ders.: „Der menschlichere Arbeitsplatz“. Soziale Sicherheit, Heft 3, 1977; ders.: „Malen mit Musik“, Musik und Medizin, Heft 6, 1977, S. 27-32.
- 3) Schaff, A.: „Wohin führt der Weg?“ Europaverlag, Wien 1985.
- 4) Sperry, R.: „Naturwissenschaft und Wertentscheidung“ Piper Verlag, München / Zürich 1985.
- 5) Tálos, E.: „Erwerbsarbeitsgesellschaft“, Zweite Österr. Armutskonferenz, Salzburg, Jänner 1997.



Herwig Zens

Die notwendige Sperrigkeit in der Kunst

Gedanken zu Herwig Zens

Es ist gefährlich, wenn aus der Sperrigkeit, die man als Schutzschild vor sich her trägt, ungezügelt Dynamik und geballte Leidenschaft hervorbrechen, man nicht mehr „nur“ drauflos arbeitet, sondern, besessen von einer Idee, als Gratwanderer des Möglichen, fernab aller Konventionen, vom künstlerischen Wollen ausgewungen wird, wie ein Putzfezzen.



Foto: R. Zahornicky

Es ist aber auch gefährlich, allzu gefällig, allzu „g'schmackig“ zu arbeiten, sich nach jener kleinkarierten Decke zu strecken, die das erfolgsträchtig Überkommene ziert und man zum geflissentlichen Vollzugsorgan eines anderen ästhetischen Wollens degeneriert.

Den gängigen Vorstellungen zum Trotz bedeutet dies keine Öffnung zum Publikum, sondern Prostitution. Es ist die Hinterfotzigkeit eines vorgeblichen Marktes, der einen vorerst angenehm vereinahmt, einem Erfolg vorgaukelt, tatsächlich aber die eruptive künstlerische Unmittelbarkeit, im Namen der Verpflichtungen, die man sich in der Zwischenzeit der Marktpräsenz aufgehalst hat, erstickt.

Es ist einfach gefährlich auf den Jahrmärkten der Eitelkeiten, den Kunstmessen, den Riesenbordellen des Zeitgeistes, seine marktkonformen Kotas zu zelebrieren, im Hinblick auf Omnipräsenz, seine Waren anzubiedern. Die Verlogenheit des Marktes zwingt den Künstler in den Maulkorb und läßt ihn, hoffentlich im Erfolg erstarrt, wenn nicht fallengelassen, schließlich in den Rumpelkammern der Zeit zum vielbestaunten „aha“-Erlebnis werden.

Das Diktat des Marktes stellt ein unmittelbares zweifelhaftes Verhältnis zwischen verkaufbarer Ware und Kunst her: Die Quantität des Verkaufspreises definiert



Foto: R. Zahornicky

angeblich die Qualität des Werkes, so meint man. Tatsächlich ist aber Verkaufbarkeit kein Wertmaß von Kunst. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum zu glauben, daß die Höhe des Marktpreises der Indikator von Kunst sei.

„Stierkampf“, Öl und Acryl auf Leinwand, 1996

Gleichermaßen verhält es sich mit den öffentlichen Staatspreisen. Ein Staatspreis bedeutet, daß der Künstler nun „öffentlich Gut“ geworden ist – allgemein anerkannt, so sagt man. Durch seine Kürung, oft Tilgung eines angeblichen Unbills, das ihm widerfahren, wird er ungefragt zum Stillen eines öffentlichen Bedürfnisses. D.h. bedarf einer, sei es Schick, Mick oder ein Politiker einer entsprechenden Inszenierung, um als fortschrittlich, peppig, innig, politisch oder was weiß der Kuckuck zu gelten, so erfüllt er sein Bedürfnis, indem er sich mit „Anerkannnten“ – wenn geht, mit anerkannter „Avantgarde“ umgibt – wenn möglich, im Seitenblickelicht.

Links: „Torso“, Öl und Acryl auf Leinwand, 120 x 50 cm, 1982

Im Rampenlicht der Ziemlichen ölt sich dann der, der sein gesamtes Wissen über Kunst in einem Satz, soweit realisierbar, unterbringen kann: Ab nun gilt er was!

Doch: Die Kunst sonnt sich zu meist im Schatten des Marktes und der öffentlichen Zuwendung.

Einer, der sich im Schatten sonnt, das bunte Treiben des Marktes sehr wohl beobachtet, am Rand des Geschehens verweilt, die Bauchaufschwünge der Jahrmarktakrobaten, deren Überschläge und Purzelbäume mit sarkastischen und zynischen Bemerkungen kommentiert, sich entsprechend viele Freunde schafft, ist Herwig Zens.

Er ist einer, der bevorzugt aus der Kraft des Hell-Dunkel schöpft, dessen expressive Dynamik und explodierende Schaffenswut Nachempfinden insinuiert, der aus „Jux“ in zwei Tagen zehn Paraphrasen nach einem Selbstportrait von Fabritius produziert – nur einfach so! Er arbeitet schnell und besessen, wie ein Kunstautomat. Er wägt ab und erobert mit vorerst seltsamen Zeichen, dann Pinselhieben, mit Kratzen, Malen und Wischen die weiße Fläche. Alles ist ihm Werkzeug.



„Basler Totentanz“
(Ausschnitt)

„Der Spähende“,
Acryl und Öl auf
Leinwand, 1991



Foto: R. Zahornicky

Den Pinsel reinigt er bevorzugt in der Arbeitskleidung.

Seine Bilder sind nicht „schön“, sondern schön spröde. Genau diese wilde Sprödigkeit, seine marktferne Uncharmantheit, manchesmal exzessive Distanziertheit, die Unruhe, die ihn zum Werk zwingt, sind es, die in seinen Arbeiten jene Zeitlosigkeit ahnen lassen, in der man Kunst vermutet.

Er macht es sich nicht leicht. Kunst ist ihm Kampf. Nicht daß er den Widerstand anstrebt, er findet ihn – manchesmal fordert er diesen wahrhaft heraus. Unter anderem durch den unösterreichischen Umstand, daß ihm Kompromisse als zeitlich begrenzte Notlösungen erscheinen.

Er sucht sich seine Reibebäume, an denen er seine vorgebliche Widerborstigkeit, seine mangelnde Anpassung, manche bezeichnen diese auch als Aufrichtigkeit, blutig reibt – und dies immer wieder.

Einer, an dem er sich schabt, ist der spanische „Baturro“, der dickköpfige Einzelgänger Francesco Goya, über den er bereits in der Jugend stolperte und der ihn durch ein langes Künstlerleben begleitet. Zuerst fand er ihn am Ende eines, von spröden und kargen Landschaften gesäumten, langen, mühsamen Weges, im Prado, Madrid. Der Zauber, der von Goyas Werk ausging, schlug ihn in Bann. Er begann Goyas Werk zu suchen. Gleich einem Wallfahrer pilgert er in große Städte und deren Museen und nimmt akribisch das Gesehene auf. Heute findet er die Arbeiten des „Baturros“ sogar in abgelegenen kleinen Kirchen Südfrankreichs, so in Anger: „Tauros desperates“ – fliegende, „betroffene“ Stiere, die über eine Landschaft gleiten. Er entdeckte, daß in Goyas Werk mehrere wesentliche Ebenen wirksam sind: Die Wildheit des Hell-Dunkel, die phantastische Ebene des Traumes, die Faszination des Eros, die technische Brillanz und der Mut einer Malerei, die bis heute nichts an Wucht und Intensität verloren hat. Goya enttarnte den Menschen als des Menschen Wolf – ein Inhalt, aktueller denn je.



Foto: R. Zahornicky

„Erich Mühsam“, 1997

Auch im Formalen ist Goya unübertroffen. Er verschlüsselte und reduzierte seine Malerei soweit, so daß er im „versinkenden Hund“, einem hochformatigen Bild, kaum mehr etwas Erkenn-



„Athoskloster“,
Mischtechnik,
1993

Foto: R. Zahornicky

bares darstellt. Außer den Gelb- und Ockertönen ist im unteren Drittel nur ein Hundekopf zu finden, der aus Sand oder Erde herauschaut. Hier endet, nach der Auffassung von Herwig Zens, die Möglichkeit der Malerei: „Do geht's nimma weida!“

Herwig Zens ist diese Zeitlosigkeit, vielleicht sogar Überzeitlichkeit in Goyas Werk Ansporn und Impuls. Er spürt die Affinität zu Goya, zu dessen Energien, zu dessen Duktus und bannt all dies in Zeichnungen, Radierungen und wilden gestischen Bildern.

Francesco Goya ist für Zens der Lehrer im Hintergrund. Weitere künstlerische Stolpersteine und Hürden sind ihm Velasquez und Vermeer. „Wenn man einem Außerirdischen Malerei erklären will, so genügt je ein Bild dieser Meister, da ist alles enthalten“ so Zens.

Ähnliches spürt er als Homo musicus auch in der Musik auf. Parallelen findet er vor allem bei Franz Schubert, einem Zeitgenossen Goyas und meint, daß das Lied im „Leierkastenmann“ einen Höhepunkt der Reduktion erreicht habe, die nie mehr übertroffen wurde.

Goya und Schubert sind für Zens einsame Größen, Vorbilder. Zens ist sich dieser Vorbilder bewußt und zehrt von deren Impetus.

Auch in der Gegenwart findet er Impulse die ihn anregen und interessieren. Beuys, Jansen, Cornelis, Saura, Tapiés sind die von ihm Bevorzugten, in deren Werk jene ursächliche und namenlose, besitzergreifende Unendlichkeit weht, die Ansporn ist und Kunst ausmacht.

Zens ist durchpulst von einem starken Willen und exakten Vorstellungen. Er arbeitet still und kontinuierlich. Dann reibt er sich nicht nur an den zitierten Reibebäumen, sondern auch an vielen Kanten und Mauern und wird dennoch nicht müde, trotz der vielen Wunden, die man ihm bereits schlug, jenes zu wollen, das auch anderen gut tut. In Zeiten wie diesen wird daher ständig gefragt: „Was will denn der Zens?“

Man beliebt aber auch, ihn dauerhaft mißzuverstehen – so kämpft er halt. Dann richtet er seinen Sarkasmus gegen all die Nichtigkeiten der Intoleranz, kämpft gegen bedrohlich eloquente Wutbolde(Innen), die in dunklen Gängen herumhuschen, aus finsternen Toren lügen, Ränke schmieden, in trauten Stuben Intrigen häkeln, lange Schatten werfen und aus Nichtigkeiten Fußangeln basteln.



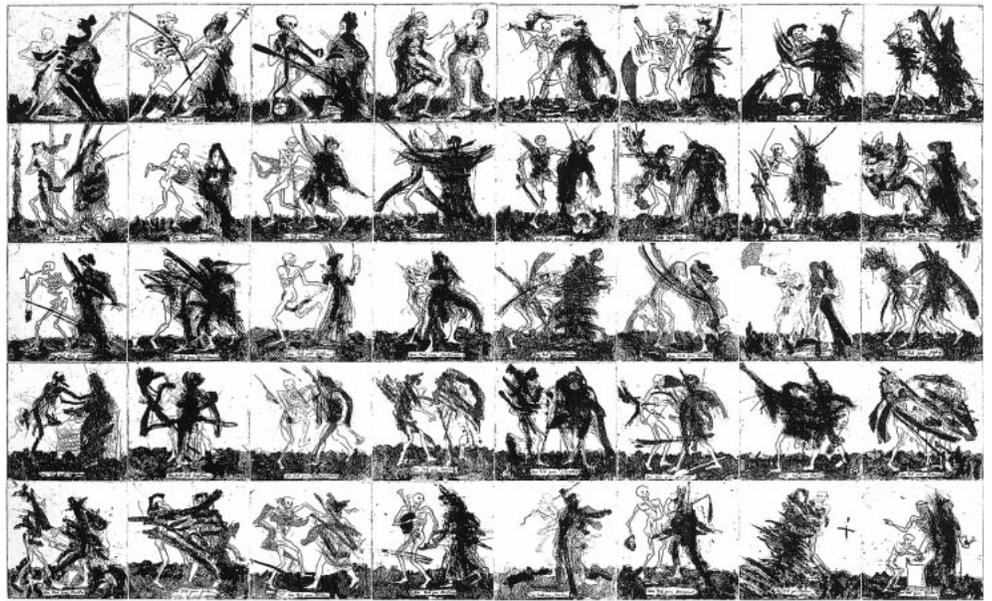
Foto: Art Service Culture Consulting

„Zwei fliegende
Männer“,
Mischtechnik,
50 x 65 cm, 1989

Goya nahm mit diesem Werk Letztmögliches in Malerei vorweg – die abstrahierende Verknappung.

Manche seiner Bilder sind effektive Puzzlesteine des Goya'schen Gedanken- und Formengutes, eine Art Readers Digest. Sie sind Medleys zu Francesco Goya, die aber dessen Intensität atmen.

Diesen Kampf setzt er fort in seinem Werk. In der Malerei kommt die ganze wilde Kraft und Wucht seines künstlerischen Wollens zum Tragen. All das Aufgestaute explodiert. Der Zensische Malakt entspricht einem malerischen Ausbruch, dem Wirken einer ursächlichen Schaffenskraft. Dann landet die Zeit auf der Schutthalde des Seins. Aufgestautes, Gespeichertes wird kraftvoll in Pinselhebe umgesetzt, gewischt und verschmiert. Er arbeitet mit dem ganzen Körper.



„Basler Totentanz“, Radierung, 1990



Foto: R. Zahornický

„Der doppelte Doppelgänger“, Radierung, Aquatinta u. Zuckertusche



Foto: J. Klingner

Druck der Tagebuchradierung

Damit aber seine überschäumende Dynamik nicht zu sehr ausfuhrt und ihn erdrückt, sucht er im besonderen Maße die Disziplinierung der Technik, die des Hell-Dunkel, die der Radierung, im Speziellen, die der Aquatintatechnik. Da geht es nicht an, daß man einfach „drauflosschmiert“, da läuft alles innerhalb der technischen Möglichkeiten, da variiert er, kombiniert, komponiert, erinnert sich, probiert und verarbeitet sinnliche Impulse zu dynamischen Paraphrasen auf das Hohelied vom Leben... und Tod. Über 600 Radierungen hat er bereits produziert.

Meist in Zyklen, aber auch zahlreiche Einzelblätter. All dies mit der förderlichen notwendigen Sperrigkeit, die letztlich Kunst ausmacht.

Gotthard Fellerer

Arbeit am „Basler Totentanz“



Foto: H. Link

Herwig Zens

1943 in Himberg bei Wien geboren. 1961-67 Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien (Elsner, Boeckl). 1962 Besuch der Schule des Sehens von Oskar Kokoschka, Salzburg. 1972 Förderungspreis des Landes Niederösterreich. 1975 Lehrauftrag an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1977 Längerer Aufenthalt in Griechenland. 1982 Förderungspreis des Landes Wien. 1984 Videofilm „Beethoven im Rucksack“, Buchprojekt „Palermo“. Seit 1987 ordentlicher Hochschulprofessor und Leiter des Institutes für Bildnerische Erziehung und Kunstwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1990 „Projekt – Basler Totentanz“. 1992 „Kreuzweg“ – Österreichisches Hospiz Jerusalem. 1993 Abschluß der GOYA-PROJEKTIONEN im Museum moderner Kunst, Bilbao. Seit 1966 durchgehende Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland. Ab den 70er Jahren Teilnahme an den aufkommenden wichtigen Kunstmesen, an Biennalen und sonstigen „events“. Eine entsprechende Auflistung ist einer überfälligen Monographie vorbehalten. Hauptwerke bis jetzt „Basler Totentanz“ im Museum der Stadt Basel – Paraphrasen zu Goya in der Caja de Ahorros in Valencia – 14 Kreuzwegstationen im Hospiz zu Jerusalem. Mehrere Veröffentlichungen im kunstpädagogischen Bereich. Diverse Videofilme.



Fortsetzung von Seite 24



Abb. 7:
Markieren vor dem
Öffnen der Gußform

Bevor beide Matrizenhälften getrennt werden, wird anstelle von „Schlüsseln“ eine Ritzmarkierung angelegt, (☞ Abb. 7) um das exakte Zusammensetzen wieder zu ermöglichen. Die Matrizenhälften sind vorsichtig mit dem Messer zu trennen.

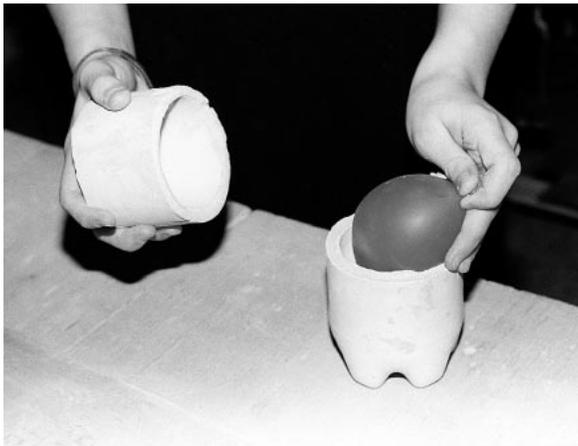


Abb. 8:
Patrize entfernen



Abb. 9:
Gießen
eines Rohlings

7. Luftballon (Patrize) entfernen

Nach Fertigstellung der Matrizenhälften ist der wassergefüllte Luftballon zu entfernen. (☞ Abb. 8)

8. Rohling gießen

Zur Fixierung der zweiteiligen Gußform wird ein Gummiband benötigt. Der PET-Flaschenhals wird als Einfülltrichter auf die Matrize aufgesetzt. Der Gießschlicker wird mit einem Schnabelgefäß in den Trichter gefüllt, so daß sich im PET-Flaschentrichter noch ein Überschuß an Gießschlicker in einer Höhe von einigen Zentimetern befindet. Dieser überschüssige Gießschlicker übt einen Druck auf den Gießton in der Form aus, und so erübrigt sich das ständige Nachfüllen von Gießschlicker, wenn der Spiegel des Schlickers durch die Wasseraufnahme des Formengipses sinkt. (☞ Abb. 9)



Abb. 10:
Ausleeren des
Gießschlickers

9. Gießschlicker ausleeren

Nach ca. 30 Minuten wird der restliche Gießschlicker ausgeleert. Damit das gelingt, ist es notwendig, die Eingießöffnung der Matrize von den festeren Tonteilen zu reinigen, um durch leichtes Schütteln ein Ausfließen des Restschlickers zu ermöglichen. (☞ Abb. 10)



Abb. 11

10. Aufbewahrung des Rohlings

Um den Trocknungsvorgang zu verzögern, können die Matrizen mit einer Plastikfolie abgedeckt und aufbewahrt werden. Vorteil: Die Rohlinge bleiben lederhart und sind nach einer Woche noch bearbeitbar. (☞ Abb. 11)

11. Herausnehmen des Rohlings

Im lederharten Zustand wird der Rohling der Matrize entnommen. (☞ Abb. 12)

12. Bearbeitung des Rohlings

Der Rohling (Öffnung nach oben) wird auf ein Abstellbrett (Gipskartonplatte) gedrückt, um eine flache, ausreichend große Standfläche zu erhalten. Die Standfläche kann durch eine „Schlickerplatte“ verstärkt werden. Die Schlickerplatte erhält man, indem man Gießschlicker auf eine Gipsplatte gießt und antrocknen läßt. Die Öffnung des Gefäßes wird mit dem Modellerholz und den Fingern so geformt, daß eine Kugel für die Dochthalterung aufgelegt werden kann. (☞ Abb. 13, 14)

13. Dochthalterung

Aus Ton wird eine Kugel geformt, und mit einer Stahlnadel wird ein Loch für die Dochtführung angelegt. Die Kugel dient einerseits als Dochthalterung und andererseits als Verschuß für die Öllampe. (☞ Abb. 15)



Abb. 12:
Herausnehmen
des Rohlings

14. Oberflächengestaltung mit Engoben und Ritzdekor

Der Rohling wird im lederharten Zustand mit farbigen Engoben bestrichen und mit Ritzdekor versehen. (☞ Abb. 16, 17)

15. Schrühbrand

Nach der Bemalung mit Engoben und der Lufttrocknung werden die Gefäße gebrannt. (☞ Abb. 18)

Abb. 16



Abb. 13, 14:
Bearbeiten des
Rohlings



Abb. 17
Oberflächengestaltung
mit Ritzdekor



16. Glasieren

Mit der Glasur (Transparentglasur) kann der Effekt der Engoben verstärkt werden. Es ist darauf zu achten, daß auch innen glasiert wird (Gefäßdichte!). (☞ Abb. 19)



17. Glasurbrand

Abb. 15

Wegen der Dichtigkeit muß auch der Boden des Gefäßes (Standfläche) glasiert werden. Die Dochtalterungen (Kugelformen) müssen aus brenntechnischen Gründen auf einem Perlenständer aufgefädelt gebrannt werden, wobei zu beachten ist, daß sich im Loch der Dochtführung keine Glasurreste befinden. (☞ Abb. 20)

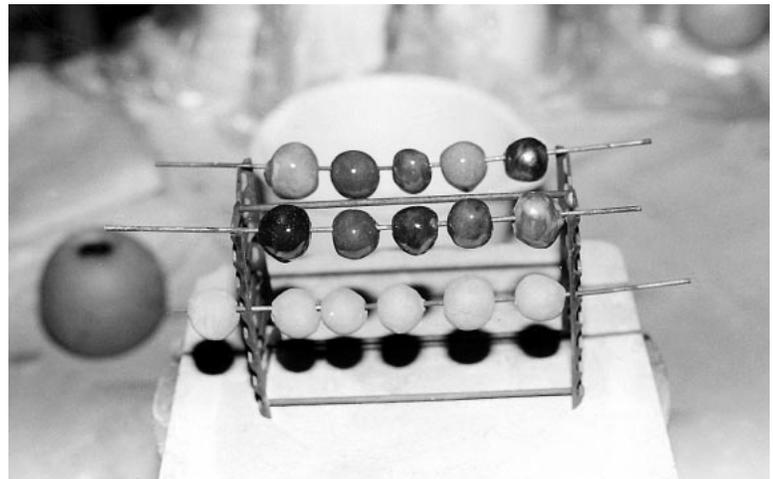
18. Montage

Beim Einfädeln des Dochtes in die Dochtalterung ist eine eventuelle Saugrichtung des Dochtes zu beachten. Die Öllampe sollte etwa $\frac{3}{4}$ voll mit Lampenöl gefüllt werden. Die Flammhöhe läßt sich durch einfaches Verlängern bzw. Verkürzen des Dochtes regulieren.





Abb. 18
Nach dem
Schrühbrand



Rechts oben:
Abb. 20
Glasurenbrand der
Dochthalterungen

V. Organisation

Material: 2 Liter PET - Flasche, Luftballon, Vierkantholz (1 x 2 cm Querschnitt, ca. 16 cm Länge), Schnur, Alabastergips, Schmierseife, Ton, Gießschlicker, breites Gummiband (Abschnitt von einem Autoreifen), Engoben, Transparentglasur, Lampenöl, Gipskartonplatte, Abstellbrett, Docht.

Werkzeug: Säge, Meßbecher, Plastikschüsseln, Schwämme, Pinsel, Stanleymesser, Tonmesser, Stahlnadel, Modellierholz, Spachteln, Sieb, Bohrmaschine, Rührstab (Quirl).

Literaturverzeichnis

Eckel J./Halamiczek H.: Werkzeugziehung/Grundstufe 2; ÖBVL Wien, 1983.
Hamer, Frank und Janet: Lexikon der Keramik und Töpferei – Augustus Verlag 1990, Augsburg.
Henzler Siegfried/Leins Kurt: Mensch – Technik – Umwelt (f.d. 5. u. 6. Klasse) Verlag Handwerk und Technik, Hamburg 1995.
Heufler, G./Rambousek, F.: Produktgestaltung Gebrauchsgut und Design (Materialien zur Pädagogik); ÖBVLG 1978, Wien.
Weiss, Gustav: Keramik-Lexikon; Ullstein 1991, Frankfurt.

VI. Reflexion

Mit der beschriebenen Technologie – Aufgabe Öllampe – wurde eine einfache Variante der zweiseitigen Gußform gefunden.

Viele LehrerInnen mögen sich animiert fühlen, mit ihren Schülergruppen den Versuch zu wagen, eine solche Form herzustellen.

Während der Präsentation der leuchtenden Ergebnisse in der letzten Werkstunde vor Weihnachten war bei den Schülern eine besinnliche Stimmung zu verspüren, die mehr bedeutete, als nur Kenntnisse über die serielle Fertigung zu besitzen.

Wilhelm JAMNIG

1951 in Millstatt, Kärnten, geboren; Matura 1971 in Klagenfurt. Lehrmittsprüfungen in VS und HS (D, WE, LÜ). Seit 1989 Werkstättenleiter der Keramikwerkstätte des Pädagogischen Instituts der Stadt Wien und Dozent für Keramik; Besuchsschullehrer für D und WE seit 1990.



Dieser Beitrag entstand unter Mitarbeit von Sandra STELZER und Veronika STEINER, Studierende für das HS-Lehramt an der Pädagogischen Akademie der Erzdiözese Wien, während der schulpraktischen Ausbildung (3. Sem.) an der HS 19, Pyrkergasse 14-16, 1190 Wien.

Für die Idee, diesen Beitrag zu veröffentlichen, danke ich Hrn. Mag. Johann ECKEL.



Abb. 19a, b, c
Glasierung des
Lampenkörpers

