

Handwerk, künstlerische Strategie, Rezeption

Eine Untersuchung der Potentiale der Druckgrafik für die
Kunstpädagogik

Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
„Mag.a art.“ (Magistra artium)

in den Studienrichtungen
Kunst und Kommunikative Praxis
UF Bildnerische Erziehung
Textil – freie und kontextuelle künstlerische Praxis und Materialkultur
UF Textiles Gestalten

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
bei
Univ.Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler

vorgelegt von Ella Wagner
Wien, im April 2020

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Abstract

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist, das Feld der Druckgrafik im Hinblick auf die seinen Eigenschaften innewohnenden Potentiale für die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu untersuchen.

Anhand der Analyse von vier Druckgrafiken werden diese Eigenschaften sichtbar gemacht. Es geht dabei um die Entwicklung neuer Techniken, Materialien, Werkzeuge und Maschinen, um Bilder in gleichbleibender Qualität zu vervielfältigen, um die handwerkliche Kooperation von Künstler*innen und Fachkräften, um die Nutzung der bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Techniken durch Künstler*innen ihren künstlerischen Strategien entsprechend, um die vielen Arbeitsschritte, die ein Experimentieren mit den gestalterischen Möglichkeiten und dadurch einen kontinuierlichen kreativen Prozess ermöglichen und um die Nutzung als Träger von Botschaften und kritisches Bildmedium, eingebettet im politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontext.

Diese Eigenschaften werden, mithilfe von Richard Sennetts „Handwerk“, Bernd Hackls „Lernen. Wie wir werden, was wir sind“, Petra Kathkes „Sinn und Eigensinn des Materials“ und Sönke Ahrens „Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung“ und anderen untersucht und es werden die folgenden Potentiale herausgearbeitet:

- Materialkontakt als Begreifen der Welt und bedeutsam im Hinblick auf kritischen Konsum, Nachhaltigkeit und digitale Medien;
- das kooperative Arbeiten in einer Werkstatt und das Erfahren und Erlernen handwerklicher Techniken;
- das Unvorhergesehene im kreativen Prozess, die Bedeutung des Experimentierens im Lernprozess und im kreativen Arbeiten;
- die Geschichte der Druckgrafik als kritisches Bildmedium in Bezug zur Nutzung heutiger Bildmedien und deren Wirkungsweisen.

Diese Diplomarbeit bietet damit Anregungen und Denkanstöße für die Nutzung der Druckgrafik sowohl theoretisch als auch praktisch in der kunstpädagogischen Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
2. Grundlagen
 - 2.1. Forschungsfrage
 - 2.2. Aufbau der Arbeit
 - 2.3. Druckgrafik, eine Einführung
3. Vier exemplarische Werkanalysen
 - 3.1. Das Porträt von Kaiser Maximilian I., 1519 – Albrecht Dürer
 - 3.2. „Devota Profision“ aus der Serie „los caprichos“, 1799 – Francisco de Goya
 - 3.3. „Heimarbeit“ – Plakat für die deutsche Heimarbeit-Ausstellung, 1905 – Käthe Kollwitz
 - 3.4. „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ aus der Serie „Histoire Naturelle“, 1925 – Max Ernst
 - 3.5. Diskussion der Analysen
4. Ein Ausblick auf die Potentiale für die Kunstpädagogik
 - 4.1. Material, Handwerk und Zusammenarbeit
 - 4.2. Künstlerische Strategie, prozesshaftes und experimentelles im kreativen Arbeiten
 - 4.3. Rezeption, Aussage und Öffentlichkeit
5. Schlusswort
6. Literaturverzeichnis
7. Abbildungsverzeichnis

1. Einleitung

Als angehende Pädagogin möchte ich in dieser Arbeit das Feld der manuellen Drucktechniken und die Mediengeschichte der Druckgrafik im Hinblick auf die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen untersuchen.

Den Ausgangspunkt für meine Auseinandersetzung mit dem Thema der Druckgrafik bilden zwei Erfahrungen, die ich in den letzten Jahren machen konnte. Einerseits war das die Erfahrung, selbst in einer druckgrafischen Werkstatt zu arbeiten und so das arbeitsteilige und prozesshafte Arbeiten, die handwerklichen Herausforderungen und gestalterischen Potentiale druckgrafischer Techniken selbst kennen zu lernen. Der zweite Erfahrungswert waren Workshops mit Kindern und Jugendlichen, die ich im Bereich von Illustration unter Verwendung drucktechnischer Verfahren und mit Augenmerk auf materialnahes, experimentelles Arbeiten durchgeführt habe. Die Verbindung dieser beiden Erfahrungen bildet für mich ein kreatives Spannungsfeld, das ich in der vorliegenden Arbeit näher untersuchen möchte. Ich werde, gleichsam wie bei einem Gewebe, verschiedene Fäden und Stränge nebeneinander und übereinander legen und miteinander verbinden. Die „Kettfäden“ gewinne ich aus der Untersuchung ausgewählter druckgrafischer Werke von Dürer, Goya, Kollwitz und Ernst, die einen großen zeitlichen Rahmen abdecken – Anfang des 15. bis Mitte des 20. Jahrhunderts – und damit einen Bogen von historischen bis zu „fast“ gegenwärtigen Aspekten spannen. Als Schussfäden webe ich Aspekte und Gedankenstränge hinein, die das Potential der Druckgrafik für die Kunstpädagogik und Kunstvermittlung hervorheben.

Bei der Analyse der vier Werke werden vor allem die Unterschiede in der Verwendung des Mediums Druckgrafik sichtbar, die jeweils im Zusammenhang mit den Entwicklungen auf technischer Ebene, der angewandten künstlerischen Strategie und der intendierten und erfolgten Rezeption des Werkes stehen.

Es geht also um die Frage nach den technischen Voraussetzungen und Produktionsstätten, die zum jeweiligen Zeitpunkt dem Künstler/ der Künstlerin zur Verfügung standen, die Frage nach dem ästhetischen Programm, das gewählt wurde, um besagte Intention zu vermitteln, und die Frage nach dem Zweck und der Funktion des Bildes, die im Feld der Druckgrafik – eines Mediums, bei dem die Vervielfältigung und Verbreitung von Botschaften bestimmend ist – stets präsent ist.

Bei Albrecht Dürers Porträt des Kaisers Maximilians I. steht das Interesse an einer sehr

breiten Öffentlichkeit im Vordergrund. Dürer, der als Künstler und Handwerker eine eigene Druckgrafikwerkstätte betreibt, möchte seinen Namen, seine Werke bewerben und seine Bekanntheit und somit seinen Kund*innenkreis vergrößern. Der Kaiser ist darüber hinaus in den Gelehrtenkreisen der Humanisten geschätzt, deren Ansichten und Lehren auch Dürer folgt. Der Kaiser, wenn auch nicht mehr an der Veröffentlichung dieses Porträts beteiligt, erkannte das Potential der Druckgrafik als sehr wirksame Form der Propaganda für sich und seine Memoria und damit auch die Stärkung seiner politischen Interessen. Das Holzschnitt Porträt des Kaisers, als erstes vervielfältigtes Porträt, wird eines der meist verkauften Druckgrafikblätter dieser Zeit. Die bildnerische Darstellung zeichnet sich durch eine reduzierte, sehr einprägsame Bildwirkung aus. Im Gegensatz zu anderen Arbeiten Dürers, bei denen er sehr komplexe, bis ins Details ausgearbeitete Bildwelten kreierte, steht bei dem Porträt die zu betonende Individualität des Dargestellten im Vordergrund.

Francisco de Goya nutzt die Druckgrafik Ende des 18. Jahrhunderts für ganz andere Zwecke. Er wendet sich der Produktion eigenständiger Druckgrafikzyklen in einer Zeit zu, da er als Maler sehr erfolgreich und in den Adelskreisen der spanischen Monarchie sehr gefragt ist. Für Goya bietet das Medium Druckgrafik die Möglichkeit, sich politisch zu positionieren und zu engagieren, aufklärerisch zu arbeiten und auf die Missstände in der spanischen Monarchie hinzuweisen. Er nutzt hierzu verschiedene Tiefdrucktechniken, um in seinem individuellen Stil eine große Anzahl an Platten und damit an Themen zu erarbeiten. Die Gefahr solch kritisch-satirisches Bildmaterial zu veröffentlichen ist Goya bewusst, weshalb die einzelnen dargestellten Szenen und die Bildunterschriften des 80-teiligen Zyklus nicht eindeutig lesbar sind. Erst in der Serie entfalten sie ihr volles subversives Potential.

Das Plakat „Heimarbeit“ aus dem Jahr 1905 fertigt Käthe Kollwitz als Auftragsarbeit für die Deutsche Heimarbeit Ausstellung. Auch sie stellt ihre Kunst in Bezug zur gesellschaftlichen Situation. Ihre Kunst ist engagiert und möchte aufmerksam machen auf bestehende Missstände. Das Plakat fertigt sie in der Technik der Lithografie, bei der ohne Materialwiderstand mit malerischen und zeichnerischen Mitteln gearbeitet werden kann, und die gut für große Format und höchste Auflagenzahlen genutzt werden kann. Das Plakat soll die politisch ambitionierte Ausstellung bewerben und im städtischen Raum Aufmerksamkeit erregen. Kollwitz wählt dafür eine reduzierte Darstellung mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten, die emotionalisiert und polarisiert. Das Plakat spricht damit die

Misstände an, berührt und klagt an, ohne Fakten darzustellen.

Die Arbeitsweise, die Max Ernst für seine Grafikmappen wählt, geht noch einen Schritt weiter in der Nutzung der technischen und künstlerischen Möglichkeiten. Er nutzt bestehendes Bildmaterial, nimmt es aus dem jeweiligen Kontext heraus und setzt es in einen neuen Bedeutungszusammenhang. Er lehnt das handwerkliche, künstlerische Machen ab und nutzt alles an Bildmaterialien, Untergründen, Druckträgern was er brauchen kann. Dieses Vorgehen entspricht zunächst der dadaistischen Anti-Kunst-Haltung, erweitert sich in seinem Werk aber zu einem kritisch-hinterfragenden Umgang mit Medien allgemein. Er wechselt stetig zwischen dem Produzieren und dem Reproduzieren von Bildmaterial, verwendet Bildmaterial und deren Reproduktionen mehrmals in verschiedenen Arbeiten und wiederholt Motive und schafft so eigene bildnerische Bezugs- und Bedeutungsrahmen. Darüber hinaus legt er großen Wert darauf jegliche Spuren der handwerklichen Bearbeitung zu vertuschen, die Quellen seiner Bildmaterialien – sowohl in der Collage als auch bei der Frottage – zu verschleiern, zu glätten, optisch zu retuschieren. Hierzu lässt er die Bilder von einem Verlag reproduzieren.

Die Druckgrafik ist also Medienkunst – die Kombination aus künstlerischen Bestrebungen und der Möglichkeit des Publizierens. Darüber hinaus stehen diese gestalterischen Intentionen mit handwerklichen Techniken und Traditionen in enger Verbindung und gegenseitiger Beeinflussung. Auch ist sie ein Medium, bei dem es von Beginn an um die Verbreitung von Botschaften – religiöse, politische, gesellschaftliche – in Form von künstlerischen Arbeiten ging. Aufgrund dieser spezifischen Eigenschaften beinhaltet die Druckgrafik besondere Potentiale für die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, die im zweiten Teil der Arbeit näher erläutert werden.

- Die Druckgrafik berührt viele Dimensionen des Handwerks, die so im Bereich der Kunstpädagogik erfahrbar gemacht werden können. Diese erstrecken sich von der Bedeutung von Materialkontakt und dem Erfahren und Erlernen handwerklicher Tätigkeiten im Sinne des Begreifens der Welt bis zur Auseinandersetzung mit kritischem Konsum und dem Diskurs über die Relevanz von Handwerk in einer Welt der digitalen Medien.
- Weitere Eigenheiten der Druckgrafik und Potentiale für die Kunstpädagogik lassen sich im Bereich der künstlerischen Strategie finden. Der Ausdruck der durch die Reduktion der Farben, die Kontraste und visuellen Eigenheiten der Drucktechniken

möglich ist. Auch zeichnen sich druckgrafische Techniken durch prozesshaftes, oftmals experimentierendes Arbeiten aus. Durch das Bearbeiten der Druckplatte und die folgende Übertragung auf die zu bedruckende Fläche entsteht Raum für unvorhergesehene visuelle Aspekte und deren Nutzung im kreativen Prozess.

- Darüber hinaus ergeben sich Möglichkeiten, mit Kindern und Jugendlichen sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene Kompetenzen im Bereich der Bildmediennutzung zu erarbeiten. Die Vervielfältigung von Druckgrafiken, das Arbeiten mit Schrift und Bild, sowie die Geschichte der Druckgrafik als oftmals kritisches Bildmedium bieten hier ausgezeichnete Ansatzpunkte.

Ziel dieser Arbeit ist es also, ein künstlerisches Feld, und zwar das der manuellen Druckgrafik, im Hinblick auf Geschichte, Entwicklung und kunsthistorische, kunsttheoretische, mediengeschichtliche sowie gesellschaftsrelevante Fragen genauer zu betrachten, um diese fachspezifischen Erkenntnisse im Hinblick auf ihre Potentiale für die Kunstpädagogik zu diskutieren und so eine Nahtstelle zwischen den Fachbereichen herzustellen.

2. Grundlagen

2.1. Forschungsfrage

These:

Das Medium Druckgrafik ist durch spezifische Eigenschaften sowie Funktions- und Bedeutungsaspekte charakterisiert. Diese spezielle Charakteristik macht die Druckgrafik besonders gut geeignet für die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen.

Diese Eigenschaften und Aspekte manifestieren sich in drei Bereichen:

- Handwerk – die technische Bedingtheit der Druckgrafik und die Organisationsformen der Produktion
- Künstlerische Strategie – die künstlerische und kulturelle Bedingtheit sowie die ästhetischen Komponenten der Druckgrafik
- Rezeption – die Breitenwirkung der Druckgrafik und ihre soziale, kulturelle und politische Funktion.

Vorhaben:

Diese wissenschaftliche Arbeit beschreibt und analysiert vier exemplarische Werke und stellt sie in theoretischen, technischen und künstlerischen Zusammenhängen dar. Hieraus ergibt sich ein Blick auf die Geschichte des Mediums Druckgrafik, auf die Entwicklung des vervielfältigbaren Bildes. Das Augenmerk liegt auf dem jeweiligen Kontext, der Bedeutung des Werkes für Kunst, Politik und Gesellschaft sowie der Entwicklung der technischen Möglichkeiten.

Die sich daraus ergebenden Erkenntnisse sollen im Sinne einer Nahtstelle zwischen dem künstlerischen und dem pädagogischen Feld im Hinblick auf Potentiale für die Kunstpädagogik und Kunstvermittlung diskutiert werden.

Fragen:

Lässt sich die These an ausgewählten Werken der Druckgrafik konkretisieren?

Sind die vorgestellten Eigenschaften und Aspekte sichtbar und erfassbar, sind sie essentiell für das jeweilige Werk?

Stellen diese Eigenschaften und Aspekte Potentiale für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen dar?

Lassen sich diese Potentiale vor dem Hintergrund von Pädagogik, Fachdidaktik und Bildungswissenschaft beschreiben und konkretisieren?

Und inwiefern stellen die untersuchten analogen Verfahren Potentiale für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen auch in einer digitalen Gegenwart dar?

2.2. Aufbau der Arbeit

Im ersten Teil (3.) analysiere ich vier verschiedene Werke aus dem Feld der Druckgrafik in Form einer Kontextualisierung im Hinblick auf kunsthistorische, mediengeschichtliche sowie gesellschaftsrelevante Fragen. Die vier Werke sind: das Porträt von Kaiser Maximilian I. von Albrecht Dürer, das Blatt „Devota Profision“ aus der Serie „Los Caprichos“ von Francisco de Goya, das Plakat „Heimarbeit“ für die deutsche Heimarbeits-Ausstellung von Käthe Kollwitz und das Blatt „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ aus der Serie „Histoire Naturelle“ von Max Ernst.

Als Leitfaden für die Bildanalyse ziehe ich die Anleitung für das (Kunst)wissenschaftliche Arbeiten des Instituts für Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst heran. Die Analyse konzentriert sich auf eine Kontextualisierung der jeweiligen Werke. Es soll nicht vordergründig darum gehen, die Werke unter kunsttheoretischen und ästhetischen Aspektes zu betrachten. Vielmehr wird die Auseinandersetzung im Hinblick auf soziale und politische Fragen, materielle und technische Aspekte, die Veröffentlichungs- und Rezeptionssituation, das künstlerische Umfeld und historische Bezüge geführt .

Für die Analyse der Werke nutze ich die Gesichtspunkte meiner These – Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption. Diese drei Gesichtspunkte gliedern sowohl die einzelnen Werkanalysen als auch die Diskussion der Analysen.

Die Auswahl der Werke folgt folgenden Kriterien:

Sie bilden eine historische Reihe, die den sehr großen geschichtlichen Zeitraum der Entwicklung der Druckgrafik überblicksartig abdeckt. Das erste der Werke stammt aus dem Jahr 1519, das vierte aus dem Jahr 1925.

Die Werke sind in verschiedenen manuellen Drucktechniken hergestellt. Diese sind Holzschnitt, Radierung, Lithografie und Frottage in Kombination mit Lichtdruck. Die Werke fungieren somit als Beispiele für Einzeltechniken, die den traditionellen Haupttypen der Druckgrafik zugeordnet sind: Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck, experimentelle Drucktechniken und fotomechanische Verfahren.

Die vier Werke sind einerseits exemplarisch für ihre Zeit und die Entwicklungsschritte des Mediums Druckgrafik , andererseits sind sie jeweils herausragend im Sinne einer Neuerung in den Bereichen Handwerk, künstlerische Strategie, Rezeption.

An diesen Werken lässt sich gut die Entwicklung der Produktionsweisen der Druckgrafik, von der Werkstatt mit geteilten Aufgaben, über das Aufkommen von Fragen der Autor*innenschaft (Entwerfen und Stechen, Inventor u. Sculptor), bis hin zum Begriff der Originalgrafik/ bzw. Künstlergrafik und hier noch einen Schritt weiter zum Einbezug der Möglichkeiten der industriellen Produktion zeigen.

Druckgrafiken waren durch die Möglichkeit der Vervielfältigung von Beginn an Träger von Botschaften im Bereich Religion, Politik und Gesellschaft. Die ausgewählten Werke decken auch in dieser Hinsicht, im Blick auf Aussage und Kontext, ein breites Spektrum ab.

Die Analyse der Werke soll die Verwendbarkeit und die Relevanz der von mir gewählten Gesichtspunkte für das Erfassen der Werke und ihres jeweiligen Kontextes sichtbar machen und damit präzise Ansatzpunkte für die Kunstvermittlung und die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen schaffen. Gemäß dem in der Einleitung verwendeten Bild spannt dieser erste Teil mit Hilfe der exemplarischen druckgrafischen Werke die Kettfäden meines „Gewebes“.

In zweiten Teil der Arbeit (4.) werden die drei Gesichtspunkte der These – Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption – im Hinblick auf ihr Potential für die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen beschrieben. Hierzu werden die Themenfelder folgendermaßen erweitert:

- Handwerk, Material und Zusammenarbeit:

Aspekte von Materialverwendung, Entwicklung und Einsatz von Techniken, Bedarf an handwerklichen Fertigkeiten und Organisation von Zusammenarbeit und arbeitsteiliger Produktion

- Künstlerische Strategie, prozesshaftes und experimentelles im kreativen Arbeiten:
Ästhetische Aspekte von Strich, Fläche, Farbe und Bildkomposition und den Gestaltungsmöglichkeiten im Verlauf des Arbeitsprozesses

- Rezeption, Aussage und Öffentlichkeit:

Die Funktion von Druckgrafik im politischen und mediengeschichtlichen Kontext und ihr kritisches Potential

In allen drei Bereichen stelle ich eine Verbindung zum Hintergrund von Pädagogik, Fachdidaktik bzw. Bildungswissenschaft her. Damit konkretisieren sich die Ansatzpunkte

und das „thematische Material“ für die Kunstvermittlung und Kunstpädagogik. Mit dem Wissen, das ich aufgrund meines Lehramtsstudiums und meiner Erfahrungen in der pädagogischen Arbeit habe, werde ich im zweiten Teil dieser Arbeit die Schussfäden in mein Gewebe einflechten. Mit dem erweiternden Wissen aus der Literatur der Pädagogik, Fachdidaktik und Bildungswissenschaft werde ich dieses Gewebe verstärken und verdichten. Ich stelle in diesem Teil keinen Anspruch an Vollständigkeit und möchte mich nicht an einzelne Theorien oder Richtungen binden. Vielmehr soll dieser zweite Teil in Verbindung mit dem kunsttheoretischen ersten Teil Ideen und Denkanstöße dazu geben, Druckgrafik als spannendes Feld für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wahrzunehmen. Es soll also nicht um die Entwicklung von Anwendungsansätzen und pädagogischen Programmen und Anleitungen gehen, sondern um eine Auseinandersetzung theoretischer Art, die dazu inspirieren kann, verschiedene druckgrafische Techniken sowie Thematiken der Druckgrafik in die Konzeption der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen einzubeziehen. Die Verwendbarkeit der Druckgrafik in der kunstpädagogischen Arbeit ist damit klarerweise nicht erschöpfend beschrieben. Es sind jedoch Ansatzpunkte und Potentiale benannt sowie Ausblicke gegeben, die die theoretische und praktische Auseinandersetzung anregen und unterstützen.

2.3. Druckgrafik, eine Einführung

Als Druckgrafiken werden die Bildergebnisse der druckgrafischen Techniken bezeichnet. Diese basieren auf dem Prinzip, dass ein Bild auf einem Träger – einer Matrize – gespeichert wird. Dieser wird eingefärbt und gibt das Bild durch Drucken oder Abziehen auf ein Papier oder ein anderes Material ab. Die druckgrafischen Techniken werden aufgrund ihrer verschiedenen Verfahrensweisen in mehrere Gruppen geteilt: Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck, Siebdruck und fotomechanische und digitale Druckverfahren.

Ziel all dieser Verfahren ist erstens die Übertragung des Bildes vom Träger in möglichst exakter Weise auf die zu bedruckende Oberfläche und zweitens die Möglichkeit, diesen Vorgang zu wiederholen, ohne dass dabei Bildinformation verloren geht. Diese mögliche Wiederholung ist die bestimmende Eigenschaft von Druckgrafik. Sie erlaubt also, Bildideen zu vervielfältigen und zu verbreiten, weit mehr als dies durch gemalte oder gezeichnete Einzelstücke möglich wäre.

Die einzelnen Techniken für die Bearbeitung der Träger und die Vorgänge des Druckens benötigen handwerkliches Können und den Umgang mit den entsprechenden Werkzeugen und Maschinen. Künstlerischer Ausdruck und Innovation sind im Feld der Druckgrafik also

eng verknüpft mit handwerklichen Tätigkeiten und Traditionen. Die Gestaltung und Produktion von Druckgrafiken fand und findet auch heute noch meist in eigens dafür ausgestatteten Werkstätten und in enger Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Drucker*innen statt.

Die Entstehung der Druckgrafik im 15. Jahrhundert lässt sich in ihren Auswirkungen auf soziale, ökonomische und wissenschaftliche Entwicklungen mit der Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks vergleichen. Das Medium Druckgrafik ermöglichte einerseits die Vervielfältigung originaler Bildideen und wurde andererseits von Beginn an als Medium der Reproduktion bestehender Bilder genutzt. Reproduktion ermöglichte es, dass Bilder von bestehenden Kunstwerken, von Architektur, von wissenschaftlichen Erkenntnissen verschickt, transportiert, verbreitet werden konnten. Dies erzeugte erstmals einen breitgreifenden Diskurs über Kunst über Ländergrenzen hinweg. Der Wunsch nach den bestmöglichen technischen Mitteln zur Wiedergabe von Malereien, Zeichnungen aber auch realen Gegebenheiten fungierte als Motor zur stetigen Weiterentwicklung der druckgrafischen Ausdrucksmittel. Auch von Druckgrafiken selbst wurden Reproduktionen angefertigt und vertrieben.

Druckgrafiken bewegten sich immer in einem Spannungsfeld zwischen künstlerischer Grafik und Gebrauchsgrafik, zwischen Kunstwerk und Massenmedium. Die meisten Techniken wurden primär zu dem Zweck entwickelt, in arbeitssparender und kostengünstiger Weise möglichst hohe Auflagen zu erzielen, um politische, religiöse Botschaften, tagesaktuelle Geschehnisse, wissenschaftliche Erkenntnisse oder Bildmedien alltäglichen Gebrauchs – wie Notenblätter, Werbung, Spielkarten, etc. – illustrieren und verbreiten zu können. Künstler*innen eigneten sich diese Techniken an, entwickelten sie weiter und nutzten sie für ihre Zwecke, die oftmals auch darin lagen, aus einem künstlerischen Standpunkt heraus Botschaften zu vermitteln.

Die Erfindung fotomechanischer Druckverfahren hatte zur Folge, dass die Mittel der Fotografie die Aufgaben des Entwerfens der Vorlage und Übertragens auf die Platte bei Reproduktions- und Gebrauchsgrafiken übernahm, dies hatte eine Teuerung und dadurch Reduktion der manuellen Drucktechniken zur Folge. Im Zuge dessen begannen vermehrt Künstler*innen auf diese manuellen Techniken zurück zu greifen. Dies führte im späten 19. Jahrhundert zur Diskussion um die Unterscheidung zwischen künstlerischer Druckgrafik und bildnerischem Massenmedium und zur Einführung des Begriffs

Originalgrafik. Davor wurden Druckgrafiken meistens nur auf der Druckplatte signiert und das Entwickeln der Vorlage, Bearbeiten der Platte und Drucken der Auflage wurde von verschiedenen Personen durchgeführt. Originalgrafiken wurden von den Künstler*innen nach dem Druck händisch signiert, nummeriert und die Auflage wurde künstlich limitiert. Auch wurde erwartet, dass die Künstler*innen dem kompletten Druckprozess beiwohnten, sowie den Druckträger selbst bearbeiteten, um die Frage der Autor*innenschaft zu klären. Die Weiterentwicklung industrieller Druckverfahren, wie beispielsweise der Offsetdruck im 20. Jh. veränderten den Zugang zu manuellen Drucktechniken und Druckgrafik, sowohl in der Gebrauchsgrafik als auch in der Originalgrafik, abermals. Wieder entwickelt für die Produktion von Bild-Massenmedien, eigneten sich Künstler*innen auch diese technischen Möglichkeiten an. Dasselbe geschah mit den erweiterten Möglichkeiten durch Computer und digitale Bildbearbeitung. Heute ist die künstlerische Druckgrafik geprägt durch eine Mischung verschiedener Herangehensweisen und Techniken. Das Medium Druckgrafik befand sich immer in den Spannungsfeldern zwischen Bildererfindung und Reproduktion, Originalgrafik und Massenmedium, Eigenhändigkeit des/der Künstler*in und Arbeitsteilung sowie Technikgeschichte und Mediengeschichte. Die vier in dieser Arbeit ausgewählten Beispielen machen diese Spannungsfelder, in denen sich die Druckgrafik befand und befindet, ersichtlich.

3. Vier exemplarische Werkanalysen

3.1. Das Porträt von Kaiser Maximilian I., 1519 – Albrecht Dürer

Anhand des Holzschnittporträts des Kaisers Maximilian I. von 1519 sollen drei Aspekte der Druckgrafik des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts dargestellt werden. Ein Aspekt ist das Verständnis von Urheberschaft im Bereich der Druckgrafik. Das Holzschnittporträt des Kaisers wurde von Augsburger Handwerkern nach einer zeichnerischen Vorlage von Albrecht Dürer geschnitten und gedruckt. Obwohl Dürer also nicht an der Ausführung der Druckgrafik beteiligt war, ist bei einigen der Druckstöcke seine Signatur vorhanden und dieses Porträt scheint in seinen Werkverzeichnissen auf. An diesem Beispiel lässt sich erklären, wie Druckgrafik in dieser Zeit produziert wurde und dass das eigenhändige Ausführen aller Arbeitsschritte einer Druckgrafik durch die Künstler*in zu diesem Zeitpunkt noch keine Bedeutung hatte.

Des weiteren markieren Dürers Werke im allgemeinen und dieses Porträt im besonderen große Veränderungen im Bereich der Druckgrafik und im Umgang mit Medien, beispielsweise die Bedeutung der Buchillustration in Zeiten des aufkommenden Humanismus, die Darstellung von weltlichen und wissenschaftlichen Inhalten und ihre Verbreitung und das vervielfältigbare Porträt als Propagandamittel für das neue Menschenbild. Die Werkstatt Dürers gibt außerdem Auskunft über die Produktion, die Vermarktung und den Vertrieb von Druckgrafiken dieser Zeit.



Abb. 1: Hans Weiditz zugeschrieben, nach einer Vorlage Albrecht Dürers, „Kaiser Maximilian I.“, 1519, Holzschnitt, 57,2 x 38,9 cm, Albertina, Wien.

In der Mitte des Blattes ist der Kaiser als Büste zu sehen. Er hat den Kopf nach rechts gewandt und ist im Halbprofil dargestellt. Er trägt ein Barret mit einem Medaillon auf der vorderen Krempe, welches Maria mit Kind zeigt. Über einem reich mit Ornamenten bedeckten Mantel trägt der Kaiser eine Kette aus metallenen Gliedern mit einem daran hängenden Widder, der Ordenskette des Ritterordens des Goldenen Vlies. Links und rechts neben seinem Gesicht steht die Inschrift: Imperator Caesar Divus Maximilianus Pius Felix Augustus. Begrenzt ist das Blatt an den Seiten von zwei reich geschmückten Säulen, auf deren Kapitellen zwei geflügelte Drachen stehen. Zwischen den Drachen schwebt das Wappen des Kaisers, wiederum umrahmt von der Ordenskette des Goldenen Vlies. Am unteren Bildrand befindet sich eine geöffnete Schriftrolle mit dem Satz: „Der Teür Fürst Kayser Maximilianus ist auff den xij tag des jenners seins alters jm / lix Jar seligklich von dyser Zeyt geschaiden. Anno domini .1519.“. In der rechten unteren Ecke befindet sich das ligierte Monogramm Albrecht Dürers.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 als dritter Sohn von Albrecht Dürer d.Ä., ein Goldschmiedemeister mit eigener Werkstatt, und Barbara Holper, der Tochter eines angesehenen Goldschmieds geboren. Er wuchs im wohlhabenden Zentrum Nürnbergs auf, seine Familie pflegte Kontakte zu bedeutenden Persönlichkeiten dieser Zeit, unter anderen dem Verleger Anton Koberger, welcher auch die Patenschaft für Dürer übernahm, und dem Maler Michael Wolgemut. Dürer besuchte für einige Jahre die Schule mit Fächern wie Lesen, Schreiben, Arithmetik und Latein und begann im Alter von ungefähr zehn Jahren die Lehre zum Goldschmied. Sein Interesse lag jedoch eher im Bereich der bildnerischen Darstellung. Im Alter von fünfzehn brach er die Goldschmiedelehre ab, um bei dem benachbarten Maler Michael Wolgemut – seine Werkstatt war die führende Nürnbergs – die Ausbildung zum Maler zu beginnen. Die Ausbildung dauerte von 1486 bis 1490. In der Wolgemut-Werkstatt war Malerei nur eines von mehreren Handwerken. Die Werkstatt beschäftigte Maler, Bildhauer, Formschneider, Tischler und Schmiede und fertigte beispielsweise Altäre, Glasmalereien und Holzschnitte an. Der Kunsthistoriker Karl-Adolf Knappe beschreibt in „Dürer. Das graphische Werk“ die Rahmenbedingungen der Kunst bzw. die visuelle Welt, in der Dürer seine Ausbildung absolvierte, folgendermaßen: Die Malerei bot, dadurch dass sie als „Freie Kunst“ galt und nicht wie die Goldschmiede ein „geschworenes Handwerk“ und damit an einen Zunftzwang gebundenes Gewerbe war, mehr künstlerische Freiheiten. Gleichzeitig gab es Aufträge für Malerei fast nur im kirchlichen Kontext. Jedoch war sie eng verbunden mit dem Feld der Druckgrafik, das weitere gestalterische Spielräume eröffnete. Dies wird als einer der Gründe angesehen, weshalb Dürer mit seinem überbordenden Ideenreichtum die Malerei dem Goldschmiedehandwerk vorzog. Dürers bildnerische Ausbildung beinhaltete demnach auf der einen Seite das Ornamentale und alltäglich Figurative der Goldschmiedekunst, das durch die Zunft stark reguliert war, und auf der anderen Seite die fest etablierten Erzähl- und Darstellungsweisen der Kirche.¹

Nach Abschluss seiner Lehrzeit im Jahr 1490 verbrachte Dürer insgesamt vier Jahre auf Reisen. Diese Wanderjahre sind nicht vollständig erfasst. Es gibt jedoch einige Stationen, in denen Dürer durch sein Schaffen sichtbar wurde, beispielsweise Buchillustrationen aus Basel aus dem Jahr 1492 und Altartafeln sowie Holzschnitte aus Straßburg aus dem Jahr 1493. Basel, eine Stadt, die mit ihrer wachsenden Universität schon stärker humanistisch

1 Vgl. Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien/München: Verlag von Anton Schroll, 1964, S. 6.

geprägt war, stellte in dieser Zeit ein Zentrum des Buchdrucks dar, der wesentlich dazu beitrug, humanistische Einflüsse aus Italien nördlich der Alpen zu verbreiten. Die Zuwendung Dürers zur Buchillustration ist auch dadurch zu erklären, dass diese durch den Einfluss des zunehmenden Humanismus das Feld war, welches am ehesten Neuerungen in der Ikonografie zuließ.²

1494 kurz nach der Rückkehr nach Nürnberg gründete Dürer mit seiner Frau Agnes Frey eine eigene, auf Druckgrafik spezialisierte Werkstatt. Eine weitere Reise führte Dürer im selben Jahr nach Italien, höchstwahrscheinlich nach Venedig, um dort – im Zentrum des frühen Buchdrucks – Geschäftskontakte zu knüpfen, eine Vernetzung mit dem italienischen Markt vorzubereiten, sowie sich Wissen über Vertrieb, Preise und Vermarktung von Druckgrafiken anzueignen.³ Auch stilistisch dürfte Dürer diese Reise als Fortbildungsmöglichkeit wahrgenommen haben.

In den nächsten Jahren arbeitete Dürer kontinuierlich an der Herausgabe von Holzschnitten und Kupferstichen. Im Jahr 1500 hatte Dürers druckgrafische Werkstatt bereits ein Sortiment aus 60 Holzschnitten und Kupferstichen im Angebot. Besonders die Holzschnittzyklen „Apokalypse“ und „Große Passion“ erlangten durch die bei ihnen verwendete neuartige Umsetzung der technischen Möglichkeiten großen Ruhm.

Ab 1500, nach der Fertigstellung der Apokalypse und der großen Passion widmete er sich vermehrt der klassischen Kunsttheorie und studierte die Proportionen des menschlichen Körpers, die Lehren der Perspektive, sowie die Schriften von Vitruv zu Architektur und von Euklid zu Mathematik und Geometrie.⁴ In den folgenden Jahren ist in seinen Werken die Anwendung dieser Erkenntnisse zu beobachten. Unterstützung bei diesen Studien und eine Einführung in die humanistischen Gelehrtenkreise erhielt Dürer durch seinen Freund Willibald Pirckheimer, einen der wichtigsten Humanisten dieser Zeit, Übersetzer griechischer und lateinischer Schriften und Vertrauter des Kaisers Maximilian I., sowie durch Konrad Celtis, Dichter und Gründer von humanistischen Gelehrtenvereinigungen.⁵

Ab 1510, wahrscheinlich initiiert durch den Humanisten Willibald Pirckheimer, arbeitete Dürer auch für Kaiser Maximilian I.. Das breitenwirksame, propagandistische Potential von Druckgrafiken war dem gebildeten und modernen Maximilian I. bewusst, sodass er noch zu Lebzeiten große Bildpublikationen in Auftrag gab, die von seinem machtvollen

2 Vgl. Knappe 1964, S. 7.

3 Vgl. Julia Zaunbauer, „Albrecht Dürer. Eine Biografie“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019, S. 20.

4 Vgl. Knappe 1964, S. 18.

5 Vgl. Zaunbauer 2019, S. 23.

Stammbaum und seinen eigenen ruhmreichen Taten und Leistungen berichten sollten, um so seinen Zeitgenoss*innen und der Nachwelt ein Beispiel von Herrschertugenden zu geben und seine „Memoria“ zu festigen.⁶

So war Dürer der federführende Künstler bei der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., einem aus 195 Druckstöcken zusammengesetzten und auf 36 Papierbögen gedruckten Denkmal mit den Maßen 340,9 x 292,2 cm. Auch entwickelte er einen detaillierten Entwurf für das zweite monumentale Holzschnitt-Projekt des kaiserlichen Triumphwagens.

Die Porträtzeichnung des Kaisers, die als Vorlage für den hier besprochenen Holzschnitt fungierte, fertigte Dürer während dem fünften Reichstag im Jahr 1519 in Augsburg an. Die Drucke wurden im Folgenden von dort ansässigen Künstlern in ihren Werkstätten produziert. Es gibt dieses Porträt Kaiser Maximilians I. in fünf Ausführungen. Die fünf Versionen weisen beinahe keine Unterschiede auf, soweit es um das Porträt des Kaisers geht. Die das Porträt umgebenden Inschriften und Dekorationselemente sind jedoch jeweils leicht unterschiedlich. Die noch erhaltene Zeichnung Dürers weist starke Spuren vom Durchpausen auf. Bei zweien der Druckstöcke wurde das Monogramm Dürers bei späteren Auflagen eingefügt. Obwohl also nicht belegt ist, inwiefern und ob überhaupt Dürer an der Anfertigung der Druckstöcke beteiligt war, und in diesem Falle weder die Produktion der Drucke noch die Vermarktung der Blätter über seinen eigenen Verlag lief, werden sie ihm zugeordnet und scheinen in seinen Werkverzeichnissen auf.

Kaiser Maximilian I. war im Jahr 1508 in Trient zum Römisch-Deutschen Kaiser proklamiert worden, nachdem er zuvor schon zum römischen König gewählt worden war und die Nachfolge seines Vaters, Kaiser Friedrich III., angetreten hatte. Maximilian I. hatte eine umfangreiche Bildung, geprägt durch den frühen Humanismus, erfahren. Er förderte die Wissenschaft, die Kunst, die Literatur, kam dadurch selbst mit den aktuellsten Entwicklungen und Erkenntnissen in Kontakt und bildete sich, seinem Herrscherbild entsprechend, fortwährend in vielen verschiedenen Bereichen weiter. Bei seinen groß angelegten literarisch-künstlerischen Projekten, wie beispielsweise der Ehrenpforte aus dem Jahr 1515, legte er Ideen vor, kontrollierte die Entwürfe und beauftragte hochrangige Künstler mit der exakten Ausführung.⁷

Die Jahre seiner Regentschaft waren sowohl geprägt durch innenpolitische

6 Vgl. Christof Metzger, „Dürer und Maximilian“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019a, S. 386.

7 Vgl. Gerd Unverfehrt (Hg.), Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen (Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1997 u.a.), Göttingen: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 1997, S. 227.

Schwierigkeiten, Kriege und finanzielle Probleme, als auch durch die Stärkung des Habsburgischen Herrschaftsbereichs durch gezielte Heiratspolitik und durch Verbindungen mit den ökonomisch einflussreichen Familien. Zu nennen ist an dieser Stelle die Augsburger Handelsfamilie der Fugger, insbesondere Jakob Fugger. Dieser baute das Familienunternehmen zu einem der größten Unternehmen Europas aus. Darüber hinaus nutzte er das Vermögen, um gezielt Kredite an Adel und Herrschaftsfamilien zu vergeben und so Einfluss auf die europäische Politik zu nehmen. Jakob Fugger war durch diese Finanzierungen maßgeblich am Aufstieg von Kaiser Maximilian I. beteiligt und unterstützte dessen Vorhaben, die Macht der Familie Habsburg zu stärken. Zusammenfassend wird Kaiser Maximilian I. „ (...) Lebens- und Regierungszeit (...) als „Epochenschwelle“ vom Mittelalter zur frühen Neuzeit betrachtet, da sich in seiner Ära politische, kulturelle und religiöse Umbrüche abzeichneten, die ihre volle Bedeutung oft erst Jahre später offenbarten: so die Auseinandersetzungen im Vorfeld der Reformation, die Rezeption des Humanismus und der italienischen Renaissance oder die Entdeckungen ferner Länder.“⁸

Handwerk

Der Holzschnitt ist eine der Hochdruck Techniken. Beim Schwarzlinienschnitt wird alles, was im Endeffekt gedruckt werden soll, im Holz als Relief stehen gelassen und alle Flächen und Linien, die weiß bleiben, also nicht gedruckt werden sollen, werden herausgeschnitten. Beim Weißlinienschnitt wird die Zeichnung aus dem Stock herausgeschnitten, sodass hier die Linien und Flächen als weiße Zeichnung in einem schwarzen Bild, wie bei einem Negativ, erscheinen. Geschnitten wird mit verschiedenen Schnitzwerkzeugen – Flachmeisseln, Hohleisen, Messern. Zwischen Linien müssen nur wenige Millimeter Tiefe herausgeschnitten werden, größere Flächen hingegen brauchen eine tiefere Auskerbung. Verwendet werden hierzu harte Hölzer wie Ahorn, Nuss, Erle und auch das Holz von Obstbäumen. Die Platten sind meist längs aus dem Stamm herausgeschnitten und müssen eine komplett gerade, gut geschliffene Oberfläche haben. Die Zeichnung wird entweder direkt auf den Holzstock gezeichnet oder aber zur besseren Sichtbarkeit auf eine zuvor angelegte Kreidegrundierung.

Zu Zeiten Albrecht Dürers erfolgte die Herstellung der Druckstöcke sowie die Produktion der Drucke und der Vertrieb in eigens darauf spezialisierten Werkstätten. Die Arbeit wurde geteilt zwischen dem Zeichner – auch Reisser genannt – und eigens dazu ausgebildeten Formschneidern. Die Namen der Formschneider sind in dieser Zeit meistens nicht

⁸ Unverfehrt 1997, S. 227

bekannt, die der Zeichner hingegen schon. Dürer musste also in seiner Ausbildung lernen, exakte und für den Holzschnitt durchführbare Vorzeichnungen anzufertigen. Wahrscheinlich beherrschte er auch selbst das Formschneiden. Es ist mit Gewissheit überliefert, dass er ab dem Zyklus Marienleben im Jahr 1511 Formschneider bei sich in der Werkstatt beschäftigte, bei den Arbeiten davor ist nicht klar belegt, inwiefern er sie auch selber schnitt.⁹

Ein gut gemachter Druckstock war sehr robust und erlaubte es, sehr hohe Auflagen – 2000 bis 4000 Exemplare – anzufertigen. Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wurden die für den Buchdruck entwickelten Druckerpressen auch für den Holzschnitt verwendet. Der gleichmäßige starke Druck ermöglichte auch bei großen Platten ein regelmäßiges Ergebnis, welches beim Handdruck durch reiben oder pressen schwerer zu erreichen gewesen war.

Der Holzschnitt ist die älteste der druckgrafischen Techniken – den Materialdruck, bei dem man mit jeglichen reliefartigen Strukturen oder Objekten Abdrücke erzeugen kann, außen vor gelassen. Das Drucken mit Stempeln, Siegeln oder Münzprägungen wurde schon in der griechischen Antike, dem antiken Rom sowie im alten Ägypten und dem Orient praktiziert. Seit dem 12. Jahrhundert wurden in Europa einfache Ornamente auf Textilien oder Kacheln mithilfe von Stempeln und Schablonen gedruckt. Den Druck von geschnittenen Holzstöcken in der Art, wie sie hier besprochen werden soll, gab es im asiatischen Raum schon seit dem 9. Jahrhundert. Trotz alledem spricht man von der Entwicklung der Druckverfahren in Europa seit dem 15. Jahrhundert. Hierzu trug vor allem die sich entwickelnde Produktion von Papier in sogenannten Papiermühlen bei. Das Wissen über die Papierproduktion kam aus Asien über die islamische Kultur nach Europa und breitete sich von Spanien über Italien und Frankreich bis nach Deutschland aus. Die erste Papiermühle in Deutschland wurde im Jahr 1390 von Ulmann Stomer in Nürnberg gegründet. Das Bedürfnis nach Bildern sowie die Entwicklung eines passenden Trägermaterials dürften sich gegenseitig angetrieben haben. Die frühesten figurativen Holzschnitte sind auf das Jahr 1420 datiert. Bis 1440 war die Anzahl an produzierten Bilddrucken noch überschaubar, ab dann stieg die Druckgrafik-Produktion stetig an. Diese ersten gedruckten Bilder ermöglichten laut Karin Althaus: „[...] die räumliche und soziale Verbreitung von Bildern [...]“ und somit „[...] eine neue Form von Kommunikation, sei es im

⁹ Vgl. Knappe 1964, S. 22.

religiösen oder profanen, im technischen, wissenschaftlichen Bereich.“¹⁰ Die ersten Bilddrucke waren meist Andachtsbilder für den privaten Bereich, die Christus, die Madonna oder Heilige zeigten. Daneben gab es beispielsweise gedruckte Spielkarten, Karikaturen und Ständesatiren, Kalender, Bilder über die Liebe/ Bilder der Frau Minne, sowie Bilder, die Tugenden oder Laster darstellten und zu sittlichem Verhalten anregen sollten. Bis zur Entwicklung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern 1455 durch Johannes Gutenberg, wurde oft Text und Illustration in denselben Holzstock geschnitten, um so einfache vervielfältigbare Bücher produzieren zu können. Da sich die Technik des Buchdrucks – die ja auch ein Hochdruckverfahren ist – gut mit Holzschnitten kombinieren lässt, hielt sich dieses Verfahren nicht sehr lange. Holzschnitte für die Illustration von Büchern blieben jedoch bis ins 19. Jahrhundert hinein der Standard.¹¹

Auch wenn das hier besprochene Holzschnitt-Bildnis nicht aus Dürers Werkstatt stammt, möchte ich doch im Folgenden genauer auf diese eingehen. Am Beispiel seiner Werkstatt, der Vertriebsmöglichkeiten, Auftragsarbeiten, freien Publikationen und der Bandbreite der dargestellten Inhalte lässt sich ein gutes Bild von Druckgrafik und ihren Produktionsstätten dieser Zeit zeichnen.

Die Gründung einer eigenen Werkstatt wurde Dürer durch die Mitgift seiner Frau Agnes Frey, die aus einer wohlhabenden Handwerker-Familie stammte, ermöglicht. Zuerst richtete er sich die Werkstatt höchstwahrscheinlich in den Räumlichkeiten seines Vaters ein und konnte somit die finanziellen Mittel in die Anschaffung von Werkzeug und Arbeitsmaterial investieren. Auch dürfte sein Pate Anton Koberger, welcher den bedeutendsten Verlag Nürnbergs führte, sowohl mit seinem Equipment als auch mit seinem Fachwissen Unterstützung geleistet haben. Im Folgenden erarbeitete Dürer innerhalb kurzer Zeit sowohl ein Grundsortiment an Werkstattvorlagen, sowie einige Schaustücke, um sein zeichnerisches Können zu demonstrieren. Seine Aufgabe in der Arbeitsteilung der Werkstatt war hauptsächlich die der Bilderfindung und Komposition. Die Zeichnungen und Schaustücke sollten potenziellen Kund*innen ein Bild von den Möglichkeiten Dürers und dieser Werkstatt geben. Auch konnte anhand dieser so genannten „Exempla“ über neuartige Darstellungsweisen, Kompositionen etc. im Sinne eines künstlerischen Diskurses gesprochen werden. Die zeichnerischen Vorlagen konnten darüber hinaus von den Formschneidern auch in seiner Abwesenheit für die Arbeit an den

10 Karin Althaus, Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken, Zürich: Scheidegger & Spiess AG, 2008 S. 36

11 Vgl. zu diesem Abschnitt Althaus 2008, S. 35ff.

Holzschnitten genutzt werden. Zu diesen „Exempla“ gehörten Porträts, Tier- und Pflanzenstudien, Studien von Bewegung, Gesichtsausdrücken und einzelnen Körperteilen sowie vom Faltenwurf und verschiedenen regionalen Kleidungsstilen.¹² Ab 1502 gibt es schriftliche Belege für Mitarbeiter in Dürers Werkstatt. So absolvierte beispielsweise sein Bruder Hans bei ihm eine Lehre, und auch ein weiterer Lehrling namens Friedrich ist nachgewiesen. Durch die ersten großen Erfolge mit großer Passion und Apokalypse war Dürers Werkstätte auch zu einem Anziehungspunkt für bereits tätige Grafiker/Künstler geworden, die sich fortbilden wollten. So arbeiteten ab 1503 Hans Schäufelin, Hans Baldung Grien und ab 1507 Hans Süß von Kulmbach in der Nürnberger Werkstätte. Sie setzten wahrscheinlich relativ selbstständig Dürers Bilderfindungen um.¹³ Einer der bekanntesten späteren Formschneider war Hieronymus Andreaä. Spätere Mitarbeiter waren Hans Springinklee und die Brüder Beham und Georg Pencz.

Auch Dürers Frau Agnes und seine Mutter waren beruflich in die Werkstätte eingebunden. Sie waren für den Vertrieb der Druckgrafiken zuständig. Auch übernahmen sie die Leitung der Werkstätte während Dürers Reisen.

Neben den Holzschnitten, die von Formschneidern geschnitten wurden, publizierte die Werkstätte auch unzählige Kupferstiche, die Dürer selbst stach. Die handwerklichen Voraussetzungen brachte Dürer aus seiner Goldschmiede Ausbildung mit. Es war üblich, dass ausgebildete Goldschmiede nebenher auch als Stecher arbeiteten. Das Granulieren und Gravieren mit dem Grabstichel zur Verzierung von Goldschmiedearbeiten und zur Herstellung von Kupferstichplatten verlangt beinahe die selben handwerklichen Fähigkeiten. Die Technik des Kupferstichs ist im Gegensatz zum Holzschnitt ein Tiefdruckverfahren, die druckenden Linien und Flächen werden aus dem Metall herausgeschnitten. Das besondere im Kupferstich ist, dass hier mittels einer Kreuzschraffur sehr fein abfallende Tonwerte geschaffen werden können.

Nach dem Umfang der Publikationen, die Dürers Werkstatt verließen, muss sie ein verhältnismäßig großer, effizient arbeitender Betrieb gewesen sein.

Um einen Überblick über die Summe an Publikationen zu geben:

Die Apokalypse, publiziert im Jahr 1498, war das erste große mit Holzschnitten illustrierte Buch und stellte die Offenbarung des Johannes dar. Es umfasste 16 ganzseitige Holzschnitte im Format 30 x 40 cm. Dürer brachte es in einer lateinischen und einer deutschen Version heraus. Daneben wurde eine durchgängig wachsende Anzahl an

¹² Vgl. Christof Metzger, „Dürer, der Zeichner“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019b, S. 46-48.

¹³ Vgl. Zaunbauer 2019 S. 22.

Einzelplatten geschnitten, gestochen, gedruckt und vertrieben. Bis zum Jahr 1500 umfasste das Sortiment Dürers schon an die insgesamt 30 Holzschnitte, 30 Kupferstiche, sowie unzählige Zeichnungen. Die nächsten großen Publikationen, waren im Jahr 1511 das zwanzigteilige Andachtsbuch Marienleben, die Große Passion in nunmehr abgeschlossener Buchform mit zwölf Blättern sowie eine Neuauflage der Apokalypse. Diese drei großen Bücher hatten alle das Format einer ganzen, der damaligen Papierproduktion entsprechenden, Seite. Auch im Jahr 1511 gab Dürers Werksstätte die Kleine Passion – aus 37 Holzschnitten bestehend – heraus. 1512 folgte die Kupferstichpassion mit 16 Blättern.

Danach folgten keine großen, in sich geschlossenen Zyklen mehr. Die Arbeit für Kaiser Maximilian I. nahm zunehmend mehr Zeit in Anspruch. Die Ehrenpforte allein, veröffentlicht im Jahr 1515, erforderte die Entwicklung und Produktion von 192 Einzeltafeln. Einzelblätter verschiedenster Art verließen jedoch weiterhin in großer Zahl die Dürer'sche Werkstatt, unter anderem das sehr populäre Flugblatt mit dem Rhinoceros, kleinere Andachtsbilder, wissenschaftliche Darstellungen, Porträts sowie die drei sogenannten Meisterstiche „Ritter, Tod und Teufel“, „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ und „Melancholia I“. Zusammenfassend lässt sich also über das Sortiment der Werkstatt feststellen, dass es große religiöse Zyklen, Einzelblätter mit profanen Themen sowie religiösen Themen und ab einem bestimmten Zeitpunkt die Auftragsarbeiten für Kaiser Maximilian I. gab.

Künstlerische Strategie

Albrecht Dürer ist bekannt als derjenige, der die Darstellungsweisen des Holzschnitts revolutionierte. Kommend aus einer Familien von Goldschmieden wandte er sich früh, auf der Suche nach Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks, der Malerei und der Druckgrafik zu. In den Werkstätten waren die Tätigkeiten meist traditionell handwerklich organisiert. Vor allem das Feld der Druckgrafik, dass noch neuartig und im Wachsen begriffen war, bot die meisten bildnerischen künstlerischen Freiheiten zu dieser Zeit.¹⁴

Nach seiner Ausbildung im Feld der Malerei und seinen Wanderjahren, in denen er sich vermehrt der Druckgrafik widmete, gründete er die eigene Werkstatt und arbeitete an freien Arbeiten, ohne auf Auftraggeber*innen und deren Wünsche Rücksicht nehmen zu müssen. In wenigen Jahren wurden Dürer und die Arbeiten seiner Werkstatt europaweit bekannt. Durch seine Ausbildung und die Prägung durch das alte Nürnberg, in dem er

¹⁴ Vgl. Knappe 1964, S. 6.

aufwuchs, arbeitete er auf der einen Seite im Stil der Spätgotik, auf der anderen Seite erweiterte er durch seine humanistischen Studien sein inhaltliches Repertoire und publizierte in einer bis dahin nicht gekannten Themenvielfalt von religiösen Zyklen über Einzelblätter mit profanen Themen bis zu stark humanistisch geprägten Darstellungen von Menschen und Architektur.

Im Repertoire von Dürers Werkstatt ist zu beobachten, dass die Bilder zur persönlichen Andacht, oder auch nicht religiöse Sittenbilder, überwiegend in der Technik des Holzschnitts angefertigt sind, während seine modernen und humanistisch inspirierten Bilderfindungen vermehrt in der Technik des Kupferstichs ausgeführt sind. Bei den Kupferstichen fungierte Dürer, im Gegensatz zu den Holzschnitten, selbst als Stecher. Durch diesen Umstand und durch die geringeren Auflagenhöhen beim Kupferstich waren diese Blätter teurer als die Holzschnitte. Er nutzte die Technik des Kupferstichs also für Bilder, die dem Interesse der wohlhabenderen Gesellschaft mit höherem Bildungsgrad, also einem anspruchsvolleren und zahlungskräftigeren Kund*innenkreis entsprachen.

So wie die humanistischen Gelehrten Zitate und Verweise auf die Literatur der Antike, der Renaissance und der italienischen Kunst in ihre Werke einflochten, so machte Dürer diese Referenzen auf seine Lektüren und Studien in bildlicher Form in seinen Entwürfen für die Druckgrafik.¹⁵

Die Technik des Holzschnitt eignete sich für sehr hohe Auflagen, hiermit waren also Darstellungen für die breite Masse in diesem Medium aus geschäftlicher Perspektive sinnvoll. Apokalypse, Große Passion und Marienleben entziehen sich allerdings dieser Einteilung. Da sie durch die hier auf die Spitze getriebenen Möglichkeiten des Holzschnitts, die Neuerung der Darstellungsweise sowie klar lesbare religiöse Themen alle potentiellen Kund*innen gleichermaßen ansprachen.

Bis zu diesem Zeitpunkt wurden Holzschnitte zur Illustration von Büchern fast durchgehend koloriert. Die etwas derberen Umrisslinien dienten als Kontraste, die Lebendigkeit und die Details der Darstellung übernahm weiterhin die Farbe. An Dürers Holzschnitten ist bemerkenswert, wie er es schafft, verschiedenste Tonwerte zu erzeugen und dadurch den Figuren, Landschaften und Gegenständen auch ohne Kolorierung ausreichend Plastizität zu verleihen. Diese neuartige Wirkung von Dürers Holzschnitten beschreibt Knappe folgendermaßen: „*Apokalypse wie Große Passion* sind keine

¹⁵ Vgl. Knappe 1964, S. 12.

Illustrationen, ja den aufgewühlten Riesenblättern von fast 40 cm Höhe geht selbst eine eigentlich bildmäßige Wirkung ab: Nicht mit einem Blick sind sie zu erfassen. Der Körper ist in keinen Raum eingeordnet, sondern er schafft sich seinen Raum – wie eine Plastik.“¹⁶ „Jetzt hat die Linie selbst die Rolle der Farbe übernommen; sie zeichnet Licht und Finsternis; den menschlichen Körper, äußere und innere Bewegung [...]“¹⁷ Zu den großen Holzschnittzyklen ist noch hinzuzufügen, dass Dürer diese meist, wie damals üblich, in Buchform publizierte und vertrieb. Jedoch ist bemerkenswert, dass er die Bilder nicht mehr nur als Illustration den Texten zur Seite stellte, sondern den Bildern den Raum gab, selbst das erzählende Medium zu sein. Bei der Apokalypse beispielsweise ist der Text auf der jeweiligen Rückseite gedruckt und gibt auch nicht immer genau die Bibelstelle wieder, die das Bild zeigt, sondern erzählt oftmals diese weiter oder ergänzt sie. Dürer räumte dem Bild also eine ganz neue Bedeutung ein.

Im Hinblick auf die Gestaltung des hier besprochenen Porträts Kaiser Maximilians I. sind zwei Aspekte hervorzuheben: Einerseits steht es exemplarisch für die Entwicklung des Humanismus, der den individuellen Menschen in den Mittelpunkt rückt anstelle des bis dahin herrschenden bildnerischen Kanons, der allgemeingültige religiöse Inhalte und Sittenbilder bevorzugt. Der Kaiser war sich des Potenzials der Druckgrafik im Bereich politischer Propaganda bewusst. Er wollte sich sowohl zu Lebzeiten zu mehr Bekanntheit und Ruhm verhelfen, als auch diesen über seinen Tod hinaus garantiert wissen.

Andererseits steht es für die sehr spezielle und gekonnte Wahl der Ausdrucksmittel, über die Dürer verfügt. Zu Beginn seiner Schaffenszeit war, wie weiter oben dargelegt, das Bemerkenswerte an seinen Holzschnitten und Kupferstichen die beinahe schon malerische Darstellung. Durch diese Verfeinerung der technischen Herangehensweisen konnten die Druckgrafiken immer mehr als eigenständige, komplexe Bildwelten, mit realistischen Menschen- und Ding-Darstellungen überzeugen. Im Porträt des Kaisers verzichtete er aufgrund anderer Anforderungen auf diese Details. Hier ging es vordergründig um ein Bild, das, auch durch seine Vereinfachung und dadurch einprägsame Wirkung, in den Köpfen der Menschen haften bleiben sollte.

Christoph Metzger beschreibt die Neuerung, welche dieses druckgrafische Herrscherporträt einerseits im Werk Dürers und für die Kunst im Allgemeinen darstellte:

„Maximilian ist am 12. Januar 1519 auf Burg Wels verstorben, nur kurz nach dem

¹⁶ Knappe 1964, S. 17.

¹⁷ Ebd. S. 17.

Entstehen von Dürers Augsburger Bildniszeichnung, mit der er aber unsterblich blieb. Die durch diese Zeichnung initiierte Druckgrafik ist das erste monumentale Holzschnittporträt der abendländischen Kunst überhaupt. [...] [Es ist] vom Umfang das bescheidenste, von der Wirkung jedoch das eindringlichste: ein >Staatsporträt<, das Bildnistreue, die Seelenverfassung des Monarchen und die Prinzipien idealer Herrschertugend gleichermaßen repräsentiert.“¹⁸

Rezeption

Dürer arbeitete oft ohne Auftrag, entwickelte also Bildideen für den freien Markt und ein somit unbekanntes Publikum und tätigte diese Investitionen auf eigenes Risiko.

Bemerkenswert ist die Bandbreite seiner Motive, unter denen gänzlich unübliche Themen und neuartige Darstellungsweisen zu finden waren. Das Repertoire reichte von mythologischen und antiken Motiven über religiöse Andachtsbilder zu Blättern mit trivialem Inhalt. Durch in der technischen Umsetzung von Tiefenräumlichkeit, Plastizität, Monumentalität und Materialität herausragende Grafiken und die Verwendung von Gestaltungsmodi verschiedener Richtungen – Spätgotik und italienische Renaissance – konnte er ein breites Publikum ansprechen und sowohl religiöse Ansprüche erfüllen als auch den Geschmack einer humanistischen interessierten Kundschaft treffen.¹⁹

Ungefähr im Jahr 1495 begann er die Druckplatten mit seinem Monogramm aus dem ins A gestellten D zu signieren. Diese, bis dahin nicht geläufige Kennzeichnung des Urheberrechts – bekannt hierfür ist sonst nur der Druckgrafiker Martin Schongauer – ist bezeichnend für das Selbstverständnis als freier Künstler, mit welchem Dürer die zuvor im deutschen Raum vorherrschende Ordnung des Kunst-Handwerkers in Frage stellte.²⁰

Seine Bilderfindungen bekamen innerhalb kürzester Zeit eine große Reichweite, im Gegensatz zu Büchern, die durch Schrift und Sprache stark an Regionen gebunden waren. Die Einblattdrucke und Druckgrafikzyklen konnten beispielsweise leicht über die bestehenden Transportwege, über die Alpen bis nach Italien gebracht werden. Neben Kund*innen, die Druckgrafik sammelten, und solchen, die sie wie Alltagsobjekte zur Andacht, zur Unterhaltung etc. benützten, waren es vor allem Personen aus Handwerk und Kunst, die Dürers Grafiken kauften. Knappe beschreibt diesen Umstand in Hinblick

¹⁸ Metzger 2019a, S. 384.

¹⁹ Vgl. Julia Zaunbauer/Christof Metzger, „Der frühe Dürer“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019a, S. 107.

²⁰ Vgl. Knappe 1964, S. 8.

auf die Exempla und die Bedeutung, die sie für das Kunstschaffen in Europa zu dieser Zeit hatten:

„In einer Epoche, in der die Künstler sich noch weitgehend von bestimmten Vorlagen, „Exempla“, leiten ließen, mußte der erfindungsreichen Kunst Dürers von vornherein außerordentliche Wirkung beschieden sein. Während die Gemälde naturgemäß bloß in beschränktem Umfang Einfluß ausüben konnten, hat Dürer mit Kupferstichen und Holzschnitten weit über seinen Tod hinaus allen Gattungen der bildenden Kunst – Malerei und Glasmalerei, Grafik und Kunstgewerbe – unablässig Anregungen gegeben. Viel unmittelbarer auch als durch seine theoretischen Schriften, die doch nur wenige wirklich lasen, war er hier Vorbild, Ansporn, Lehrer.“²¹

Den Verkauf seiner Druckgrafiken bewerkstelligte Dürer auf mehreren Wegen. Darüber sowie über die Preise der Druckgrafiken gibt der Ausstellungskatalog „Dürers Dinge“ ausführlich Auskunft. Dürer selbst vertrieb seine Drucke auf seinen Reisen und über Kontakte, die er zu wichtigen Persönlichkeiten der Nürnberger Gelehrtenvereinigungen hatte. Seine Frau Agnes fuhr neben dem Verkauf im hauseigenen Geschäft auf Messen, beispielsweise nach Frankfurt, Augsburg, Ingolstadt und auch auf das einmal jährlich stattfindende Heiltumsfest in Nürnberg, um die Drucke zu verkaufen. Und ab dem Jahr 1502 übernahm diese Aufgaben auch seine Mutter, die inzwischen bei ihnen wohnte. Zusätzlich zu den familiären Kapazitäten beschäftigte Dürer schon wenige Jahre nach der Werkstattgründung zwei eigens dafür angestellte Agenten – Konrad Schweitzer und Georg Koler. Beide sind durch im Juli 1497 abgeschlossene Verträge belegt. Für einen festgelegten Wochenlohn war es ihre Aufgabe, die Kupferstiche und Holzschnitte der Dürer-Werkstätte zu vertreiben. Sie waren hierzu nicht ortsgebunden, sollten aber bei Bedarf auch in Nürnberg zu Dürers Verfügung stehen. Für die Grafiken waren Mindestpreise festgelegt, die Agenten waren jedoch dazu angehalten, die Blätter so teuer wie möglich zu verkaufen. Ab 1500 stellte Dürer mit Jacob Arnolt noch einen weiteren Kolporteur in seine Dienste. Vermutet wird auch, dass Anton Koberger, welcher über ein gut ausgebautes Verkaufsnetzwerk für seine Publikationen sowie Druckereifilialen in Breslau, Krakau, Wien, Venedig, Paris und Lyon verfügte, den Vertrieb von Dürers Werken unterstützte. Auskunft über die genauen Preise im Jahr 1520 gibt Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Einerseits verschenkte er Werke an befreundete

²¹ Knappe 1964, S. 5.

Künstler und bedeutende Persönlichkeiten, andererseits nutzte er diese Reise zum Verkauf. So kosteten die kleine Holzschnittpassion mit 37 Blättern und die großen Holzschnittbücher mit ca. 20 Seiten jeweils 6 Stüber, die Kupferstichpassion mit 16 Blättern kam auf 12 Stüber. 24 Stüber entsprachen durchschnittlich einem Gulden. Der Rheinische Gulden war die Münze, mit der Dürer am häufigsten handelte. Die Maße der Papiere waren unabhängig von Technik und Inhalt besonders bei den Einzelblättern bestimmend für den Preis. Die sogenannte gemischte Grafik wurde für 3 Stüber der ganze Bogen, 1,2 Stüber der halbe Bogen und 0,53 der viertel Bogen verkauft. Auch geben die Niederländischen Tagebucheinträge einen Einblick in die Preisverhältnisse dieser Zeit. So erwarb Dürer um den Preis eines der Holzschnittbücher drei Paar Schuhe und um den Preis einer Kupferstichpassion einen Elfenbeinkamm. Der Tageslohn eines gelernten niederländischen Handwerkers betrug fünf Stüber, der eines ungelernten Arbeiters ungefähr drei Stüber. Die Grafiken waren also auch für weniger gut gestellte Kund*innen leistbar. Einige wenige Nachweise über Verkäufe in Nürnberg geben Auskunft darüber, dass er in der Heimat seine Blätter teurer verkaufen konnte.

Auch wenn aus Briefen an seinen Freund Pirckheimer belegt ist, dass Dürer nicht zufrieden war mit den Preisen und Verkäufen seiner Werke, lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Werkstatt als Betrieb sehr gut lief. Dies auch im Hinblick darauf, dass Dürer – obwohl er sowohl hochrangige Kund*innen hatte, als auch zugängliche Bilder für eine breite Masse publizierte – nie von seinen hohen qualitativen Ansprüchen sowie seinen anspruchsvollen Bilderfindungen absah.²² Die große Bekanntheit der Arbeiten aus der Dürer-Werkstatt sowie die hohe Nachfrage führten auch dazu, dass immer wieder Fälschungen kursierten und die Bilder kopiert und vertrieben wurden. Im Jahr 1505 versuchte Dürer in Venedig, dem Stecher Marcantonio Raimondi, das Nachstechen seiner Werke verbieten zu lassen, erreichte jedoch nur, dass dieser Dürers Monogramm nicht mehr verwenden durfte. Auch wenn für Dürer die Nachstiche und Fälschungen problematisch waren, da der Verkauf seiner Blätter doch seine wirtschaftlichen Existenz sicherte, so waren sie doch auch Zeichen seines künstlerisch herausragenden Schaffens und verhalfen seinem Ruhm zu noch mehr Wachstum.²³

Das Porträt von Kaiser Maximilian I. wurde, neben dem Blatt mit dem Rhinoceros von

22 Vgl. Dörte Bersebach/Dorothee Hemme, „Gerissen, gestochen, aus Kunst gelöst. Produktion, Vertrieb und Preise von Dürers Graphik“, in: Gerd Unverfehrt (Hg.), Dürers Dinge, (Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1997 u.a.), Göttingen: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 1997, S. 39-44.

23 Vgl. Knappe 1964, S. 5.

1515, zum erfolgreichsten und meistverkauften Blatt. Die fünf verschiedenen Druckstöcke sowie die hohe Anzahl an nachproduzierten Auflagen belegen dies. Neben der Popularität des Kaisers, seinem Tod im selben Jahr, sowie der Neuheit der Darstellung trug auch Jahrzehnte später noch die Vorstellung der Zusammenkunft dieser zwei herausragenden Persönlichkeiten, zum Erfolg dieser Druckgrafik bei.²⁴

Um die Bedeutung dieses Porträts, im Hinblick auf die Mediengeschichte zu verstehen, muss einerseits der Wunsch des Kaisers nach Repräsentation erläutert werden. Auf der anderen Seite soll die Entwicklung zum vervielfältigbaren Porträt im Zusammenhang mit dem aufkommenden Humanismus besprochen werden. Das Porträt des Kaiser zeichnete Dürer während dem Augsburger Reichstag im Jahr 1518. Er galt weithin als Meister seiner Kunst und so war er während seines Aufenthaltes mit der Nürnberger Delegation in Augsburg von den anwesenden Potentaten als Porträtist sehr gefragt. Bei dieser Gelegenheit konnte er auch ein Porträt von Kaiser Maximilian I. anfertigen. Diese Zeichnung wurde im Folgenden in Augsburg von dort ansässigen Formschneidern und Druckgrafik-Werkstätten ausgeführt und publiziert. Der Kaiser starb nur wenige Monate nach dem Augsburger Reichstag und es ist nicht überliefert, ob er das Holzschnitt-Porträt selbst in Auftrag gab. Bewiesen ist jedoch die hohe Popularität des Porträts. In kurzer Zeit wurden mehrere Auflagen herausgebracht und noch weitere Druckstöcke angefertigt. So gibt es fünf verschiedene Versionen des Porträts. Zwei davon tragen das Monogramm von Albrecht Dürer, obwohl die Vermutung besteht, dass auch diese erst in einem späteren Schritt hinzugefügt wurden. Christof Metzger beschreibt die Publikation des Kaiser-Porträts als eine Art „Initialzündung“ für das zum Massenprodukt gewordene Bildnis. Diesem Porträt folgte eine Welle der Selbstdarstellung, die zunächst im Adel und später auch in anderen Gesellschaftsschichten um sich griff.²⁵ Allein Dürer führte in den nächsten acht Jahren sechs weitere Porträtaufträge – diesmal jedoch im Kupferstich – aus. Kennzeichnend für diese Porträts war die „zuvor in der deutschen Kunst unbekannte Charakterisierung des Porträtierten, die neben seiner physischen Individualität auch seine Persönlichkeit beschrieb und ihm so zur Repräsentation im umfassenden Sinn verhalf.“²⁶ Der Rang, die Würde und die gesellschaftliche Stellung des Porträtierten sind nur aus den hinzugefügten Sockeln, Wappen und Inschriften ersichtlich. Die auf der einen Seite in den

24 Vgl. Zaunbauer 2019, S. 28.

25 Vgl. Julia Zaunbauer/Christof Metzger, „Der Meister der Linien“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019b, S. 352.

26 Zaunbauer/Metzger 2019b, S. 352 u. 355.

Vordergrund gerückte Individualität der Porträtierten und auf der anderen Seite das Bestreben, den dargestellten Menschen in seiner „Beispielhaftigkeit“ für die Zeitgenoss*innen und vor allem die Nachwelt bekannt zu machen, war sinnbildlich für den aufstrebenden Humanismus. Dürer fertigte unter anderem Porträts von dem bekannten Humanisten Willibald Pirckheimer, dem Reformator Phillipp Melanchthon und dem humanistisch gebildeten Juristen Ulrich Varnbühler an. Dadurch, dass die Druckgrafik es nicht in dem Maße, wie beispielsweise die Malerei vermag, etwas realistisch darzustellen, sondern das Wesen der Dinge in vereinfachter Form wiedergibt, stillt sie das Bedürfnis nach omnipräsenten Bildnissen des im Humanismus aufkommenden Persönlichkeitskults. Als eine Art der Propaganda war die Vereinfachung, bzw. die fast schon symbolhafte Darstellung einer Person wichtiger als der woanders verlangte Realismus. Es ging in diesem Beispiel also nicht um ein realistisches Bild des Herrschers Maximilians dem I., sondern vielmehr um das einprägsame Bild einer Herrscherfigur mit den Zügen und Charaktereigenschaften Maximilians. Dieses Bild sollte sich in seiner Einfachheit möglichst weit verbreiten und sich in den Köpfen der Menschen verankern. Die Ansprüche an die Darstellung hatten sich also verändert. Das Medium Druckgrafik bot diese neue Möglichkeit.

3.2. „Devota Profision“ aus der Serie „Los Caprichos“, 1799 – Francisco de Goya

Francisco de Goya e Lucientes konnte am Ende des 18. Jahrhunderts schon auf ein weit größeres Repertoire an Drucktechniken zugreifen als Albrecht Dürer drei Jahrhunderte zuvor, auch hatte sich die Verwendung dieses Mediums stark gewandelt.

Vor allem die Reproduktion von Gemälden nahm einen wachsenden Stellenwert ein. Anhand dieser Reproduktionen verbreiteten sich Kunststile und Darstellungsweisen auch in anderen Ländern, auch wurden sie in den Kunstakademien zur Ausbildung genutzt. Die Entwicklung dieser Bilder, die Produktion der Druckplatten, den Druck und die Vermarktung übernahmen inzwischen meist große Verlage in ihren jeweiligen Abteilungen. Die Weiterentwicklung der Ätztechnik auf Kupferplatten, die das sehr schwierige und arbeitsaufwändige Stechen von Kupferplatten in ähnlicher Qualität ersetzen konnte, machte es ab dem 17. Jahrhundert Künstler*innen möglich, selber Druckplatten herzustellen. Neben Malerei und Zeichnung war dies für Künstler*innen auch ein Weg, den wachsenden Markt für Kunst zu bedienen.

Francisco de Goya nutzte für seine Serie der „Caprichos“ die Druckgrafik als Medium zeichnerische Qualitäten und teils skizzenhafte Kompositionen in einer angemessenen Form zu verbreiten. Der individuelle zeichnerische und malerische Ausdruck ist in diesen Arbeiten bestimmend. Druckgrafik stellte in dieser Form einen Weg dar Kritik an Politik, Gesellschaft und Religion mithilfe provokanter und satirischer Bilder zu üben. Den Vertrieb dieser Serie tätigte Goya über ein kleines Parfümerie- und Tabakgeschäft und kündigte diesen zuvor in Zeitungen an. Die Brisanz der dargestellten Themen war so stark, dass er die Serie schon nach kurzer Zeit aus dem Verkauf zurückziehen musste.



Abb. 2: Francisco de Goya, „Devota profesion“ aus der Serie „Los Caprichos“, 1797/1798, Radierung/Aquatinta/Kaltnadel, 21 x 16,6 cm, Sammlung der Fundación Juan March, Madrid.

Im Vordergrund des Bildes „Devota profesion“ sind mittig zwei Figuren zu sehen, ein Wesen mit menschlichem Oberkörper und Beinen wie ein Ziegenbock, auf dessen Schultern ein Mann mit Eselsohren sitzt. Das Mischwesen hält den Mann an den Fußgelenken fest. Der Mann hat die Augenlider gesenkt und den Mund geöffnet. Beide sind von der Seite dargestellt und tragen keine Kleidung. Leicht rechts von der Mitte oberhalb des Mannes befinden sich zwei weitere Figuren. Sie tragen Bischofsmützen und haben ebenfalls Eselsohren. Sie sitzen auf dem Rücken eines großen Greifvogels, der mit weit ausgebreiteten Schwingen in der Bildmitte zu schweben scheint. Sie halten jeweils eine Greifzange in den Händen, mit denen sie dem Mann ein großes Buch aufgeschlagen vor Augen halten. Beide haben den Mund weit geöffnet. Unter ihnen sind noch zwei Köpfe zu sehen, die der Szene zugewandt sind. Ihre Körper sind nicht dargestellt, nur die Schulterlinien sind noch angedeutet. Der Raum, in dem sich die Figuren befinden, ist

nicht definiert. Der Boden wird nur dadurch ersichtlich, dass das Mischwesen, der Satyr seinen Schatten drauf wirft. Hinter dem Satyr zieht sich eine dunkle Fläche bis zum oberen Bildrand und bis zur rechten oberen Ecke.

Francisco de Goya wurde 1746 als viertes Kind von Jose de Goya, einem Vergolder und Gracia Lucientes, die dem verarmten ländlichen Adel entstammte, geboren. Da der Beruf des Vergolders nicht mehr ausreichend lukrativ war, konnte Goya nicht wie sein Bruder in das Familienunternehmen einsteigen und wurde stattdessen nach Saragossa zu dem Maler Jose Luzan in Ausbildung geschickt. Er lernte dort wichtige Persönlichkeiten der Kunstszene kennen und begann sich nach Madrid zu orientieren. In Madrid am Hof von König Carlos dem III. herrschte eine aufgeschlossene Stimmung. Es wurde damit begonnen, Reformen durchzuführen, um die ständische Gesellschaftsordnung des Feudalismus aufzulösen und umzustrukturieren. Goya bewarb sich 1763 an der Academia de San Fernando in Madrid, wurde jedoch nicht genommen. Er arbeitete die nächsten Jahre als selbständiger Maler in Saragossa und reiste nach Italien, um sich mit dem dortigen Stil vertraut zu machen. Erst 1773, nach der Heirat mit Josefa Bayeu, zog er nach Madrid. Durch die Verbindung mit Francisco Bayeu bekam er Arbeit in der königlichen Teppichmanufaktur unter der Leitung von Anton Raphael Mengs. Die Teppichmanufaktur begann zu dieser Zeit, neben dem Kopieren alter Vorlagen neue Bilder zu entwickeln, und Goya war mit dieser Aufgabe betraut. Er schuf in diesen Jahren Kartons mit Motiven des spanischen Volkstums. Das waren Bilder der Feste, Promenaden und Spiele der Madrider Gesellschaft, sowie deren Symbolfiguren. In den späten achtziger Jahren begann Goya, diese Motive zu vereinfachen und nahm auch Figuren und Szenen der ärmsten Bevölkerungsschichten in sein darstellerisches Repertoire auf.

Im Jahr 1780 wurde Goya doch noch als „academico de merito“ Mitglied der Academia de San Fernando aufgenommen. Er führte nun Aufträge für Adelsfamilien des Madrider Hofes und wichtige Politiker aus. 1786 kam noch der Rang des „Pintor del Rey“, Maler des Königs und nur drei Jahre danach die Ernennung zum Hofmaler, „Pintor de Camera“ hinzu. Die Kunsthistorikerin Jutta Held beschreibt diese neue Situation, in der Goya sich nun befand:

„Damit hatte Goya nicht nur die gesellschaftlich tonangebenden aristokratischen Familien kennen gelernt, sondern auch eine Reihe der hervorragendsten Politiker und Aufklärer seiner Zeit, die unter Carlos III. eine Reformpolitik betrieben, die vor allem den Aufbau der modernen Wirtschaft und Verbesserung des

Anfang des Jahres 1793 wurde Goya während einer Reise nach Cadix schwer krank und verbrachte die Monate der Genesung im Haus eines Freundes, der in die aufklärerischen Bestrebungen in Spanien verwickelt war. Goya blieb von dieser Krankheit mit völliger Taubheit zurück. Er nahm in den Folgejahren zwar weiterhin Aufträge an, und ihm wurde noch der Titel des Ehrendirektors der Academia de San Fernando verliehen, er zog sich jedoch immer mehr von seinen offiziellen Ämtern zurück und legte die Lehrtätigkeit nieder. Auch widmete er sich vermehrt eigenen, freien Arbeiten, die sich außerhalb der Repräsentationswünsche des Königs und der Adligen bewegten. Im Jahr 1794 informierte Goya den Sekretär der Academia de San Fernando über eine Serie an freien Arbeiten, die er gedachte, in der Akademie auszustellen. In dem Schreiben benannte er unter anderem seine Taubheit als Auslöser für diese Arbeiten, und auch das Wort „Capricho“ in Bezug auf diese Bilder ist darin zu finden. Außerdem betonte er, dass es ihm in diesen Arbeiten gelungen sei, Beobachtungen umzusetzen, die in Auftragsarbeiten üblicherweise keinen Platz finden würden.

Handwerk

Das Bild „Devota Profision“ sowie die ganze Serie der Caprichos sind in einer Kombination aus Tiefdruckverfahren gemacht.

Der Begriff Tiefdruck umfasst verschiedene Techniken, die jedoch alle dem gleichen Prinzip folgen. Eine glatte Oberfläche wird durch Ritzen, Schneiden, Schleifen oder Ätzen verletzt. Die Farbe wird auf die Platte, in diese Vertiefungen gerieben und von den glatten Flächen wieder entfernt. Beim Druck wird ein angefeuchtetes Papier auf der Platte durch eine starke Druckpresse geführt, sodass es aus den Vertiefungen die Farbe annimmt. Der Kupferstich ist das Tiefdruckverfahren mit der ältesten Geschichte. Er entwickelte sich ungefähr gleichzeitig mit dem Holzschnitt. Zuerst wurde dieses Prinzip im 15. Jahrhundert in Goldschmieden und in der Metallverarbeitung angewandt, um Abzüge von Gravuren zu bekommen, um diese zu archivieren. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam die Technik der Kaltnadelradierung hinzu und Anfang des 16. Jahrhunderts die Ätzeradierung.

Die Auflistung aller Entwicklungsschritte würde hier den Rahmen sprengen. Doch ist es wichtig, die Gründe für die Entwicklung immer neuer Techniken kurz zu umreißen. Der

²⁷ Jutta Held, Francisco de Goya. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1980, S. 19.

Kupferstich ist eine sehr langwierige und großes Können erfordernde Technik. Das Material bietet starken Widerstand und Fehler sind nur schwer zu korrigieren. Die Linien und Punkte müssen präzise gesetzt werden, es wird meist mit exakten Vorzeichnungen gearbeitet. Die Kaltnadel diente erst nur dazu, Kupferstiche zu ergänzen oder zu korrigieren. Da sie jedoch, im Gegensatz zum Kupferstich, eine unmittelbare und freiere Strichführung ermöglichte, wurde sie zunehmend auch eigenständig genützt. Die Radierung/ Ätzzradierung oder Strichätzung ermöglichte eine noch einfachere Führung der Radiernadel. Das Metall muss dabei nicht mehr manuell geritzt oder geschnitten werden. Es wird mit einer Lackschicht überzogen, die dann mit der Nadel eingeritzt wird. Dann wird die Platte in ein Säurebad eingelegt. Wo die Lackschicht angerissen wurde, kann die Säure das Metall angreifen und schafft so die Vertiefungen.²⁸

Das Verfahren der Aquatinta, das zwischen 1765 und 1768 vom Franzosen Jean Baptiste Leprince entwickelt wurde, arbeitet mit Flächen anstelle von Linien und ermöglicht Grauabstufungen. Auch hier wird mit Säure gearbeitet. Damit diese die Platte angreifen kann, muss zuerst Harzstaub auf die Platte aufgeschmolzen werden. Um diese kleinen Körnchen herum kann die Säure die Oberfläche aufrauen. Nun wird vom Hellen ins Dunkle gearbeitet. Mit einem säureresistenten Lack werden zuerst die Teile abgedeckt, die weiß bleiben sollen. Dann wird die Platte kurz in die Säure gelegt, sodass alle anderen Teile leicht angegriffen werden. Nun werden in dem selben Muster immer die nächst helleren Teile abgedeckt und aufs neue geätzt. Die Teile der Platte, die bis zum Schluss unbedeckt geblieben sind, ergeben im Druck die dunkelsten Stellen. Die Druckergebnisse haben eine leicht körnige Ästhetik.

Nach der überwiegenden Verwendung zur Buchillustration und der Darstellung meist religiöser und moralischer Inhalte, wurde das Medium Druckgrafik im 16. und 17. Jahrhundert immer mehr zur Illustration wissenschaftlicher und naturwissenschaftlicher Inhalte genützt. Es erschienen reich illustrierte Werke, beispielsweise ein Buch über Anatomie von Andreas Vesalius von 1543, das Buch „Topographia Germaniae“ über die Städte, Burgen und Klöster des römischen Reiches von Mätthäus Merian d. Älteren von 1642 und die naturwissenschaftlichen Studien und Illustrationen von Maria Sybilla Merian von 1679. Daneben gab es weiterhin eine steigende Nachfrage nach Andachtsgrafik, Landschaftsbildern, Porträts und Reproduktionen der Werke verschiedener zeitgenössischer Künstler*innen. Der Kupferstich hatte sich zur meist verwendeten

28 Vgl. zu diesem Abschnitt Althaus 2008, S. 75ff.

Technik entwickelt. Seit dem 16. Jahrhundert wurde auch die Frage der Arbeitsteilung thematisiert. Der Italiener Antonio Pollaiuolo signierte als erster Kupferstecher seine Arbeit. Die Kennzeichnung dieser doppelten Autor*innenschaft setzte sich durch. Es wurde fortan zwischen dem zeichnend-entwerfenden Part „Inventor“ und dem ausführend-stechenden Part „Sculptor“ unterschieden²⁹.

In den Anfängen des Kupferstichs diente er zur Herstellung kleinformatiger Bilder, wie unter anderem auch Spielkarten oder filigran gearbeiteter Kunstwerke. Im 18. Jahrhundert wurden die bis dahin schon weiterentwickelten Tiefdrucktechniken hauptsächlich zu Reproduktionszwecken genutzt. Diese Stiche und Radierungen wurden meist noch nicht als eigenständiges künstlerisches Medium wahrgenommen. Die starken Kontraste und die Beschränkung auf Schwarz und Weiß, wobei sich Weiß nur aus unbedrucktem Grund ergab, es also immer nur Farbe oder Nicht-Farbe gab, trug dazu bei, dass Stiche eher der Zeichnung zugeordnet wurden. Es wurden Kopien von Bildern großer Meister der Malerei angefertigt, um sie so einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Diese Stiche und Radierungen wurden über Ländergrenzen hinweg verschickt und weitergegeben und ermöglichten so einen Austausch, auch unter Künstler*innen, über Bilderfindungen, Komposition sowie Darstellungsmodi.³⁰ Auch wurden sie häufig in der Ausbildung angehender Künstler genutzt. Anhand dieser berühmten Gemälde sollten Zeichnungen gemacht werden, um so den Einsatz von Linie und Hell/Dunkel Kontrasten zu üben. Auf diesem Weg hatte auch Goya in seiner Ausbildung zum Maler ersten Kontakt mit Druckgrafiken. Um 1771 begann Goya sich mit der reinen Radiertechnik zu beschäftigen. Seinem Interesse kam der Wunsch von König Carlos dem III. entgegen, das Wissen über die spanischen Kunstschatze möglichst weit zu verbreiten. Dies hatte zur Folge, dass sich eine Art Schule für die Reproduktion durch Radierung von großen Werken spanischer Künstler entwickelte, und zog auch die Einrichtung von entsprechenden Werkstätten und Sammlungen nach sich, unter anderen der Calcografia Nacional der Academia de San Fernando. Goya interessierte sich für dieses Unternehmen und hatte durch seine Position als Mitglied der Akademie/Maler des Königs Zugang zu Originalen von Diego Velazquez und anderen Meisterwerken. Im Jahr 1778 führte er eine ganze Serie an Kopien nach Velazquez aus. Dies förderte eine immense Entwicklung in seinem Umgang mit der Radiertechnik.³¹

29 Vgl. Althaus 2008, S. 14.

30 Vgl. Carl Vogel, Zeitgenössische Druckgrafik. Künstler, Techniken, Einschätzungen, München: Keyser, 1982, S. 19.

31 Vgl. Alfonso E. Pérez Sánchez/ Julián Gállego, Goya. Das druckgraphische Werk, München/ New York: Prestel, 1995, S. 10f.

Soweit bekannt hat Goya alle seine Platten selber bearbeitet, in der Kombination der verschiedenen Tiefdrucktechniken fand er Mittel seine zeichnerischen und malerischen Ansprüche umzusetzen. Als Ehrendirektor der Academia de San Fernando dürfte er wahrscheinlich dort einen Arbeitsplatz gehabt haben, oder in der Calcografía Nacional, wo er auch die Radierungen nach Velázquez gemacht hat.

Künstlerische Strategie

Zwischen Goyas Stichen als Reproduktionen von Werken anderer Künstler und der ersten Serie an eigenständigen Bildkompositionen „los Caprichos“ lässt sich ein großer qualitativer Sprung in Richtung eines freieren und auch malerischen Umgangs mit der Technik erkennen. Auch benutzte Goya hier schon die Technik der Aquatinta.

Er legte Bildkompositionen und Figuren mit der Technik der Ätzzradierung an, überarbeitete diese mit flächigen Hell/Dunkel-Kontrasten und verschiedensten Grauschattierungen und überarbeitete am Ende noch Stellen mit der Kaltnadel oder dem Grabstichel, um sie hervor zu heben.

Die Druckgrafiken von Goya gelten als technisch herausragend und als Markierungspunkt für die Eigenständigkeit der Druckgrafik als künstlerisches Medium. Goya entwickelte durch die Kombination der verschiedenen Techniken, also von „Kontrastierung, Ergänzung und Überlagerung von Linie und getönter Fläche im Spektrum von schwebender Helle bis zu gesättigter Dunkelheit“ ein so breites Feld an Tonabstufungen, dass er „den für die Druckgrafik vermeintlich kennzeichnenden Kontrast von Schwarz und Weiß bald weit hinter sich zurückließ“. ³²

Das Format der Serie kritischer Druckgrafiken, das Goya für seine erste freie Arbeit in den druckgrafischen Techniken wählte, hat im Bereich der vervielfältigbaren Bilder zu seinen Lebzeiten bereits Tradition.

Die serielle Erzählung in der Druckgrafik ist wahrscheinlich parallel mit der Entwicklung der Radier Techniken zu sehen. Die Ätzzradierung, bei der mit leichter Führung mit der Nadel in den Firnis, die Abdecklackschicht gezeichnet werden konnte, ermöglichte ein schnelleres Arbeiten und eine dem Zeichnen verwandte Arbeitsweise. Ab dem 16. Jahrhundert war diese Drucktechnik, auch in Kombination mit der Kaltnadel bei Künstler*innen beliebt, da sie ein unmittelbareres Ausdrucksmittel bot.

³² Veronika Schroeder, „Der Maler Goya als Radierer“, in: Petra Weitz (Hg.), Francisco de Goya. Radierungen. Die Sammlung des Morat-Instituts (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen/ Kunsthalle Göppingen, 2007/2008), Heidelberg: Ed. Braus im Wachter Verlag, 2007, 3. erg. Aufl., S. 15.

Der Begriff des „Caprichos“ bezeichnet eine Bildform, die auf spontanem künstlerischem Einfall basiert. Sie bewegt sich zwischen Skizze und ausgeklügelter Bildkomposition. Die Radierung machte den Durchbruch dieser Bildform möglich. Jaques Callot war im Jahr 1617 der erste, der das Wort Capricci für die Benennung einer Serie von Beobachtungen und spontanen Einfällen benützte. Er nutzte den Titel „Capricci di varie figure“, um die Art der launenhaften, oftmals auch lustigen Erzählung, beziehungsweise der seriellen Erzählung zu beschreiben. Der Anspruch an das einzelne Bild ist ein anderer als bei einer Malerei und unterscheidet sich auch von der Skizze, die der Malerei vorangeht. Die Druckgrafik ermöglicht hier einen Zwischenbereich, obwohl das Prinzip der Caprichos nicht nur in der Druckgrafik zu finden ist. Die Serie ermöglicht einerseits das Erzählen komplexer Geschichten, andererseits lassen sich durch sie verschiedene Einzelaspekte und Beobachtungen zusammenführen, um so Verbindungen sichtbar zu machen.

Goya nutzte dieses anerkannte Bildformat und zeichnete in den „Caprichos“ ein schonungsloses Bild der damaligen madrider Gesellschaft, die geprägt war von Betrugereien, Habgier und Dummheit. In seinen kritischen, parodierenden und anprangernden Bildwelten finden sich Figuren aller gesellschaftlichen Schichten: des Adels, des Klerus, des normalen Volkes, Ausgestossene, Prostituierte, Verrückte, sowie Fantasiewesen, Monster, Hexen und Mischwesen.

Ab dem Jahr 1789, in dem die französische Revolution ausbrach, verschärfte sich auch in Spanien die politische Situation. Die Aufklärer Spaniens beobachteten voll Hoffnung die Entwicklungen im Nachbarland, gleichzeitig gingen die feudalistischen Machthaber noch entschiedener gegen Reformen und Liberale vor. Die spanische Monarchie war absolutistisch und der Adel lebte im Luxus auf Kosten der Bauern und Arbeiter. Die Herkunft war das einzige, was zählte und wurde mit allen Mitteln bewiesen. Das Volk hatte keinen Zugang zu Bildung und war dadurch anfällig für Angst, Lügen und Manipulation. Junge Frauen waren für ihre Familien ein Handelsgut am Heiratsmarkt, um ein bisschen sozialen Aufstieg zu erlangen. Der Klerus und die Institution Kirche hielten das Volk klein mit Angstmache und Aberglaube. Die Inquisition, eine Institution, die zur Bekämpfung der Häresie gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Spanien eingerichtet wurde, war auch im 18. Jahrhundert noch tätig. Inzwischen bekämpfte sie jedoch nicht nur mehr die Ausübung nicht christlicher Religionen sondern hatte ihren Aufgabenbereich hin zur Bewahrung von Moral und Ordnung im Allgemeinen hin erweitert. Darüber hinaus nahm sie sich jeglicher kritischer, satirischer und beleidigender Darstellungen des Königs und seiner

absolutistischen Regierung an. Ein wesentlicher Bereich war die Zensur nicht nur von Büchern, sondern auch von Bildern jeglicher Art. Die Inquisition vertrat die Interessen der Kirche als Richter und Bestrafer, dies jedoch oft auch willkürlich.

Die Welt, die Goya in den 80 Blättern der Caprichos zeigte, ist düster und verzerrt und arbeitet mit einer ihr eigenen Zeichensprache. Nie lässt sie sich komplett entschlüsseln oder eine klare Deutung erstellen. Durch die Vielfalt der Motive und wiederkehrenden Symbole, verbunden mit einem Wissen über die Themen der Aufklärung und der damaligen Situation in Madrid, der Hauptstadt der spanischen Monarchie, lassen sich in den Caprichos jedoch klare Kritiken und Parodien herauslesen.

Hans Holländer beschreibt die Inhalte der Serie in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog: Goya. Zeitalter der Revolutionen. Kunst um 1800 wie folgt:

*„Jedes Bild trifft so einen Aspekt, ein Ereignis, einen Einfall oder eine Beobachtung. Von Anfang an hatten die meisten Blätter auch die Eigenschaft einer Allegorie, einer Parabel oder einer darin enthaltenen allgemeineren Feststellung, die über begrenztere historische Umstände und spanische Verhältnisse hinausreichte, obgleich konkrete Situationen Anlass und Auslöser waren. Aus den vielen Bildern setzt sich aber kein geschlossenes System zusammen. Es gibt keinen Reim, kein Raster und keine Begrenzung.“*³³

Der Titel des hier ausgewählten Bildes „Devota Profesion“, auf Deutsch „frommes Gelübde“ gibt einen Hinweis darauf, was in dieser Szene dargestellt ist. Und doch ist in dem Bild alles anders, als es der Titel vermuten lassen würde. Ein Novize wird auf den Schultern eines Satyrs vor zwei Hexenmeister, die jedoch die Kutten und Hüte von Priestern tragen, geführt, um sein Gelübde abzulegen. Der Mann spricht den beiden Würdenträgern mit gesenktem Blick nach. Im Aberglauben sowie in den Hexen- und Teufelserzählungen der damaligen Zeit existierte die Vorstellung, dass der dem Glauben abtrünnig Gewordene den Lehren des Teufels die Treue schwören muss. Auch die Kirche verlangt von ihren Mitgliedern das Ablegen eines Gelübdes. Goya spielt in diesem Blatt mit dieser Analogie.

Sehen wir hier ein Gelübde vor dem Teufel oder eine Parodie auf das Glaubensgelübde in der katholischen Kirche? Sind die beiden Figuren, die auf dem Greifvogel reiten, Hexenmeister, die sich mit Bischofsmützen zu tarnen versuchen, oder soll hier die Kirche

³³ Hans Holländer, „Raum und Nichts. Über einige Schlußbilder der „Desastres de la Guerra“ und den „Modo de Volar“, in: Werner Hofmann (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830 (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 1980/1981), München: Prestel, 1980, S. 28.

enttarnt werden als eine Institution, die selbst häretisch, brutal und habgierig ist? Das Glaubensbekenntnis wird hier zu einem Schwur, der in körperliche und geistige Abhängigkeit der Kirche führt.

In der Grafik „Devota Profesion“ sind einige Motive zu finden, die in mehreren Platten der „Caprichos“ wiederkehren. So beispielsweise die Personen im Hintergrund, die nicht näher definiert sind und der Szene nur als Zuschauer beiwohnen. Die Interpretationen gehen dahin, dass sie die Mitwisser darstellen, diejenigen, die zwar selbst unter den Umständen leiden, jedoch nicht handeln oder aufgrund der Umstände nicht in der Lage sind, zu handeln.

Vögel und verschiedene fliegende Wesen gehören in den „Caprichos“ zur Gruppe der bedrohlichen Figuren, die die Welt des Aberglaubens bevölkern. Der Greifvogel in „Devota Profesion“ kann auch als Symbol für Habgier verstanden werden.

Eine weiteres sehr häufig vorkommendes Motiv ist der Esel. Der Esel wird seit der Antike verwendet, um Dummheit zu verkörpern. In Goyas Bildern steht er außerdem für Ignoranz und Eitelkeit.³⁴ So soll zum Beispiel in Capricho Nr. 38 „Brabisimo“ der Esel, welcher ahnungslos einem Affen beim Musizieren zuhört, den König selbst darstellen. In Capricho Nr. 39 „Asta su Abuelo“ sehen wir einen Esel, der stolz ein Buch voller Eselsabbildungen vorzeigt. Goya bezieht sich hier auf den Adel und dessen Besessenheit, den eigenen Stammbaum nachzuweisen, selbst wenn dafür gelogen und gefälscht werden muss. In Capricho Nr. 42 „Tu que no puedes“ thronen zwei Esel, der eine mit Sporen an den Füßen, auf den Rücken zweier Männer, die unter dieser Last beinahe zusammenbrechen. Die Esel stehen hier für die herrschende Elite, den Adel, der auf Kosten der arbeitenden Bevölkerung im Luxus schwelgen kann. Goya bedient sich hier der Darstellung der verkehrten Welt, die unter der Bezeichnung „le monde a rebours“ eine lange Tradition in der Bildsatire hat.³⁵

An anderer Stelle nutzt Goya das Motiv des Esels, um Kritik an einem Bildungssystem zu üben, welches dasselbe Unwissen bzw. dieselbe Dummheit unhinterfragt weitergibt. In Capricho Nr. 37 „Si sabra mas el discipulo?“ sehen wir einen Esel, der einem Esel das Lesen beibringt.

In Capricho Nr. 50 „Los Chinchillas“ finden wir nochmals die Eselsohren. Hier füttert eine dunkle Gestalt mit verbundenen Augen und Eselsohren zwei Figuren in aus Wappen

34 Vgl. Werner Hofmann, „Traum, Wahnsinn und Vernunft. Zehn Einblicke in Goyas Welt“, in: Werner Hofmann (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830 (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 1980/1981), München: Prestel, 1980a, S. 88.

35 Vgl. Ebd. S. 108f.

genähten Zwangsjacken. Auch sind ihre Ohren mit Schlössern versperrt und ihre Augen fest geschlossen. Es wird hier der in Dummheit und Untätigkeit erstarrte Adel vermutet, der sowohl psychisch als auch physisch beschränkt die Unwissenheit mit dem Löffel gefüttert bekommt.³⁶

Rezeption

Ab Februar des Jahres 1799 bot Goya seine erste Radierserie „los Caprichos“ in einem Parfümerie- und Schnapsgeschäft in der Calle del Desengano in Madrid zum Verkauf an. Calle del Desengano bedeutet „Straße der Enttäuschung“, und da es in der Serie auch um eine Art der Ent-Täuschung geht, stellt sich die Frage, ob Goya bewusst diese Adresse auswählte. Die Serie bestand aus 80 Blättern, die in einer Mappe gesammelt waren. Die erste Auflage umfasste 300 Stück.

Jedes Blatt war mit einem Titel am unteren Bildrand versehen. Das subversive Potenzial dieser Grafiken war Goya bewusst und so spielte er gezielt mit Titeln, die teils die scharfe Kritik oder Aussage verschleierten oder unverfänglichere Interpretationen zuließen. Um auf den bevorstehenden Verkauf aufmerksam zu machen, ließ er im Februar 1799 zwei Zeitungsanzeigen veröffentlichen, eine davon im „Diario de Madrid“, die andere im „Gazeta de Madrid“

Die Anzeige, die am 6. Februar des Jahres 1799 im „Diario de Madrid“ erschien, wurde von einem Text begleitet, den vermutlich Caen Bermudez, ein Freund des Künstlers, verfasst hatte. Dieser Text ist besonders spannend, da in ihm sowohl das Wissen um die Brisanz dieser Arbeiten, als auch die Vorsicht im Bezug auf mögliche Folgen offenkundig wird. Die Serie wird in diesem Text als eine Sammlung von Drucken launiger Themen, welche von Goya erfunden wurden, beschrieben. Die Bezüge auf die spanische Gesellschaft dieser Zeit werden verschleiert durch die Beschreibung, dass auch die Malerei, sowie die Dichtung und Redekunst das Potenzial beinhaltet, Kritik an den allgemeinen Irrtümern und Lastern der menschlichen Existenz zu üben. Des weiteren wird darauf hingewiesen, dass Goya aus „der Vielzahl der Absonderlichkeiten und Torheiten, die in jeder Gesellschaft alltäglich sind, und aus den üblichen Vorurteilen und Betrügereien, die durch Gewohnheit, Ignoranz oder Eigennutz gebilligt werden“ diejenigen darstellt, die ihm dabei behilflich sind, diese Serie der Launen und Lächerlichkeiten darzustellen, und die sein künstlerisches Schaffen anregen konnten. Es wird an den Verstand der, diese Werke betrachtenden Personen appelliert, die ideelle Natur dieser

36 Vgl. Hofmann 1980a, S. 90

Werke zu sehen und nicht zu denken, dass diese Kopien oder direkte Bezüge realer Umstände seien. Dieser Appell wird noch mit der erweiterten Erklärung verstärkt, dass die Darstellung des Realen oder die Kopie der Natur für einen Künstler unermesslich schwierig sei und die Annahme, der Künstler würde sich auf wirkliche Begebenheiten beziehen, überzogen wäre. Doch im nächsten Abschnitt wird darauf hingewiesen, dass genau dies ein wesentlicher Bestandteil der Kunst ist, dass etwas, das nur im menschlichen Geiste existiert, dargestellt werden kann, um so vollkommene Werke mit einer weiter greifenden Aussage zu erschaffen, anstatt einzelne Taten oder Persönlichkeiten zu verspotten.³⁷

Der folgende Satz aus dem Text fasst die gesamte Aussage dieser Anzeige noch einmal gut zusammen:

„Die Malerei (...) wählt aus dem Allgemeinen das aus, was ihr für ihre Zwecke am geeignetsten erscheint: in einer einzigen der Phantasie entsprungenen Gestalt vereinigt sie Umstände und Eigenschaften, die die Natur auf Viele verteilt hat, und aus dieser geistvollen Verbindung entsteht jene gelungene Nachahmung, mit der sich der gute Künstler den Titel eines Erfinders und nicht den eines unterwürfigen Kopisten erwirbt.“³⁸

Goya zog die Caprichos schon wenige Tage nach deren Veröffentlichung und nach dem Verkauf von nur 27 Stück wieder zurück, aus Angst vor Verfolgung durch die Inquisition, und übergab die Platten vier Jahre später der königlichen Sammlung, da er sie dort für sicherer hielt. Als Preis dafür bekam sein Sohn eine lebenslange Versicherung zugesichert.

Anhand der Inhalte dieser Serie sowie der folgenden Zyklen Goyas und den Anhaltspunkten aus seinem Leben lassen sich klare aufklärerische Bestrebungen erkennen. Werner Hoffman beschreibt diese in Bezug auf die Caprichos folgendermaßen: Indem Goya die verschiedensten Themen der Verworfenheit der Monarchie, sowie Bräuche, Traditionen etc. des Volkes benennt, holt er sie aus der Gestaltlosigkeit heraus. Indem er sie darstellt oder auch illustriert (im Spanischen bedeutet das Wort „Ilustración“ sowohl „Veranschaulichung“ als auch „Aufklärung“), können sie zu einer Erhellung oder Aufklärung der Umstände beitragen. „Der formsetzende Akt findet zur ältesten seiner Funktionen zurück: er beschwört und bannt, indem er benennt.“³⁹ Für Goya forderte der aufklärerische Charakter seiner Caprichos ein Medium, das die gewünschte breite

37 Vgl. zu diesem Abschnitt Pérez Sánchez/ Gállego 1995, S. 32.

38 Ebd. S. 32.

39 Hofmann 1980a, S. 54.

Öffentlichkeit erreichen konnte. Die Druckgrafik bot an dieser Stelle sowohl das handliche Format als auch die Möglichkeit der Vervielfältigung. Die kleinformatischen Bilder in Kombination mit den oft die Aussage verschleiern bzw. ironischen Bildunterschriften beinhalten als einzelne nicht das ganze kritische Repertoire und sind somit auch unverfänglicher.

Die einzelnen Bilder ironisieren, prangern an, verzerren und zeigen ein schonungsloses Bild der herrschenden Umstände, so wie Goya sie sieht, oder möchte, dass sie gesehen werden. Aber erst in der Serie entfaltet sich die ganze Bandbreite der Beobachtungen und Aussagen.

3.3. „Heimarbeit“ das Plakat für die deutsche Heimarbeit-Ausstellung, 1905 – Käthe Kollwitz

Die manuellen druckgrafischen Techniken verloren durch die Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts und durch die Entwicklung immer besserer fotomechanischer Reproduktionstechniken ihren Stellenwert als massentaugliches Medium der Illustration und Vervielfältigung, erlebten dadurch jedoch ein Comeback als Medium des künstlerischen Ausdrucks. Gruppen von Künstler*innen begannen Editionen herauszugeben, um manuelle Druckgrafiken – meistens Radierungen – im Kunstkontext zu vertreiben. Dem Zweck der Reproduktion entbunden wurde die Grafik für die Kunst wiederentdeckt. Die Technik der Lithografie, die Käthe Kollwitz für das Plakat „Heimarbeit“ einsetzte, wurde Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt. Zu Beginn wurde sie hauptsächlich für nicht künstlerische Zwecke eingesetzt, dann war sie bis 1950 das am häufigsten verwendete Medium zur industriellen Bildproduktion und wurde auch wegen der leichten Handhabung und der gestalterischen Möglichkeiten vielfach von Künstler*innen genutzt. Durch die günstige Herstellung, die Höhe der druckbaren Auflagen und die Möglichkeit, große Formate sowie farbig zu drucken, war die Lithografie die Grundlage für die Entwicklung des Plakates zu Werbungszwecken aller Art.

Käthe Kollwitz stellte diese Druckgrafik in den Dienst eines politischen Anliegens. Die Darstellung bezieht sich auf ein konkretes aktuelles Thema und kombiniert die Bildaussage mit Schrift. Die Entwicklung des Plakats eröffnete den öffentlichen Raum als Wirkungsfeld für die Druckgrafik.



Abb. 3: Käthe Kollwitz, „Plakat der deutschen Heimarbeit-Ausstellung Berlin 1906“, 1905, Lithografie, 69,2 x 48,5 cm, Käthe Kollwitz Museum, Köln.

Die Lithografie „Heimarbeit“ zeigt die Büste einer Frau. Ihr Kopf befindet sich in der oberen Hälfte des Blattes und ist im Dreiviertelprofil abgebildet. Ihr Kopf ist leicht nach links gewandt und ihr Blick ist schräg nach unten gerichtet. Über der linken Gesichtshälfte liegen leichte Schatten, während die rechte ganz ausgeleuchtet ist. Der Oberkörper ist ab dem Hals nur mehr als schwarze Form, ohne jegliche Binnenstruktur angedeutet. Die linke Hälfte des Bildes ist bis zum oberen Bildrand komplett schwarz, wodurch die Umrisslinie des Körpers nicht zu sehen ist und die linke Gesichtshälfte einen sehr starken Kontrast zum Hintergrund bildet. Die rechte obere Ecke des Bildes ist mit einer körnigen Struktur bedeckt, wodurch sie in einem dunklen Grau erscheint. Die Frau blickt an der Betrachter*in vorbei aus dem Bild heraus. Ihre Lippen sind schmal, geschlossen und bilden eine gerade Linie. Ihre Augenlider sind halb gesenkt und unter ihren Augen lassen sich dunkle Ringe erkennen. Über ihre Stirn ziehen sich mehrere angedeutete Querfalten. Das Gesicht der Frau scheint aus der Dunkelheit hervor zu kommen. Die dunklen, müde wirkenden Augen, die durch die dunklen Augenbrauen noch hervorgehoben werden, ziehen als erstes

die Aufmerksamkeit auf sich. Die Haare, die Kleidung und der Hintergrund wirken wie mit weicher Kreide gemalt. Die Linien und Schattierungen im Gesicht zeigen Eigenschaften eines etwas härteren Zeichenmittels. Der stark konturierte Schatten links von der Nase wirkt, als wäre er mit Tusche gemalt. In der unteren Hälfte des Plakates, beginnend unterhalb des Halsausschnitts, stehen in dicker, weißer Schrift die wesentlichen Informationen zur Bewerbung der Deutschen Heimarbeit-Ausstellung. Der Text besagt: Deutsche Heimarbeit-Ausstellung in der Alten Akademie, Unter den Linden 38. 1906 Vom 17. Januar bis Ende Februar Täglich geöffnet von 10 Uhr Vormittag bis 9 Uhr Abends. Links und rechts neben der Jahreszahl befindet sich in geschwungener Schrift noch die Information, dass der Eintrittspreis 25 Pfennig beträgt und die Dauerkarte eine Mark kostet. In der rechten unteren Ecke, außerhalb der schwarzen gedruckten Fläche steht in kleiner Schrift der Name der Druckerei: H. Meysele Nchf. Berlin N.24.

Käthe Kollwitz wurde im Jahr 1867 in Königsberg als fünftes Kind freireligiöser, sozialdemokratisch ausgerichteter Eltern geboren. Ihre zeichnerische Begabung und ihr Interesse an der Kunst wurden von ihrem Vater früh unterstützt. Käthe Kollwitz begann ihre künstlerische Ausbildung in Königsberg bei dem Kupferstecher Rudolf Mauer und dem Maler Gustav Naujok. Im Jahr 1885 ging sie für ein Jahr nach Berlin auf die Künstlerinnen Schule. Auf die Kunstakademie wurden zu dieser Zeit noch keine Frauen zugelassen. Der Schweizer Karl Stauffer-Bern wurde ihr Lehrer. Er, der selbst hauptsächlich Zeichner war, unterstützte Käthe Kollwitz vor allem in ihren zeichnerischen und grafischen Fähigkeiten. Stauffer-Bern war gut mit dem bekannten Grafiker Max Klinger befreundet und machte Käthe Kollwitz mit dessen Radierungen vertraut. Die folgenden zwei Jahre lebte sie wieder in Königsberg und nahm Unterricht in Malerei bei dem Professor Emil Neide. Ab 1888 besuchte sie die Künstlerinnenschule in München. In den folgenden zwei Jahren dürfte vor allem das Umfeld für Käthe Kollwitz lehrreich gewesen sein. Sie verkehrte in den jungen Künstler*innenkreisen Münchens und setzte sich selbstständig intensiv mit moderner Dichtung und Kunsttheorie auseinander. Sie begann, an Illustrationen zu dem gesellschaftskritischen Roman „Germinal“ von Emile Zola zu arbeiten.

Käthe Kollwitz, die eigentlich vorhatte Malerin zu werden, kam durch die Lektüre der theoretischen Schrift „Malerei und Zeichnung“ von Max Klinger zur Grafik. Max Klinger beschäftigt sich darin mit den Eigenheiten von malerischen und grafischen Darstellungsweisen, den jeweiligen Aufgaben sowie Möglichkeiten. Seine Schrift kann darüber hinaus als ein Plädoyer verstanden werden, um den grafischen Darstellungsweisen wieder zu mehr Achtung im Kunstkontext zu verhelfen. Für Käthe Kollwitz bedeutete es einen Wendepunkt in ihrer künstlerischen Ausrichtung. Sie ließ das Feld der Malerei hinter sich und wandte sich ausschließlich den druckgrafischen und

zeichnerischen Mitteln zu. Das Buch half ihr zu verstehen, dass sich „[...] ihre Ideen, Wünsche und Absichten [...] in künstlerisch sinnvoller Weise nur mit dem Stift und der Radiernadel verwirklichen ließen.“⁴⁰ Zurück in Königsberg ging sie erneut bei dem Kupferstecher Rudolf Mauer in die Lehre und machte ihre ersten Radierungen.

Ihre Heirat mit Karl Kollwitz im Jahr 1891 wurde von ihrem Vater und auch ihren Künstlerkolleg*innen skeptisch betrachtet, da es im allgemeinen Bewusstsein als schwierig angesehen wurde, die Rolle der Mutter mit der Künstlerin zu verbinden. Käthe Kollwitz stellte sich dieser Aufgabe und meisterte sie. Die Kunsthistorikerin Jutta Hülsewig-Johnen beschreibt in „Käthe Kollwitz. Das Bild der Frau“ das Selbstverständnis, mit dem Käthe Kollwitz ihren Weg als Künstlerin und Mutter zu gehen gedachte: „In den frühen Selbstbildnissen formulieren sich, durchaus selbstbewusst, die Absicht und Zuversicht, die eigene künstlerische Tätigkeit auch mit der neuen Lebenssituation zu vereinbaren.“⁴¹ Der Umzug in den Norden Berlins, wo die Kassenarzt Praxis ihres Mannes liegt, brachte Käthe Kollwitz erstmalig in direkten Kontakt mit den Bevölkerungsschichten, denen sie mit ihren Werken zu Aufmerksamkeit verhelfen wollte. 1892 bekam Käthe Kollwitz ihren Sohn Hans und 1896 folgte der Sohn Peter. Die Verbindung ihres Künstler*innenlebens mit dem der Mutter und Hausfrau gelang ihr „[...] mit der selbstverständlichen Überzeugung, diesen Weg zu gehen [...] und fraglos auch mit der Unterstützung ihres Mannes und dank der Hilfe im Alltag des Haushalts durch das Hausmädchen Lina.“⁴² Bei der ersten „Freien Kunstausstellung“, ein Format, das von denjenigen organisiert und bestückt wurde, die von der „Großen Berliner Kunstausstellung“ abgelehnt wurden, war sie mit drei Werken vertreten. Auch begann Käthe Kollwitz, sich mit der Technik der Lithografie zu beschäftigen. In den Folgejahren arbeitete sie auch an ihrem ersten großen sozialkritischen Radierzyklus „Ein Weberaufstand“. Inspiriert von dem aufrührerischem Stück „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann, das von offizieller Seite verboten war und so nur in speziellen Kreisen gezeigt werden konnte, wendete sie sich diesem Thema zu. Durch den Weberzyklus erlangte Käthe Kollwitz weitreichende Bekanntheit. Die Berliner Künstlerinnenschule forderte sie auf, den Bereich Grafik und Zeichnung nach lebenden Modellen zu unterrichten. In den kommenden Jahren war sie an allen Ausstellungen der „Berliner Sezession“, später an denen der „Freien Sezession“, an der „Deutschen

40 Friedrich Ahlers-Hestermann, „Einführung“, in: Hans Kollwitz (Hg.), Käthe Kollwitz. „Ich will wirken in dieser Zeit“. Ausw. aus d. Tagebüchern und Briefen aus Graphik, Zeichnungen und Plastik, Berlin: Gebr. Mann, 5. Auflage, 1981, S. 11.

41 Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld/Stiftung Museum Schloß Moyland, 1999), Bielefeld: Kerber, 1999, S. 11.

42 Ebd. S. 11f.

Kunstaussstellung“ in Dresden sowie einer ersten Ausstellung in Paris beteiligt.

1905 wurde Käthe Kollwitz beauftragt, das Plakat für die „Deutsche Heimarbeits-Ausstellung“ zu gestalten. Neben der Arbeit an ihren eigenen Werken – sie begann sich neben Radierung, Lithografie und Zeichnung auch der Plastik und später auch dem Holzschnitt zu widmen – gründete sie im Jahr 1912 einen Frauenkunstverband, mit dem Ziel, die Gleichberechtigung von Künstlerinnen in Kooperationen zu erlangen sowie die Aufnahme von Frauen in staatlichen Kunstakademien zu erkämpfen. Nach dem ersten Weltkrieg im Jahr 1919 wurde Käthe Kollwitz erstes weibliches Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und bekam den Professor*innentitel verliehen.⁴³

Handwerk

Das Verfahren der Lithografie ist eine druckgrafische Technik, bei der ohne reliefartige Oberfläche gearbeitet wird. Druckende und nicht druckende Teile liegen auf derselben Ebene. Deshalb werden alle Verfahren, die auf diesem Prinzip basieren, Flachdruckverfahren genannt. Die Druckfläche wird so präpariert, dass nur die zu druckenden Flächen und Linien Farbe annehmen können, die anderen Stellen diese hingegen abstoßen. Hierzu werden die Eigenschaften von Fett und Wasser genutzt. Das Bild, die Zeichnung etc. wird mit fetthaltigen Zeichen- oder Malmitteln auf eine Oberfläche gebracht und mithilfe verschiedenster Arbeitsschritte und chemischer Prozesse fixiert. Die restlichen Stellen werden gleichzeitig so präpariert, dass sie Wasser aufnehmen können. Für den Druck wird die Platte zuerst angefeuchtet und dann komplett mit fetthaltiger Farbe eingewalzt, die nur an den fettigen Stellen hält und wiederum durch eine Presse mit sehr starkem Druck an das zu bedruckende Material – Papier oder Stoff – abgegeben werden kann. Das Verfahren der Lithografie wurde von Alois Senefelder 1796 entwickelt. Der Theaterschriftsteller, der auch Chemie studierte, suchte nach einer Möglichkeit, seine Stücke und Noten in hohen Auflagen, billig und schnell zu drucken. Bei Experimenten mit der Ätzung von feinporigen Kalksteinen stieß er auf die Möglichkeiten, die der chemische Prozess der Verseifung von Fett und Kalk bot.

Wenn auch im technisch-chemischen Bereich eines der anspruchsvollsten Druckverfahren, so ermöglichte die Erfindung der Lithografie doch die größte künstlerische Freiheit in der Handhabung. Es konnte direkt auf die Steinplatte gezeichnet und gemalt

⁴³ Vgl. zu diesem Abschnitt Jürgen Schilling/Jana Marko (Hg.), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Druckgraphik, Bronzen (Ausst.-Kat. Schranne, Stadt Feuchtwangen/Schloß Wolfsburg, Kunstverein Wolfsburg, 1992), Bönen: Kettler, 1992, S. 100ff; vgl. auch Jutta Bohnke, „Biographische Dokumentation“, in: Werner Schmidt (Hg.), Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Graphik und Zeichnungen 1890-1912 (Ausst.-Kat. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1989), Köln: DuMont, 1988, S. 29-46.

werden und mit der Weiterentwicklung des Verfahrens ließen sich auch fotografische und digitale Vorlagen auf die Steinplatten übertragen. Es musste nicht mehr wie beim Schneiden und Kratzen von Kupfer oder Holz der Widerstand des Materials überwunden werden. Besonders war auch, dass das Bild während des gesamten Arbeitsprozesses durch Abschaben der obersten Schicht oder durch das zwar komplizierte aber doch mögliche Ergänzen, verändert werden konnte. Die Möglichkeit, individuelle Strichführung und malerische Elemente mit druckgrafischen Verfahren wiederzugeben, die schon die Technik der Kaltnadelradierung, die Ätzeradierung und das Aquatinta Verfahren für Künstler*innen spannend machten, wurde durch die Lithografie noch erweitert. Die weiteren nötigen Arbeitsschritte – die vielen Schritte der Präparation des Steins sowie der Druck – wurden meist von professionellen Druckhandwerker*innen durchgeführt.

Schon 1820 wurde die Lithografie weltweit als illustrierende, reproduzierende und künstlerische Technik eingesetzt. Die Lithografie war die erste und lange die am weitesten verbreitete und gängigste Technik aus dem Bereich des Flachdrucks, und somit auch namengebend für Flachdruckverfahren im Allgemeinen. Die schnelle Handhabung der Lithografie machte es möglich, in den Druckereien und Verlagen der Tages- und Wochenzeitungen auf aktuelle Ereignisse zu reagieren und diese zu illustrieren. Mehrfarbige Drucke waren durch die Technik der Chromolithografie seit ca. 1827 möglich. Dazu wurden teils bis zu 25 Platten mit verschiedenen Farben sich exakt ergänzend übereinander gedruckt. Die Anwendung auf dünneren und leichteren Materialien ging soweit, dass sich das selbe Verfahren mit formbaren Metallblechen und rotierenden Druckwalzen umsetzen ließ. Dies ist die Grundlage für das heutzutage häufigste industrielle Druckverfahren, den Offset-Druck.⁴⁴

Die Entwicklung der Lithografie, welche große Formate und trotzdem günstige und vergleichsweise schnelle Herstellung erst möglich machte, ging einher mit der Entwicklung des Plakats. Davor existierten bereits plakatahnliche kleinformatige Flugblätter und Anschlagblätter. Mit diesen wurden Theaterstücke, Feste, reisende Künstler, Ärzte angekündigt oder auch Soldaten angeworben. Noch nicht die Bewerbung von Produkten, die erst durch die Industrialisierung und die Fülle an Produkten notwendig wurde, sondern die Bekanntmachung aktueller Geschehnisse und die Ankündigung von Veranstaltungen aller Art waren das Ziel. Mit der vereinfachten Herstellung von farbigen Drucken, die sich gegen Ende des 19. Jahrhundert entwickelte und den Druck von nur 3-5 farbigen Platten möglich machte, setzte auch ein Wandel in der Gestaltung ein. Künstler*innen begannen,

44 Vgl. zu diesem Abschnitt Althaus 2008, S. 115-118.

zu Beginn meist für Veranstaltungen kultureller Art, neue einfachere Formen in der Plakatgestaltung zu entwerfen. Im Gegensatz zu den vormals naturalistischen und historisierenden Stilelementen nutzen die Künstler*innen nun kontrastreiche, oftmals stilisierte Darstellungen in wenigen Farben. Die Anforderungen an das moderne Plakat waren folgende: Die Komposition sollte Bild und Schrift in Einklang bringen, um einen Inhalt klar und schnell zu transportieren. Die klare und Aufmerksamkeit erregende Wirkung stand im Vordergrund, da ein Plakat in der Vielzahl von Eindrücken in einer Stadt, zwischen anderen Medien, Plakaten etc. sonst unterzugehen drohte. Einer dieser Künstler, der die neue Form des Plakats wesentlich prägte, war Henri de Toulouse-Lautrec, mit seinen Plakaten für das Moulin-Rouge in Paris. Neben diesen oftmals kommerziellen Anforderungen an ein Plakat entwickelte sich auch eine Form der politisch-kritischen Plakatkunst. Als das erste deutsche sozialkritische Plakat gilt die Ankündigung für das Stück „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann von Emil Orlik aus dem Jahr 1897. Diese Entwicklung der politischen Plakatkunst in Deutschland wurde jedoch durch ein Plakatierungsgesetz, das jegliche politischen Plakate verbot, drastisch eingeschränkt. Die beiden ersten Plakate von Käthe Kollwitz „Heimarbeit“ 1906 und „Für Gross Berlin“ 1912, sowie viele sozialdemokratische Plakate wurden durch dieses Gesetz mit der Begründung der Staatsgefährdung verboten.

Künstlerische Strategie

Die Darstellung von sozialkritischen Themen und menschlichem Elend war von Beginn an Thema in Kollwitz' Werk. Sie wählte die Motive aus einer persönlichen Betroffenheit und einem Bewusstsein für soziale Fragen heraus. Die Realität, die sie in der Kassenarzt-Praxis ihres Mannes im Norden Berlins erlebte, verstärkte die Auseinandersetzung mit diesen Themen noch. Gleichzeitig betonte Käthe Kollwitz immer wieder, dass es in ihren Werken nicht nur um ein Engagement und eine Solidarisierung mit den benachteiligten Bevölkerungsgeschichten ihrer Zeit ging, sondern dass die Motive aus dem Leben der Arbeiter*innen für sie auch visuell interessanter und schöner waren, als beispielsweise Szenen aus dem Bürgertum.⁴⁵

Die Darstellung von Frauen nimmt bei Käthe Kollwitz den Großteil ihres Werkes ein, beginnend bei den Selbstbildnissen über die Darstellungen von Müttern mit ihren Kindern bis zu den Protagonistinnen vom Weber-Zyklus und vom Bauernkrieg-Zyklus. Käthe

⁴⁵ Vgl. Jürgen Schilling, „Mittler gewesen zu sein zwischen den Menschen ...“, in: Jürgen Schilling/Jana Marko (Hg.), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Druckgraphik, Bronzen (Ausst.-Kat. Schranne, Stadt Feuchtwangen/Schloß Wolfsburg, Kunstverein Wolfsburg, 1992), Bönen: Kettler, 1992, S. 10.

Kollwitz stellte in ihrem Werk die verschiedensten Frauenbilder dar. Die vielen Facetten der Mutter-Kind-Beziehungen, Frauenfiguren, die Teil der Revolution sind und die Revolutionäre anfeuern, Frauen, die vor Krieg und Zerstörung beschützen und was übrig bleibt zusammenhalten und auch die Frauen, die „mit ihren Sorgen und Nöten in kaum vorstellbaren Wohnverhältnissen, in denen sie mit ihren Familien auf engem Raum zu existieren gezwungen sind [...] ihre Situation mit Würde meistern“. ⁴⁶ Der Kunsthistoriker Jürgen Schilling beschreibt die Frauendarstellungen bei Käthe Kollwitz als eine Form der Selbsterkundung, die mit einer Identifikation einhergeht. Sie stellt die Heldinnen dar, denen sie sich selbst zugehörig fühlt. ⁴⁷

Käthe Kollwitz' Arbeitsweise zeichnet sich durch eine tiefe Auseinandersetzung sowohl mit den inhaltlichen als auch mit den darstellerischen Aspekten aus. „Eine Vielzahl von Varianten, Zustandsdrucken, Proben, Überarbeitungen ihrer Konzeptionen sind bekannt und belegen von Beginn ihrer Auseinandersetzung an ernsthaftes Bemühen und kenntnisreiche Umsetzung ihrer Ideen“ ⁴⁸ schreibt Jürgen Schilling. Ihr bedachtsames Arbeiten und die Vielzahl ihrer Ideen und Annäherungen an die jeweilige Thematik sind durch ihre vorbereitenden und korrigierenden Zeichnungen belegt. Diese Zeichnungen begleiten ihre Bildfindungen und Kompositionen. Die Auseinandersetzung mit den einzelnen Motiven und ihre Arbeitsweise werden in Studien von Gesichtern, Ausdrücken und kompositorischen Detailstudien sichtbar. Die Steine und Platten bearbeitete Käthe Kollwitz in ihren Wohn- und Arbeitsräumen selbst. Für den Druck arbeitete sie mit professionellen Druckereien eng zusammen. Über ihr prozesshaftes, sich selbst immer wieder reflektierendes und korrigierendes Arbeiten geben vor allem die beiden Zyklen „Ein Weberaufstand“ und „Bauernkrieg“ Aufschluss. So gibt es bei den Zyklen sowohl eine Vielzahl an Studien und Entwürfen, als auch einige gedruckte Platten mit Motiven und Kompositionen, die dann nicht im fertigen Zyklus aufscheinen. Sie arbeitete teils mehrere Jahre an einem Zyklus und überarbeitete die Form der Erzählung, die Motivauswahl und die Darstellung immer wieder.

Für die Deutsche Heimarbeit Ausstellung wurde Käthe Kollwitz aufgefordert, das Plakat zu gestalten. Spannend ist hierbei, dass sie den von der bürgerlich-christlichen Frauenbewegung und den Sozialreformern so stark betonten Aspekt der Heimarbeit als Arbeitsplatz für die Ehefrau und Mutter, der den Zusammenhalt in der Familie gewährleistet, weitgehend außen vor lässt. Sie zeichnet das Porträt einer Frau und weiter

⁴⁶ Schilling 1992, S. 13.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 13.

⁴⁸ Ebd. S. 9.

nichts. Eine Frau vor einem dunklen, undefinierten Hintergrund, eine Frau, der die Erschöpfung und der Mangel ins Gesicht geschrieben stehen. Ohne die Details der Lebens- und Arbeitsbedingungen zu zeigen, spricht sie die Ausbeutung der Heimarbeiterinnen offenkundig an. Der Kunsthistoriker Jürgen Schilling beschreibt, dass Käthe Kollwitz „[...] weder Interieurs noch Requisiten ins Bild setzt, die Hinweise auf das Milieu geben würden, sondern mit dem Au[s]schnitthaften das Allgemeingültige hervorhebt.“⁴⁹ Die Kaiserin Auguste Viktoria soll so entsetzt über die Darstellung gewesen sein, dass sie sich weigerte, die Ausstellung zu besuchen, solange diese mit dem Plakat von Käthe Kollwitz beworben wurde. Die Plakate wurden daraufhin überklebt oder entfernt.

Rezeption

Ein berühmter Satz aus Käthe Kollwitz' Tagebuch lautet: „Freilich, *reine* Kunst im Sinne der Schmidt-Rotluffschen Kunst ist meine Kunst nicht. Aber Kunst doch. Jeder arbeitet wie er kann. Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst *Zwecke* hat, *Ich will wirken* in dieser Zeit, in der Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“⁵⁰ Viel zitiert beschreibt dieser Satz die Essenz ihrer Kunst. Sie beugte sich keinen klaren Zielen, politischen Forderungen etc. und doch wollte sie ihre Kunst in den Dienst einer Zeit, einer Bewegung, einem Streben nach Veränderung stellen. Zu Beginn ihrer Ausbildung wurde Kollwitz klar den modernistischen Strömungen zugeordnet. Ihr Stil entwickelte sich zwar in sich stetig weiter, nahm jedoch nicht an den grundlegenden Veränderungen in der Gestaltung der Moderne teil. Käthe Kollwitz selbst beschrieb in ihren Tagebüchern den Expressionismus als etwas ihr nicht wirklich Zugängliches und betonte den Realismus in ihrer Kunst als zwar tendenziell veraltet, jedoch für sie selbst von Sinn erfüllt.

Wichtig ist zu betonen, mit welchen Intentionen Käthe Kollwitz ihre Motive auswählte und darstellte. Immer wieder wurden ihre Werke in Bezug gestellt zu den Inhalten der sozialdemokratischen Gruppierungen und in ihr wurde der Anfang einer sozialistisch-realistischen Kunst gesehen. Sie selbst verweigerte sich zeitlebens dieser und anderen Zuordnungen und betonte immer wieder, dass ihr Wunsch war, aus einer persönlichen Einstellung heraus aufmerksam zu machen auf Missstände in der Gesellschaft und Partei zu ergreifen für die, die es selbst vielleicht nicht können. Ihr Werk lässt sich damit in eine Reihe stellen mit den grafischen Werken Francisco de Goyas, Jaques Callots, Pablo Picassos oder auch Honore de Daumiers, welche die Verbreitungsmöglichkeiten

49 Schilling 1992, S. 13.

50 Käthe Kollwitz, *Ich will wirken in dieser Zeit*, Berlin: 1962, S. 542, zit. nach: Schilling 1992, S. 12.

grafischer Arbeiten nutzten, um Missstände zu benennen und zur Diskussion zu stellen.⁵¹ Der Kulturhistoriker und Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein benennt diesen Unterschied zwischen sozial engagierter Kunst und „sozialistischer Agitationskunst“. „Der Gegensatz äußert sich zuletzt ja nicht als Gegensatz zwischen Agitation und sozialer Elegie, sondern als ein Gegensatz zwischen lebendiger und allegorischer Kunstform, zwischen künstlerischer Definition und künstlerischer Redensart, zwischen Feststellung und Umschreibung, zwischen Behauptung und Floskel.“⁵² Schilling streicht in seiner Betrachtung von Kollwitz Werk heraus, dass es in diesem weder etwas abwertend Zynisches oder ironisch Komisches, noch ein übertriebenes Pathos gibt. Käthe Kollwitz sieht, zeigt und benennt, ohne zu urteilen. Sie zeigt die Menschen in ihrem Leid, in ihrer Verzweiflung und in ihrem Handeln und Streben nach Veränderung. Die Schuldigen zeigt sie nicht. Die müssen von der Betrachter*in selbst gedacht werden.⁵³ Durch diesen Umstand besitzen ihre Bilder einen zeitlosen Charakter und eine größere Dimension als die Zuweisung von Menschenschuld an den Missständen. Ihre Bilder sind auch über hundert Jahre nach ihrem Entstehen noch aktuell und sprechen wichtige menschliche Themen an.

→ **Exkurs zur Situation der Heimarbeiter*innen und der „Sozialen Frage“**

Die Ausstellung zur Deutschen Heimarbeit im Jahr 1906 in Berlin, zu der Käthe Kollwitz das Plakat gestaltete, wurde von der bürgerlichen Sozialreformbewegung und den freien Gewerkschaften organisiert, um Aufmerksamkeit für die prekäre Lebens- und Arbeitssituation der Heimarbeiter*innen zu schaffen. Um zu verstehen, mit welchen Interessen und aus welcher Situation heraus diese Ausstellung konzipiert wurde und welche Thematik also hinter der Darstellung der Frau im Plakat „Heimarbeit“ stand, ist es wichtig, kurz die damalige Situation der Heimarbeiter*innen im Allgemeinen und in Berlin im Besonderen zu erklären.

In Berlin, dem am schnellsten gewachsenen und größten Zentrum der Industrie waren die Auswirkungen der Industrialisierung für die Arbeiter*innen besonders sichtbar. In den wenigen Jahrzehnten nach der deutschen Reichsgründung im Jahr 1871 war Berlin von der Residenz- und Beamtenstadt mit ungefähr 826.000 Einwohner*innen zu einer Wirtschaftsmetropole mit mehr als zwei Millionen Einwohner*innen im Jahr 1905

51 Vgl. Schilling 1992, S. 9.

52 Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart/Berlin: 1914, S. 201, zit. nach: Schilling 1992, S. 9.

53 Vgl. Schilling 1992, S. 9-12.

geworden. Die Wohnsituation war verheerend, die Nachfrage war größer als das Angebot. In kürzester Zeit wurden im Norden und Osten der Stadt mehrstöckige Mietkasernen gebaut, in denen sich auf engem Raum und unter schlechten hygienischen Bedingungen die Menschen drängten.⁵⁴ Gleichzeitig entwickelte sich der Westen der Stadt zu einer eleganten Metropole, in der luxuriöse Flanier- und Einkaufsstraßen entstanden und neugebaute Villenviertel den steigenden Reichtum der bessergestellten Gesellschaft illustrierten. Diese Umstände gingen einher mit der Entwicklung der Gewerkschaften, Gewerkvereine, Berufsverbände etc., die als Plattform zur Organisation der Arbeiter*innen dienten. Auch entstand die bürgerliche Sozialreformbewegung. Die Organisationen gliederten sich in verschiedene Gruppen: die freien Gewerkschaften, die sozialdemokratisch orientiert waren; die liberalen-bürgerlichen Gewerkvereine, welche sich von der Sozialdemokratie abgrenzten und nationale Ideen vertraten und die Christlichen Gewerkschaften.⁵⁵ Die einzelnen Gruppen unterschieden sich zwar sehr stark in den propagierten Lösungsansätzen und Konzepten, fanden jedoch Übereinstimmung in dem Bestreben, die als „Soziale Frage“ benannten Missstände in der industrialisierten Gesellschaft zu beheben. Die Forderungen richteten sich meist an die Regierung, diese sollte neue, regulierende Aufgaben übernehmen und somit in die freie Marktwirtschaft eingreifen.⁵⁶

Ein eigenes Feld innerhalb der sozialpolitischen Diskussion stellte die Heimarbeit dar. Wohn- und Arbeitsraum waren hier derselbe und es gab keine begrenzten Arbeitszeiten und auch sonst keine strukturellen Regelungen. Hinzu kam, dass meist weitere Familienangehörige, wie Alte und Kinder mitarbeiten mussten, sofern dies möglich war. Die Löhne der meist ungelernten Arbeiterinnen waren niedrig und nicht reguliert und doch waren sie für die Familien ein fest verplantes Zusatzeinkommen. Im Hinblick auf die damalige Wohnsituation, in der oft eine ganze Familie mit mehreren Kindern ein einziges Zimmer bewohnte, das gleichzeitig Wohn-, Schlafraum und Küche war, und teils auch noch Betten stundenweise an sogenannte Schlafgeher vermieten musste, wurden die prekären Bedingungen der Heimarbeit sichtbar.⁵⁷

54 Vgl. Ulrike Moser, „Sozialgeschichte. Berlin um 1900“, in: GEO Epoche, <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10369-rtkl-sozialgeschichte-berlin-um-1900> (abgerufen am 25. April 2020).

55 Vgl. „Gewerkschaften. Auf dem Weg zur Massenorganisation“, in: Geschichte der Gewerkschaften, <https://www.gewerkschaftsgeschichte.de/1890-1914-gewerkschaften-wachsen-schnell.html> (abgerufen am 25. April 2020).

56 Vgl. Sabine Schmitt, Der Arbeiterinnenschutz im Deutschen Kaiserreich. Zur Konstruktion der schutzbedürftigen Arbeiterin. Ergebnisse der Frauenforschung, Stuttgart: J.B.Metzler, 1995, S. 19f.

57 Vgl. „Die Not der Heim-, Land- und Wanderarbeiter“, in: Geschichte der Gewerkschaften, <https://www.gewerkschaftsgeschichte.de/Not-der-Heim-Land-und-Wanderarbeiter.html> (abgerufen am 25.

Es waren überwiegend Frauen, die dieser Art von Tätigkeit nachgingen. Die Organisation dieser Frauen und das daraus hervorgehende Engagement für bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen waren jedoch durch die Gebundenheit an das Zuhause und die zusätzlichen Aufgaben des Haushalts und der Betreuung von Kindern und Großeltern schwierig.

Trotz dieser erschwerten Bedingungen gab ein nicht-gewerkschaftlich organisierter spontaner Streik der Berliner Konfektionsindustrie im Jahr 1896 den Anstoß dazu, dass das Thema der Heimarbeit Einzug in die sozialpolitische Diskussion der Sozialreformer, der Gewerkschaften und in Folge auch in den Reichstag des deutschen Kaiserreichs hielt. Besonders hervorzuheben ist die daraus folgende starke Beteiligung von Frauen und deren erstarkende Organisation in eigenen Verbänden zu diesem Thema. Margarethe Behm, Mitglied des evangelisch-sozialen Kongresses, gründete mit Frauen aus ihrer Gruppe und Frauen der Freien kirchlich-sozialen Konferenz im Oktober 1900 den ersten Gewerkverein der Heimarbeiterinnen für Kleider- und Wäschekonfektion und verwandte Berufe in Berlin. Dieser schloss sich ein Jahr später dem Gesamtverband der christlichen Gewerkschaften an. Bedeutendes Charakteristika des Gewerkvereins war, dass sich bürgerliche Frauen, die selbst nicht von den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Heimarbeiter*innen betroffen waren, stellvertretend für diese engagierten.

Die Deutsche Heimarbeit-Ausstellung im Jahr 1906 ist die Folge dieser Entwicklung und einer ihrer Höhepunkte. Organisiert von der Gesellschaft für Soziale Reform, der Frauenbewegung, den freien Gewerkschaften und mit Unterstützung der Hirsch-Dunckerschen Gewerkvereine und der christlichen Gewerkschaften, steht sie auch für die Zusammenarbeit an einem Thema, trotz großer Meinungsunterschiede. Die Ausstellung lief vom 17. Januar bis 25. Februar 1906. Sie zeigte ungefähr 7000 Produkte, die in Heimarbeit gefertigt wurden. Jedes Produkt informierte über seine Herkunft, die benötigte Arbeitszeit, den Arbeitslohn sowie über Alter, Geschlecht und Anzahl der beteiligten Arbeiter*innen. Darüber hinaus informierte die Ausstellung mithilfe von Fotografien über die Wohnungen der Arbeiter*innen. Das Begleitprogramm bestand aus wissenschaftlichen Vorträgen zur Thematik. Die Deutsche Heimarbeit-Ausstellung wurde in den ersten zwei Wochen von über 10.000 Personen aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten besucht und in diversen Nachrichtenformaten besprochen.⁵⁸ Die Ausstellung sollte

April 2020).

58 Vgl. Eva Schöck-Quinteros, „Heimarbeiterschutz für „die Mütter des arbeitenden Volkes“. Deutschland 1896-1914“, in: L'Homme, Band 9, Heft 2, 1998, S. 202.

informieren, schockieren und zu Änderungen der Gesetzgebung beitragen. Die Ausstellung war insofern erfolgreich, als die Frage nach einem Schutz der Heimarbeiter*innen die folgenden Jahre weiterhin Thema des Reichstages blieb. Allerdings dauerte es bis 1911, bis das sogenannte Hausarbeitsgesetz verabschiedet wurde, und die geforderten Lohnschutzbestimmungen enthielt es nicht.⁵⁹

→ Exkurs Ende

Die Arbeit für die Deutsche Heimarbeit-Ausstellung, welche einzigartig in der Zusammenarbeit so vieler verschiedener und sich teils widersprechender sozialpolitischer Organisationen war und die Problematik der Heimarbeiter*innen über die eigenen Differenzen stellte, dürfte ein ansprechendes Angebot für Käthe Kollwitz, im Sinne ihres persönlichen Zugangs zu ihrer künstlerischen Tätigkeit, gewesen sein.

Das Plakat zur Deutschen Heimarbeit-Ausstellung war Kollwitz erstes Plakat. In den Zwischenkriegsjahren nahm sie vermehrt weitere Aufträge für Plakate, Flugblätter und Aufrufe an. Für die Internationale Arbeiterhilfe entstanden beispielsweise Aufrufe zu Hilfsaktionen für Russland, das in einer Hungersnot steckte. Daneben veröffentlichte Käthe Kollwitz Plakate, die eine Änderung der sozialen Lage einforderten, und Plakate, die sich klar gegen Krieg aussprachen. Sie war sich ihrer Wirkung bewusst und entschloss sich, wie viele andere Künstler*innen dieser Zeit, ihre Popularität und gesellschaftliche Stellung in den Dienst sozialer und politischer Organisationen zu stellen.⁶⁰ Klaus Gallwitz beschreibt diesen Aspekt wie folgt: „Ein humaner Bezugsrahmen ihrer Arbeit war [...] [ihr] immer wichtig. Deshalb [...] [hat sie] auch das Kunstwerk als sozialen Eingriff diagnostiziert.“⁶¹ Im Falle der Auftragsarbeiten für Plakate und Flugblätter ging Käthe Kollwitz in diesem Bestreben einen weiteren Schritt und stellte ihre künstlerischen Möglichkeiten in den direkten Dienst einer Sache. Käthe Kollwitz war stets darum bemüht, diesen Aspekt ihres Arbeitens klar von ihrem übrigen künstlerischen Werk zu trennen. In einem Brief an ihren Freund und Sammler Max Lehrs, den Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts schrieb sie: „Plakate wie der Holzschnitt Hunger seien aus einer bestimmten Intention heraus entstanden und sollten nur im Entstehungszusammenhang

59 Vgl. Schöck-Quinteros 1998, S. 183f.

60 Vgl. Yvonne Schymura, „Wenn die Kunst Zwecke hat. Kritischer Realismus und politisches Engagement bei Käthe Kollwitz“, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930 (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum/Käthe Kollwitz Museum, Köln/Stadtmuseum Dresden, 2014/2015), Leipzig: Spector Books, 2014, S. 138.

61 Klaus Gallwitz, „Eine Lebensarbeit zum Tode. Zum Spätwerk von Käthe Kollwitz“, in: Werner Schmidt (Hg.), Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Graphik und Zeichnungen 1890-1912 (Ausst.-Kat. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1989), Köln: DuMont, 1988, S. 51.

gesehen und gezeigt werden. Ein Verkauf dieser Arbeiten an Museen und Sammler sei daher nicht vorgesehen.“⁶² Käthe Kollwitz war sich ihrer Bekanntheit bewusst und setzte sie gezielt ein. Auch wenn sie also an ihr ganzes Werk den Anspruch stellte, zu wirken, so unterschied sie doch klar zwischen ihrem künstlerischen Werk und den Arbeiten für Soziale Organisationen. Das Plakat „Heimarbeit“ muss genau in diesem Spannungsfeld, das Käthe Kollwitz` Werk verkörpert, betrachtet werden: das Bestreben zu wirken, das Bedürfnis zu dienen, wenn es nötig ist und sich doch keiner Richtung, keinen Regeln und keinen politischen Doktrinen zu unterwerfen, sondern als Künstlerin einen eigenen Weg zu gehen. Das Porträt der Frau auf dem Plakat steht in der formalen Gestaltung in einer Linie mit vielen weiteren Frauenbildern, die Käthe Kollwitz aus ihrer persönlichen Betroffenheit heraus machte. In dem Moment, in dem es als Plakat für die Deutsche Heimarbeits-Ausstellung produziert wurde, konnte es einen Platz im Feld der gesellschaftspolitischen Aktionen einnehmen. Käthe Kollwitz steuerte als Künstlerin etwas zu dieser Aktion bei, stellte ihr Bild für diese Sache zu Verfügung, ohne sich selbst als Künstlerin in den Dienst dieser Organisationen zu stellen.

Obwohl das Plakat Heimarbeit für eine Ausstellung etablierter Organisationen werben sollte, wurde es aufgrund der Bestimmungen des Plakatierungsgesetzes und aufgrund der Empörung der Kaiserin Auguste über die schonungslose Darstellung, nach kurzer Zeit entfernt oder überklebt.

62 Schymura 2014, S. 147.

3.4. „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ aus der Serie „Histoire Naturelle“, 1925 – Max Ernst

Dieses Blatt ist spannend, weil es, aufgrund mehrerer Merkmale, nicht eindeutig den Drucktechniken zugeordnet ist. Gleichzeitig ist es beispielhaft für experimentelle Techniken, die eine Verwandtschaft mit den Drucktechniken vorweisen. Des weiteren wurden die Originalblätter mit fotografischen Reproduktionstechniken – dem Lichtdruck – in Form eines Buches herausgebracht und ergänzen somit gut die Bandbreite der Druckgrafik, die ich hier ausführen möchte.

Max Ernst nutzte im Jahr 1925 für die Serie der „Histoire Naturelle“ also einerseits Eigenschaften der Drucktechniken – in diesem Fall das Abdrücken/Abreiben vorgefundener Oberflächenstrukturen – konnte jedoch in einer Weise arbeiten, welche die Vervielfältigung außen vor ließ, da diese ja inzwischen an anderer Stelle leichter erledigt werden konnte. Neben den Neuerungen der Druckgrafik seit der Entwicklung der Fotografie soll also im Folgenden der Bereich der experimentellen Druckgrafik, der Frottage, der Monotypie, des Materialselbstdrucks, etc. vorgestellt werden. Die Arbeitsweise Max Ernsts, die den Zufall, das Gefundene, das nicht vollkommen Steuerbare und das spielerisch Experimentelle in derart konzentrierter Form beinhaltet, scheint mir hier ein gutes Beispiel.

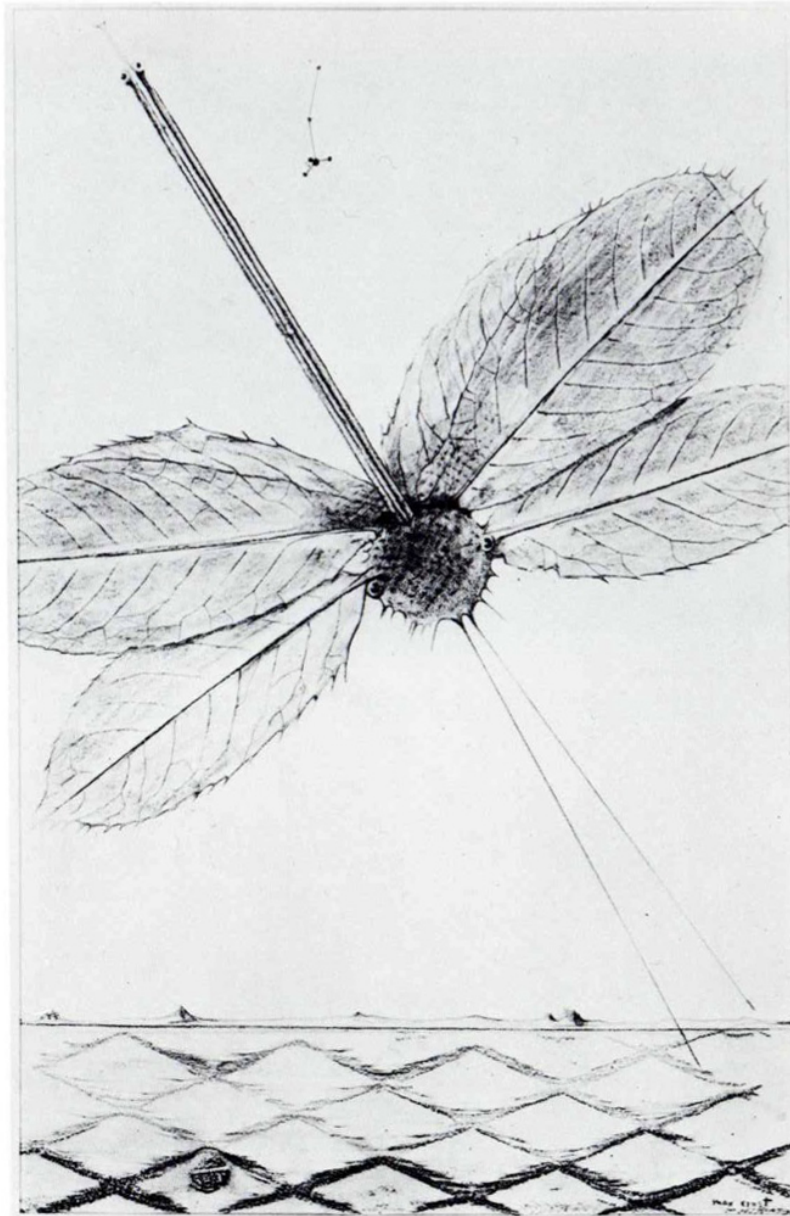


Abb. 4: Max Ernst, „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ aus der Serie „Histoire Naturelle“, 1925, Frottage/Bleistift auf Papier – Lichtdruck, 42 x 26 cm, Aram D. Moradian, Paris.

„Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ ist im Hochformat angelegt und zeigt am unteren Bildrand eine rautenförmige Linienstruktur. Diese nimmt ungefähr ein Fünftel der Fläche ein und schließt nach oben hin mit einem leicht gezackten Rand ab, auch ist zwischen den Linien eine Art Schraubenkopf sichtbar. In der Mitte des Blattes befindet sich eine runde, in sich strukturierte Form mit zackiger Außenlinie. Rechts und links am Rand befinden sich zwei Augen/helle Kreise mit dunkler Mitte sowie einem Lichtpünktchen. Aus dieser Form wachsen nach schräg rechts oben und nach schräg links unten jeweils drei sich überlappende Pflanzenblätter heraus, die in diesem Fall wie Flügel aussehen. Von der runden Mitte dieses Wesens ziehen sich zwei sehr dünne Linien zur rechten unteren Ecke, sowie zwei etwas breitere Streifen zum linken oberen Bildrand. Die zwei nach oben zeigenden Streifen finden ihren Abschluss in zwei Punkten, die auch an Augen erinnern.

Max Ernst wird am 2. April 1891 in Brühl bei Köln geboren. Seine Eltern sind Philipp Ernst und Luise Ernst. Der Vater arbeitet selbst als Maler, neben seiner Lehrtätigkeit für Menschen mit Gehörschädigung. Im Jahr seines Abiturs veröffentlicht Ernst erstmals eine Folge von 25 Zeichnungen in einer regionalen Zeitung und beginnt ein Studium mit dem Fach Alt-Philologie an der Universität Bonn. Die folgenden Jahre nutzt Max Ernst dazu, sich in allerlei Richtungen künstlerisch und literarisch zu bilden sowie zu malen und zu zeichnen. Er kommt mit den Ideen der deutschen Expressionisten in Kontakt und schließt Bekanntschaften mit anderen Künstlern, beispielsweise August Macke und Hans Arp. Im Jahr 1912 stellt er mit den „Rheinischen Expressionisten“ erstmals aus, ein Jahr darauf folgt die Teilnahme am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in der Galerie „Der Sturm“ in Berlin. Auch kann er bei einem fünfwöchigen Aufenthalt Paris und die dortige Kunstszene kennenlernen. Von 1914 bis 1918 muss er als Soldat zum Militärdienst nach Frankreich und später nach Polen. Zurück in Deutschland gründet er mit Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld die Kölner Dada Gruppe, mit der er auch im folgenden Jahr ausstellt. Die Zeit nach dem Krieg ist in Max Ernst Werk geprägt von der Aneignung von Techniken und Verfahren zur Bilderschaffung, die dem traditionellen Kunstschaffen entgegen gesetzt sind. Die Anti-Kunst-Haltung der Dadaisten entspricht hier seinem Streben. Indem er „[...] bildinhaltliche[...] Bedeutungen manipuliert, verschleiert, zerstört und völlig neu faßt. [...] setzt er starre, eingeübte Rezeptionsmechanismen außer Kraft.“⁶³

An den zwei von dieser Gruppe herausgebrachten dadaistischen Publikationen ist auch der Dichter, Schriftsteller und Theoretiker Andre Breton beteiligt, der Max Ernst im Jahr 1921 zu einer Einzelausstellung nach Paris einlädt. Max Ernst zieht im folgenden Jahr ganz nach Paris und wendet sich dem im Entstehen begriffenen Surrealismus um Andre Breton zu. Im Gegensatz zur destruktiven und antikünstlerischen Haltung der Dadaisten ist André Breton bemüht, „[...] im Rahmen einer bestimmten literarischen Tradition Schriftsteller und Maler um sich zu sammeln, mit denen er im kollektiven Experiment eine neue Poesie und Kunst aus dem Unbewußten erfahrbar machen will.“⁶⁴ In den folgenden Jahren lebt Max Ernst in Paris und arbeitet intensiv und in Zusammenhang mit den Surrealisten. Seine Arbeiten erscheinen in verschiedenen surrealistischen Zeitschriften, auch bringt er mehrere Collageromane heraus. Seit 1919 ist das Werk von Max Ernst geprägt durch die Weigerung, bestehende Formen der Kunst zu übernehmen. Er nimmt fremdes Bildmaterial in sein Schaffen auf und lässt sich davon zu neuartigen

63 Winfried Konnertz, Max Ernst. Zeichnungen, Aquarelle, Übermalungen, Frottagen, Köln: DuMont, 1980, S. 9.

64 Ebd. S. 85.

Darstellungsweisen, neuen Wesen, Szenarien und Geschehen inspirieren, die sich bewusst jeder exakten Deutung verwehren.⁶⁵ Im Jahr 1925 entstehen während einer Reise ans Meer die Bilder der „Histoire Naturelle“. Im selben Jahr mietet er erstmals ein eigenes Atelier und ist Teil der ersten großen surrealistischen Gruppenausstellung in Paris. Die beteiligten Künstler sind Hans Arp, Giorgio de Chirico, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, sowie in Form von Texten André Breton und Robert Desnos.⁶⁶

Handwerk

Max Ernst nutzte verschiedene Druck- und Gestaltungstechniken und kombinierte sie für seine Bilder, so auch bei dem Blatt „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ der „Histoire Naturelle“. Er arbeitete beispielsweise mit experimentellen Drucktechniken, dem Einsatz von gefundenen Materialien, dem Experimentieren als Mittel zum immer wieder neuen Einstieg ins künstlerische Tun und zum Abschluss der Vertuschung der Spuren des Machens, welche durch die Reproduktions-Drucktechniken möglich wurde.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts nahm die Produktion von Druckgrafiken eine rasante Entwicklung. 1812 wurde beispielsweise von Friedrich König die erste Hochdruckschnellpresse entwickelt. Diese Technik erlaubte eine enorme Beschleunigung der Produktion. Anstatt des manuellen Bilddrucks entstand eine Form der Massenproduktion. Bilddrucke waren nun in allen Zeitungen, Flugblättern und Büchern zu finden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam dann die Kombination von fotografischen Techniken mit Drucktechniken auf. Dies erübrigte die Arbeit von Zeichnern und Stechern und führte zu einer starken Reduktion dieser Fachkräfte, die davor in der Druckgrafikproduktion tätig waren. Diese Reduktion wiederum bewirkte steigende Preise bei manuellen Drucktechniken. Die Fotografie übernahm beim Druck sowohl die Funktion der entwerfenden als auch der übertragenden Künstler*in und ersetzte so im Laufe der Zeit so gut wie alle Aufgabenbereiche der Reproduktion.⁶⁷

Dies führte jedoch zu einer Wiederbelebung der Druckgrafik im künstlerischen Feld. Die manuelle Druckgrafik, diesmal von ihren auf einen bestimmten Zweck gerichteten Aufgaben befreit, erlebte ein neuerliches Hoch.

⁶⁵ Vgl. Konnertz 1980, S. 10.

⁶⁶ Vgl. zu diesem Abschnitt Konnertz 1980, S. 195-216; vgl. auch Werner Spies (Hg.), max ernst. bücher und grafiken. (Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1977), Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1977, S. 14-20.

⁶⁷ Vgl. Althaus 2008, S. 21.

Im späten 19. Jahrhundert entstand dann das Bedürfnis nach einer Unterscheidung zwischen künstlerischer Druckgrafik und den auch sonst omnipräsenten Bilddrucken. So entstand der Begriff der Originalgrafik, bei der die Auflage limitiert und die Blätter signiert und entsprechend nummeriert wurden, um die Authentizität des Werks zu garantieren. Des Weiteren war ein wichtiges Kriterium, dass die Künstler*in dem Druckprozess beizuwohnen hatte und dass die Bilderfindung und Bearbeitung der Druckplatte durch die Künstler*in zu erfolgen hatte. Diese Definitionen mussten und müssen sich jedoch auch heute noch stetig verändern, da sich die druckgrafischen Techniken stetig weiterentwickeln. So sind inzwischen auch fotomechanische und maschinelle, sowie digitale Prozesse teil des künstlerischen Spektrums der Druckgrafik.⁶⁸

Bei Max Ernst lassen sich diese Entwicklungen gut beobachten. Einerseits arbeitete er mit Drucktechniken wie Lithografie und Radierung im Sinne der Originalgrafik, andererseits nutzte er den gut entwickelten Reproduktionsdruck zur Verbreitung seiner Bildideen in Form von Büchern. Diese wurden zu Beginn auch in limitierten Auflagen herausgebracht, die wiederum oftmals Neuauflagen und Faksimile-Reproduktionen nach sich zogen. Durch diese neuartigen Möglichkeiten der Reproduktion konnte er sich in seinen Arbeiten also in den Randbereichen der Druckgrafik bewegen – wie Frottage, Kombination von Druckelementen, Durchreibungen – die den Anspruch der Originalgrafik, die Vervielfältigung nicht erfüllen und trotzdem seine Serien in Form von Auflagen in großer Anzahl publizieren.

Der Materialdruck und die Frottage stellen jeweils Randbereiche der Druckgrafik dar. Zuzuordnen sind sie den Techniken des Hochdrucks, da auch bei ihnen die Farbe über eine reliefartige Struktur das Ergebnis auf dem Druckträger entstehen lässt. Rein technisch gesehen gehören diese beiden Techniken also zur Druckgrafik.

Beim Materialdruck – wenn überwiegend mit Naturobjekten gedruckt wird, spricht man auch von Naturselbstdruck – werden die Objekte mit einer Walze eingefärbt. Durch ihre Oberflächenstruktur nehmen manche Teile mehr und manche keine Farbe auf und erschaffen dadurch, beim Druck, ein Bild dieser Oberflächenstruktur auf dem Papier. Zu diesem Zweck können die Objekte entweder im Vorhinein auf einer Trägerplatte fixiert werden, oder aber lose beim Drucken auf das Papier gelegt werden.

Seit dem 16. Jahrhundert fand diese Art des Drucks vor allem Verwendung, um

⁶⁸ Vgl. Carl Vogel 1982, S. 20f.

gesammelte Pflanzen und Kräuter abzubilden. Im Jahr 1733 publizierte der Arzt und Botaniker Hieronymus Kniphof beispielsweise das Herbarium „Botanica in originali“ mit 200 Abbildungen.⁶⁹

Bei der Frottage oder auch Abreibung entsteht das Bild oder der Effekt auf dem Papier ebenfalls durch die Oberflächenstruktur des Objektes. Jedoch wird hierbei nicht der Gegenstand eingefärbt, sondern das über dem Objekt liegende Papier. Dies kann wieder mit einer Walze geschehen, wobei hier auch der umliegende Bereich eingefärbt wird, oder das Objekt kann mit einem weichen Bleistift, einem Buntstift oder mit Kreide abgerieben werden. Es handelt sich also im weitesten Sinn um einen Abdruck des Oberflächenreliefs. Frottage ermöglicht es außerdem, diese Art von Abdruck zu erlangen, ohne die Oberflächenstruktur mit Farbe einzuwalzen. Dadurch konnte Max Ernst Wände, Fußböden, filigrane Blätter und sogar das Farbreliet von Gemälden verwenden, sogar mehrmals, ohne diese aus ihrem eigentlichen Zustand zu entnehmen, diesen zu verändern.

Diese beiden Techniken können also zu den druckgrafischen Techniken gezählt werden, befinden sich aber in einer Art Sonderstellung, da wie gesagt eines der wesentlichen Charakteristika einer Druckgrafik ja die exakte Wiederholbarkeit des Druckergebnisses ist.

Das Lichtdruckverfahren gehört zu den fotografischen Verfahren des Flachdrucks. Hierbei wird das Bild durch Belichtung auf die Druckplatte aufgebracht. Die Technik entwickelte sich zeitgleich mit den Neuerungen und Erkenntnissen der Fotografie und wurde zuerst auf klassischen Druckplatten des Flachdrucks wie Stein und Metall angewandt. Der deutsche Fotograf Joseph Albert verfeinerte die Technik um 1870 enorm. Er benützte Glasplatten und schaffte es, dass Auflagen bis zu 2000 Stück möglich wurden. Die Technik fand durch ihre herausragende Qualität in der Wiedergabe von Tonwerten und Farben sowie durch ihre sehr feine Körnung schnell Verbreitung und nahm bis 1900 eine wichtige Position im industriellen Druck ein.

Beim Lichtdruck wird eine Glasplatte mit lichtempfindlicher Chromgelatine beschichtet. Die Zeichnung, Grafik, Collage wird abfotografiert, um ein Negativ zu erhalten. Die Glasplatte wird daraufhin mit einem Fotonegativ mit Halbtonwerten belichtet. Die Gelatine härtet je nachdem, wie viel Licht durch das Negativ gedrungen ist, in verschiedenen Abstufungen aus und bildet dabei eine körnige Oberfläche. Dieser Prozess wird Gerbung genannt, bei der Körnung spricht man im Falle eines Lichtdrucks vom Runzelkorn. Durch die Bildung

⁶⁹ Vgl. Althaus 2008, S. 60f.

dieses Runzelkorns und die Aushärtung kann die Platte an diesen Stellen nun Farbe aufnehmen. Die Belichtung wird im Wasserbad entwickelt und dadurch fixiert. Die Teile der Gelatine, die lichtempfindlich sind und nicht belichtet wurden, werden hierbei ausgewaschen. Übrig bleibt eine wasseraufnahmefähige Gelatineschicht. Wie bei einer Lithografie wird nun auf dem Prinzip von der Abstoßung von Fett und Wasser fortgefahren. Die quellfähigen Teile der Platte werden stets angefeuchtet, die Farbe wird nur von den ausgehärteten Teilen angenommen. Die Halbtonwerte entstehen durch die Anzahl der ausgehärteten Körner im Verhältnis zur quellfähigen Gelatine. Diese Körnung ist nur mit der Lupe sichtbar. Besonders ist bei dieser Technik auch, dass die Körnung nicht durch ein eigens angebrachtes Raster erschaffen werden muss, sondern durch die Aushärtung der Gelatine selbst entsteht. Zum Drucken werden Leinölfirnisfarben verwendet, die in hohem Maße lichtecht sind. Als Druckpressen können Lithohandpressen, Zylinder-Buchdruckpressen oder die eigens dafür entwickelten Lichtdruckschnellpressen verwendet werden. Die Technik des Lichtdrucks wurde hauptsächlich zu Reproduktionszwecken genutzt. Durch ihre exakte Wiedergabe von Tonwerten und eine beinahe unsichtbare Körnung eignete sie sich optimal für Faksimiles, die von ihren Vorbildern fast nicht zu unterscheiden waren. In der industriellen Produktion wurde das Lichtdruckverfahren um 1900 durch den industriellen Tiefdruck und den kurz darauf entwickelten Offsetdruck, die heutzutage am häufigsten verwendete Druckart, weitgehend verdrängt.⁷⁰

Der Einsatz von industriellen Drucktechniken um die Spuren seiner Herstellungsverfahren zu vertuschen ist in Max Ernst gesamtem Werk zu finden.

So war es ihm immer ein Anliegen, direkte zeichnerische Eingriffe nicht sichtbar werden zu lassen. Die Collagen, die Zeichnungen etc. ließ er durch druckgrafische Verfahren reproduzieren, um ihnen das Handschriftliche zu nehmen und um die verwendeten Ausgangsmaterialien bei der Collage oder die Drucke und Durchreibungen mit den zeichnerischen Ergänzungen auf die selbe Ebene zu bringen und sie so nicht mehr erkennbar zu machen. Erst wenn diese Übergänge nicht mehr sichtbar waren und etwas eigenständig abgeschlossenes Neues auf dem Blatt existierte, war ein Werk für ihn abgeschlossen. Max Ernst war einer der ersten, der 1920 die fotografischen Mittel nutzte, um Multiples herzustellen. Er nutzte oft billige Reproduktionsmittel und ließ mit ihnen seine Collagen in Form von Fotoeditionen vervielfältigen. Auch ließ er von Collagen mit fotografischen Mitteln Klischees, also Druckstöcke anfertigen und publizierte auf diese Weise, gemeinsam mit Paul Eluard seine ersten Bücher „Repetitions“ (1922) und „les

70 Vgl. zu diesem Abschnitt Althaus 2008, S. 140f.

Malheurs des Immortels“ (1922). Hierbei ist auch hinzuzufügen, dass die Collage als eigenständiges Bild, sozusagen als „Originalcollage“ dem Kunstbegriff dieser Zeit nicht genügte. Durch den Druck, der die Schnittstellen, die unterschiedlichen Farbtöne und Papiere und die zeichnerischen Ergänzungen kaschierte, war erst ein probates Gesamtbild gegeben.⁷¹

Die „Histoire Naturelle“ gelangte aufgrund ihrer Neuartigkeit zu solch Bedeutung und Popularität. Da ist einerseits die Einbindung von kunstfremden Materialien und die damit einhergehende Ablehnung dessen, was üblicherweise als künstlerische Arbeit gilt. Die daraus entstehenden Arbeiten entziehen sich oftmals den Gesetzmäßigkeiten der Logik und erschaffen einen eigenen Bedeutungsrahmen. Werner Spies beschreibt die Neuerung, die sich durch diese Einbindung von gefundenen Materialien ergibt, wie folgt: „[...] in einer Zeit, da sich Kunst mehr und mehr auf interne Probleme reduzierte, da die ikonographischen Bezüge immer spärlicher wurden – [zog Max Ernst] im Grunde das verfügbare Inventar der Welt als gleichrangiges Material heran[...].“⁷²

Auch kann die „Histoire Naturelle“ neben anderen als ein Beispiel für einen Perspektivwechsel in der Kunst gesehen werden. Durch die bewusste Verwendung von Zufallsverfahren im Kunstschaffen wurden die Erwartungen an Produktionsweisen von Künstler*innen und die Definition von Autor*innenschaft grundlegend hinterfragt.⁷³

Auf der anderen Seite ist hier nochmals der Zugang, den Max Ernst zur Frage der Originalgrafik hat, nennenswert. Die Originalblätter waren für ihn, ähnlich einer Schriftsteller*in, nur Manuskript und Vorlage für das reproduzierte und vervielfältigte Endergebnis. Das eigentliche Ziel war ein illustriertes Buch. Die Vertuschung der individuellen Handschrift sowie der Machart war erwünscht. Indem er seine Werke aus der Hand gab – die Drucke sind in diesem Fall nicht mehr signiert und nummeriert, können faksimiliert etc. werden – löste er sich auch in diesem Bereich von der vorherrschenden Definition von Autor*innenschaft. Er erschuf zwar die Originale, die Reproduktionen wurden jedoch in einem Verlag unabhängig von seinem Zutun und teils maschinell reproduziert.

Auch die Blätter der „Histoire Naturelle“ waren als originale Abriebzeichnungen für Max

71 Vgl. Werner Spies 1977, S. 12.

72 Ebd. S. 10.

73 Vgl. Annerose Rist, „Der auf den Boden gerichtete Blick. Entdeckungen einer Ästhetik des freien Falls“, in: Annerose Rist/Isabelle Schwarz/Ulrich Krempel, Purer Zufall. Unvorhergesehenes von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover, 2013), Hannover: Sprengel Museum, 2013, S. 32.

Ernst uninteressant. Erst mit der Reproduktion durch das Lichtdruckverfahren und der Herausgabe in Mappenform erfüllten sie seine Ansprüche. Die Spuren des Abriebs, die verschiedenen Effekte von Bleistift, Aquarell und Gouache, Spuren der Ergänzungen verschwanden und erst so konnten die Blätter der „Histoire Naturelle“ den ihnen so eigenen Anschein vermitteln, urzeitliche, mystische Darstellungen zu sein, die Naturgeschichte einer vergessenen Welt und nicht die Produkte eines zeitgenössischen Künstlers.

Künstlerische Strategie

Max Ernst wendete sich bewusst von den traditionellen Wegen, eine künstlerische Arbeit zu schaffen, ab. Das Spielerische, das Zufällige und das Experiment ziehen sich durch sein Werk als Mittel, zu dem zu kommen, von dem er im Vorhinein selbst oft nicht wusste, was es werden sollte. Im Jahr 1921 formulierte er eine Art Leitfaden für sein künstlerisches Tun: „Jenseits der Malerei“. Um diesem zu folgen entwickelte er bewusst immer neue Methoden zur Bilderschaffung, die dem tradierten Weg, zu einer Malerei, einer Zeichnung oder einer Grafik zu gelangen, entgegen gesetzt waren. Werner Spies beschreibt dieses Vorgehen als einen „komplizierten und raffiniert-bewusst gewählten Umweg[...]“⁷⁴ Spieß beschreibt weiter, dass Max Ernst oftmals einem neuen Bild, einer weißen Leinwand mit Scheu und Angst entgegentrat und sich als Hilfsmittel, um diese zu überwinden, selbst Fallen stellte. Mit diesen Fallen ist die Verwendung von indirekten Verfahren sowie das bewusste Nutzen des Zufalls gemeint. Indirekte Verfahren sind jene, bei denen er anfangs vorgefundene Elemente in seinen Bildern nützt und diese dann kombiniert, verändert, erweitert, übermalt etc..

Diese Kombination von passiven und aktiven Anteilen ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeitsweise von Max Ernst. In den meisten seiner Werke sind beide – das zufällig Entstandene, Gefundene und das logisch Planvolle – vertreten. Diese Dissonanz innerhalb der einzelnen Grafiken, Zeichnungen und Malereien gilt als wesentliches stilistisches Merkmal von Max Ernsts Werk.⁷⁵

Ein Beispiele dafür sind die Klischeedruckzeichnungen, bei denen er Druckstöcke mit Darstellungen von technischen und physikalischen Apparaturen einer Druckerei hernimmt, mit ihnen neue Zusammenstellungen druckt und die entstandenen Bilder mit zeichnerischen Mitteln vervollständigt.

⁷⁴ Spies 1977, S. 7.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 10.

Die Durchreibzeichnungen basieren auf einem ähnlichen Prinzip, nur dass er hier die erhabenen Druckreliefs durch das Papier mit Bleistift durchreibt, miteinander kombiniert und dann ergänzt und verändert. Bei den Übermalungen greift er durch Übermalung und Ergänzung in abgeschlossene Druckmotive ein. Für die Collagen nutzt er allerlei vorgefundenes Bildmaterial, meistens Holzstich-Illustrationen aus Büchern und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts. Diese fügt er neu zusammen, ergänzt sie durch zeichnerische Mittel und lässt sie reproduzieren, um alle Spuren des Machens zu verwischen.

Wie schon bei den anderen Verfahren schränkt Max Ernst auch bei den Frottagen den Bereich, aus dem er die Oberflächenstrukturen für die „Histoire Naturelle“ entnimmt, stark ein. Im Gegensatz zu den Strichklischeezeichnungen, den Durchreibzeichnungen und den Collagen verzichtet er hier auf alles Technische und wählt nur mehr oder weniger natürliche Materialien wie Holz, Pflanzen, Strohgeflecht, Leder, Mauerwerk und Bindfaden aus. Anders als bei den zuvor verwendeten Objekten bringen diese Materialien somit keinen eigenen eindeutigen Bedeutungsgehalt mit. Allein durch ihre Texturen scheinen sie auf und verweisen teils mehr, teils weniger auf das, was sie einmal waren. Der Kunsthistoriker Winfried Konnertz fasst die Verfahren, die Max Ernst in der „Histoire Naturelle“ nützt, in zwei Bereiche zusammen: auf der einen Seite die „abstrakten“ Strukturen, die er am Blatt zu gegenständlichen Bildern kombiniert, und auf der anderen Seite die direkte Übernahme von frottierten Objekten, beispielsweise bei Blättern oder Holzplatten.⁷⁶

In der „Histoire Naturelle“ von 1925 sind Erfahrungen aus den verschiedensten Verfahren zusammen geführt – Durchreibzeichnung, Druck, Collage, Übermalung und Ergänzung. Die in dieser Serie erstmals im größeren Rahmen angewandte Technik der Frottage von gefundenen Objekten zieht sich ab diesem Zeitpunkt durch das Werk von Max Ernst, er wendet diese Technik später auch auf die Malerei an.⁷⁷

Die Art wie Max Ernst dazu kam, diese Art von Frottagen anzufertigen, diese Technik für sich zu entwickeln, beschreibt er selbst in dem Buch „Max Ernst: Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friend“ von 1948. Er erzählt darin, wie er beim Anschauen der zerkratzten Fußbodendielen an einem regnerischen Abend in einem Hotel am Meer eine Vision hatte. Um der Bedeutung dieser Vision auf den Grund zu gehen, um

⁷⁶ Vgl. Konnertz 1980, S. 97.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 9.

den symbolischen Gehalt herauszufinden, begann er, Papierblätter auf den Boden zu legen und diese mit einem schwarzen Blei abzureiben. Er wollte dadurch seine visionären Fähigkeiten verstärken und die halluzinatorischen Bilder festhalten. Überrascht von der Vielschichtigkeit der entstandenen Bilder, begann er sogleich ohne viele Überlegungen und voller Neugier zu experimentieren. Er beschreibt weiter: „Ich benutzte dazu die gleichen Mittel, alle Arten von Materialien, die ich in mein Blickfeld bekam: Blätter und ihre Adern, die rauen Kanten eines Leinenläppchens, die Pinselstriche eines „modernen“ Gemäldes, den abgewickelten Faden einer Spule usw. Da taten sich vor meinen Augen auf: menschliche Köpfe, Tiere, eine Schlacht, die mit einem Kuß endete [...], Felsen, das Meer und der Regen[...]. [...] Unter dem Namen Naturgeschichte habe ich die ersten Resultate, die ich durch die Prozedur von Frottage (Durchschreibung) gewann, zusammengetragen. Angefangen bei das Meer und der Regen bis zu Eva, die einzige, die uns bleibt.“⁷⁸

Die Blätter der „Histoire Naturelle“ regen durch ihre vielfältigen, oftmals bekannten Strukturen und Texturen zum Rätseln, Raten, Deuten an, gleichzeitig erschaffen die Wesen und Landschaften eine Welt, die tiefgründig, beinah real wirkt und bei der die verwendeten Darstellungsmittel in Vergessenheit geraten. Der Kunsthistoriker Werner Spies beschreibt das Fremde und das Bekannte in der Wirkung der „Histoire Naturelle“: „Dank der Frottage-technik, die es Max Ernst gestattet, Strukturen (Kirschenstiele, Strohhüte, getrocknetes Brot, pastose Leinwände, verschieden genarbte Blätter und so weiter), die er unter das Papier legte, in einer Art zeichnerischer Röntgentechnik schemenhaft auftauchen zu lassen, brachte er Darstellungen zustande, die, wenn sie auch gänzlich aller Seherfahrung spotten, doch so wirken, als seien es unsere eigenen urzeitlichen Seherfahrten.“⁷⁹

Das Bild „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ lässt sich innerhalb der Serie „Histoire Naturelle“ der Gruppe der Tierartigen Wesen zuordnen. Dieses Tier entsteht durch die Kombination von Objekten, die jeder kennt. Trotzdem hören sie in diesem Bild auf zu sein, was sie einmal waren, und bekommen durch die Zusammenstellung neue Bedeutungen. So wird das Rautenmuster, das auf den ersten Blick klar an eine reliefierte Bodenplatte aus Metall erinnert, beim zweiten Hinschauen zu einer Art Haut unter einem Mikroskop, der Schraubenkopf zu einem Muttermal. Der Körper des Wesens ist rätselhafter, die Oberflächenstruktur wirkt bekannt, pflanzlich, die zackige Form regt zum Überlegen an.

⁷⁸ Max Ernst, *Beyond Painting*, New York, 1948, zit. nach: Spies 1977, S. 25.

⁷⁹ Spies 1977, S. 10.

Die Flügel waren mal Blätter, doch wachsen sie so nahtlos aus dem Wesen heraus, wirken so transparent und in flatternder Bewegung, dass diese Zuordnung obsolet wird und sie Flügel sind. Die Linien, die aus dem Körper kommen, verstärken sowohl das Insektenhafte des Wesens als auch die Assoziation von Haut beim unteren Teil. Der Titel „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ auf Deutsch soviel wie „Blitze unter vierzehn Jahren“ bringt weitere Verwirrung, Deutungsmöglichkeiten oder auch die Anregung dazu, einfach nicht weiter zu deuten, sondern unvoreingenommen zu schauen.

Wenn Max Ernst selbst über seine Arbeitsmethoden spricht, betont er stets das Unbewusste, das Visionäre, das Automatische. So schreibt er beispielsweise in seinen biografischen Notizen aus dem Jahr 1975, dass die Frottage „nichts anderes [ist,] als ein technisches Mittel, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern, dass „Visionen“ sich automatisch einstellen, ein Mittel, sich seiner Blindheit zu entledigen.“⁸⁰

Diese Prozesse erfüllen hiermit die Ansprüche der surrealistischen Theorien von André Breton, die fordern, dass die Künstler*in die ihr aus dem Unterbewusstsein eingegebenen Bilder abpaust, im Gegensatz zum selbst bewusst Zeichnen, und dadurch die Rolle einer Zuschauer*in einnimmt und aus dieser heraus die Entstehung des Werks begleitet. Ähnlich wie die Dichter*in, die bei der „écriture automatique“ ihren automatischen Gedanken zuhört und sie notiert, bildet die Künstler*in bei der „dessin automatique“ die Bilder der eigenen Eingebungskraft auf Papier und Leinwand ab. Die Verfahren, die Max Ernst anwendet, gelten als halbautomatische Verfahren. Seine Bildfindungen entwickeln sich gleichzeitig aus diesen inneren Eingebungen und den sich durch das Vorlagenmaterial entwickelnden Bildern. Auch wenn somit meist nur halbautomatisch, gilt das „dessin automatique“ als Pendant der „écriture automatique“ und hat als bildende Technik die Legitimation und Akzeptanz der surrealistischen Theorie.⁸¹ Spannend ist hierbei, dass Max Ernst diese Arbeitsweisen schon für sich entwickelte, bevor er in Kontakt mit den Surrealisten kam. Dass diese ins surrealistische Konzept passten und somit auch von dort einen theoretischen Hintergrund bekamen, kam Max Ernst, was Vernetzung, Ausstellungen, Publikationen von Zeitschriften anbelangt, sehr gelegen. 1938 verließ Max Ernst nach dem Ausschluss seines engen Freundes Paul Eluard durch André Breton die Gruppierung der Surrealisten rund um Breton. Die Theorien und Methoden des Surrealismus bestätigte er bildnerisch sowie literarisch weiterhin. Es ist also festzuhalten,

80 Konnertz 1980, S. 97f.

81 Vgl. Ebd. S. 98.

dass die Art und Weise, in der Max Ernst seine Bilder entwickelte, zwar zunächst eigenständig passierte, jedoch viele Überschneidungen mit den Theorien des Surrealismus aufwies und dadurch in diesen eine Einbettung fand, die für Max Ernst oft von Vorteil war. Dies hatte einerseits zu Folge, dass er diesen Theorien, selbst nach seinem Ausstieg aus dieser Gruppierung treu blieb. Andererseits ist es darauf zurück zu führen, dass Max Ernst die surrealistischen Aspekte seines Werkes stets betonte. Diese Betonung, die teils mehr auf den Theorien als auf den wirklichen Aspekten seiner Arbeitsweise basierte, beschreibt Winfried Konnertz folgendermaßen:

„[...] der Entstehungsprozess von Collage und Frottage [wird] im Sinne surrealistischer Theorie mystifiziert, und zwar zugunsten eines etwas zweifelhaften Automatismus. Der Anteil rationaler Planung und technisch kalkulierter Durchführung wird [von Max Ernst selbst], wenn nicht verleugnet, so doch heruntergespielt. Das ist weiter nicht verwunderlich. Es ist im Interesse des surrealistischen Durchsetzungswillens und der starken Neigung Bretons zum theoretischen Dogmatismus nur verständlich.“⁸²

Rezeption

Ein Jahr nach der Entstehung der ungefähr 140 Frottagen ließ Max Ernst 34 davon im Verlag Jeanne Bucher drucken. Jeanne Bucher war Kunsthändlerin und Galeristin in Paris. Mit ihrem Verlag Éditions Jeanne Bucher veröffentlichte sie Werke der von ihr als Galeristin vertretenen Künstler*innen in Buchform. Die Frottagen von Max Ernst erschienen 1926 in Form einer Mappe als eine Art Buchillustration unter dem Titel „Histoire Naturelle“. Die Mappe beinhaltete eine Einführung von Hans Arp sowie einen Text von Paul Eluard und Max Ernst. Die Originalblätter wurden im Lichtdruckverfahren reproduziert und in einer Auflage von 306 Exemplaren gedruckt. In den kommenden Jahrzehnten erschienen mehrere Faksimile-Reproduktionen der „Histoire Naturelle“, unter anderem 1960 im Verlag Jean Jacques Pauvert in Paris und 1965 in Köln im Verlag der Galerie der Spiegel. Im Jahr 1972 erschien dann eine zweite Auflage der Originalmappe mit kleinen Änderungen im Format und der Nummerierung beim Verlag Gerd Hatje in Stuttgart. Sie wurde diesmal in einer Auflage von 1200 Exemplaren gedruckt, davon 350 für den deutschsprachigen Raum.

Das Werk erzählt eine Naturgeschichte und dieser Titel ist nicht ironisch zu verstehen, er begründet sich auf einem Verständnis der Kunst, das mehr beinhaltet, als das

⁸² Konnertz 1980, S. 98.

Wiedergeben von realen Inhalten – oder wenn auch nicht realen, so doch logischen. Es geht darum, dem Unterbewussten, dem Traumhaften Raum zu geben, um Dinge ins Bildhafte zu überführen, die in dieser Form zuvor noch nicht existierten. Dies findet einerseits in den Bereichen des Technischen statt, in den Bereichen des Mythischen und in der „Histoire Naturelle“ in naturgeschichtlichen, geologischen und kosmischen Bereichen. Eine besondere Komponente, die sich bei der „Histoire Naturelle“ hervorheben lässt, ist die Verknüpfung dieser Ansprüche: Sie zeigt das Traumhafte und bietet gleichzeitig Bilder an, die irgendwie bekannt wirken, wie Variationen von etwas, das man schon kennt, wie tief verborgene Erinnerungen.

Die Arbeitsweise, die Max Ernst für seine Grafikmappen wählt, geht also noch einen Schritt weiter in der Nutzung der technischen und künstlerischen Möglichkeiten. Das bestehende Bildmaterial setzt er in neue Bedeutungszusammenhänge. Dies entspricht zunächst der dadaistischen Anti-Kunst-Haltung, erweitert sich jedoch zu einem medienkritischen Umgang mit Bildern allgemein. Er bewegt sich in seinem künstlerischen Arbeiten zwischen dem Produzieren und dem Reproduzieren von Bildmaterial in einer Art Schleife, in der er auch bereits Verwendetes in weiteren Arbeiten wieder einsetzt, ergänzt, neu kombiniert. Durch die Vertuschung der handwerklichen Arbeitsschritte bezieht Max Ernst Illusion und Täuschung in sein Werk mit ein. Er greift damit Anfang des 20. Jahrhunderts schon Themen auf – wie das Produzieren von Fake News, die Fotoretusche, das Kombinieren von Bildinhalten zu neuen Aussagen – die inzwischen durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung auch im größeren Rahmen gängig sind. Max Ernst thematisiert und kritisiert in seinem Werk, neben den zuvor besprochenen Inhalten, also auch die Verbreitung von Bildmedien, deren Verfälschungen, Bedeutungen, Wertigkeiten sowie die oftmals unklare Autor*innenschaft und Herkunft von Bildern.

3.5. Diskussion der Analysen

Die vorliegenden Werkanalysen werfen einen Blick auf die Entwicklung des Mediums Druckgrafik. Dieser Blick ist unvollständig, der Anspruch auf Vollständigkeit würde in Anbetracht der Größe und Komplexität des besprochenen Feldes den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die gewählten Beispiele vermitteln jedoch sehr gut die Dimensionen der Druckgrafik. Vier inhaltlich sehr verschiedene Werke im Zeithorizont von 400 Jahren stehen für die Breite der Druckgrafik und die Vielfältigkeit ihrer Entwicklungsschritte. Gleichzeitig werden spezifische Eigenschaften der druckgrafischen Techniken und

Arbeitsweisen herausgearbeitet. Die prägenden Gemeinsamkeiten im Hinblick auf Produktion, künstlerischen Anspruch und Verwendung werden deutlich sichtbar.

Handwerk

Die Arbeitsweisen in der Druckgrafik unterscheiden sich wesentlich von anderen Arten künstlerischer Produktion. Die Druckgrafik verfolgt seit ihrer Erfindung das Ziel, Bilder zu produzieren, die mit dem exakt gleichen Aussehen in möglichst hoher Zahl hergestellt werden können. Dieser Anspruch sowie die Möglichkeit der Vervielfältigung bedingten die Entscheidung darüber, welche Inhalte in diesem Medium dargestellt wurden. Diese Inhalte waren zu Beginn fast ausschließlich Abbildungen von bereits bestehenden religiösen Tafelbildern, die in Form von Reproduktionen für den individuellen Gebrauch vervielfältigt werden sollten. Dieser inhaltliche Anspruch, bestehende Bilder zu reproduzieren, zieht sich wiederum durch die gesamte Geschichte der Druckgrafik und kann auch als Motor für die Erfindung und Weiterentwicklung immer neuer Drucktechniken und Verfahren gesehen werden, mit dem Ziel Methoden zu entwickeln, die dazu in der Lage sind, Bilder möglichst ähnlich wieder zu geben und zu vervielfältigen.

Alle Drucktechniken wurden zuerst für nicht rein-künstlerische Zwecke – sondern für Reproduktionen und Gebrauchsgrafiken – entwickelt, dann jedoch durch Künstler*innen und Handwerker*innen ausgeführt und in Folge von ihnen für auch rein-künstlerische Zwecke genutzt.

Die Arbeitsweise bei einem druckgrafischen Werk kennzeichnet sich durch viele und oftmals komplizierte Arbeitsschritte, die Verwendung spezieller Werkzeuge, Maschinen und Chemikalien und meistens durch eine Zusammenarbeit von Menschen mit verschiedenem Fachwissen und Können.

Das älteste Werk meiner Auswahl ist das Porträt von Kaiser Maximilian I. von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1519. Es handelt sich bei dem Bild um einen klassischen Holzschnitt – ein Hochdruckverfahren. Bei diesem Porträt wurde also das Bild mit speziellen Werkzeugen als Relief aus dem Holz heraus gearbeitet. Das Herausschneiden aus der Holzplatte ist schwierig und es müssen sowohl der Widerstand des Materials als auch dessen Eigenheiten beachtet werden. Die Materialeigenheiten wie Wuchsrichtung, die Härte des Holzes etc. spielen eine wichtige Rolle beim Entwerfen der Vorlagen. Beispielsweise können in weniger harten Hölzern zu dünne Stege leicht brechen. Holzschnitte wurden zu dieser Zeit in strikter Arbeitsteilung hergestellt. Der Zeichner

entwickelte das Bild und legte genaue Vorlagen an. Das Schneiden und Drucken übernahmen darauf spezialisierte Holzschnneider und Drucker. Wenn auch teilweise belegt ist, wer diese Formschnneider waren, so spielten sie dennoch keine Rolle bei der Frage, wer Autor dieser Bilder war. Albrecht Dürer war auch einer der ersten, der im Holzschnitt eine Signatur einführte. Dies gibt einerseits Aufschluss über sein Selbstverständnis als Künstler, andererseits zeigt es die Wertung in der Arbeitsaufteilung eines druckgrafischen Werkes, welche die Bilderfindung über die Bildproduktion stellte. Die Holzschnitte nach Dürers Entwürfen sind in ihrer Feinheit und Exaktheit meisterhaft. Es ist gut vorstellbar, dass ohne hochgradige Spezialisierung in der Werkstatt diese Ergebnisse nicht möglich gewesen wären. Doch die Bilderfindung gilt als das künstlerische Werk, nicht die manuelle Bildproduktion.

Die Zusammenarbeit zwischen Künstler*in und Druckwerkstatt/Drucker*in ist auch fast 300 Jahre später noch eine der dominierenden Eigenschaften der Druckgrafikproduktion, jedoch hat sich der Zugang zur Frage der Autor*innenschaft verändert, Zur AutorInnenschaft gehört nun nicht mehr nur die Bilderfindung, sondern auch die Herstellung der Druckplatte. Francisco de Goya als Maler, Künstler, Entwerfer bearbeitet also seine Druckplatten selbst. Er arbeitet mit Tiefdrucktechniken, nützt mehrere davon und verwendet oft mehrere Techniken für ein Bild:

den Kupferstich, welcher sehr arbeitsintensiv ist und großes Können im exakten Schneiden der Vertiefungen mit dem Grabstichel erfordert, die Kaltnadel- und Ätzzradierung, die eine dem Zeichnen ähnliche Vorgangsweise erlaubt und Aqua Tinta, die Grauabstufungen ermöglicht, die bis dahin nur durch feine Schraffur oder Kreuzschraffur erzeugt werden konnten. Diese Varianten der Tiefdruck Techniken ermöglichten ein wesentlich schnelleres und dadurch auch günstigeres Arbeiten. Sie wurden aus wirtschaftlichen Gründen entwickelt, boten jedoch eine Möglichkeit, die sie für Künstler*innen besonders interessant machte. Erstmals konnte so etwas wie ein individueller Zeichenstil mit einer druckgrafischen Technik umgesetzt werden. Die geritzten Linien der Kaltnadel konnten kraftvoll und expressiv ausgeführt werden. Die Ätzzradierung machte schwungvolles, flüssiges Zeichnen und locker ausgeführte Schraffuren möglich. Die Aquatinta erlaubte es, malerisch mit Schatten und Licht zu arbeiten.

Mit der Aneignung der druckgrafischen Techniken durch Künstler*innen geht auch eine

beginnende Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Reproduktionsgrafik und Künstler*innengrafik einher. Obwohl sich auch die Produktionsbedingungen der Künstler*innengrafik noch durch die Arbeitsteilung in den Bereich des künstlerischen Gestaltens und den Bereich des Produzierens auszeichnen, verschiebt sich die Gewichtung insofern, als bei der Künstler*innengrafik erwartet wird, dass die Künstler*in selbst die Druckplatte bearbeitet. Nun wird nur noch das vervielfältigende Drucken von der Druckwerkstätte übernommen. Doch noch immer ist das Drucken eine anspruchsvolle Technik, die einen großen Spielraum hat und handwerkliche Meisterschaft erfordert. Auch unterstützten die ausgebildeten Drucker*innen die KünstlerInnen oftmals schon bei der Bearbeitung der Platten mit ihrem Fachwissen. Unverändert also kennzeichnet das gemeinsame Arbeiten am erwünschten Ergebnis das Medium der Druckgrafik.

Die Technik der Lithografie, welche Käthe Kollwitz für das Plakat zur Deutschen Heimarbeit-Ausstellung im Jahr 1905 verwendet, bietet im Bereich des freien künstlerischen Ausdrucks die avanciertesten Möglichkeiten. Bei der Lithografie, einem Flachdruckverfahren, kann ohne jeglichen Materialwiderstand auf den Stein gemalt und gezeichnet werden. Die weiteren Arbeitsschritte zur Behandlung der Oberfläche des Steins sind jedoch vielfältig und kompliziert, weshalb auch hier die Künstler*innen meist mit professionellen Drucker*innen zusammenarbeiten.

Die Entwicklung der Lithografie machte günstige großformatige und auch farbige Drucke möglich und war damit der Beginn einer neuen Form der wirtschaftlichen Massenproduktion von Bildern. Die Technik erlaubte hohe Auflagen und wurde zunehmend für Plakate und Ankündigungen aller Art verwendet. Käthe Kollwitz steht in einer Reihe von Künstler*innen, die sich diese Technik der industriellen Bildproduktion für künstlerische Zwecke zu eigen gemacht haben.

Max Ernst geht im Sinne einer Aneignung der druckgrafischen Möglichkeiten für seine Kunst noch weiter. Er verwendet keine klassischen Drucktechniken, sondern experimentelle Drucktechniken, die nicht den Anspruch der Vervielfältigung erfüllen. Dafür nutzt er die Möglichkeiten des industriellen Reproduktionsdrucks und lässt seine Bilder in Buch- und Mappenform von einem Verlag mit Lichtdruck, einem Flachdruckverfahren in hohen Auflagen drucken.

Erst diese Drucke, seine Bücher und Mappen sind für ihn die abgeschlossenen Arbeiten und erfüllen seine ästhetischen Ansprüche. Die fertigen Drucke sind für Max Ernst keine

Reproduktionen seiner Originalzeichnung sondern sie sind die Originale.

Nach den Entwicklungen hin zur Originalgrafik, bei der möglichst jeder Arbeitsschritt von den Künstler*innen eigenhändig gemacht werden sollte, nähert sich Max Ernst mit dieser Arbeitsweise wieder dem Prinzip des beginnenden 16. Jahrhunderts an, bei dem Dürer eine Porträtzeichnung anfertigt und diese ohne sein Zutun durch professionelle Formschneider*innen und Drucker*innen umgesetzt und vervielfältigt wird.

Zur Herstellung jeder manuellen Druckgrafik sind viele handwerkliche Arbeitsschritte notwendig und diese beinhalten immer eine intensive Auseinandersetzung mit den jeweiligen Materialien – Holz, Papier, Metall, Stein, Säure, Farben – deren Eigenheiten und Anforderungen für die Bearbeitung. Das Feld der Druckgrafik zeichnet sich unverändert durch diese gegenseitige Bedingtheit von künstlerischem Ausdruck und hochspezialisiertem Fachwissen aus.

Künstlerische Strategie

Die Geschichte der Druckgrafik beinhaltet neben diesen technischen Neuerungen, die meist aus wirtschaftlichem Interesse heraus geschahen, eine Geschichte der sich wandelnden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Während die technischen Entwicklungen meist den Ansprüchen der Gebrauchs- und Reproduktionsgrafik gerecht zu werden suchten, waren es die Künstler*innen, welche die technischen Möglichkeiten ausreizten, sich dienstbar machten und sie immer wieder neu erfanden und vorantrieben.

Die verschiedenen Drucktechniken ermöglichen ein prozesshaftes und oftmals experimentelles Arbeiten. So können im Laufe der Bearbeitung der Druckform immer wieder Zustandsdrucke angefertigt werden, anhand derer sichtbar wird, wie die Platte im Druck wirkt und inwiefern sie noch weiterbearbeitet und verändert werden kann. Im Tiefdruck können die verschiedenen Verfahren miteinander kombiniert werden. Bei der Lithografie kann eine Vielzahl an Mal- und Zeichenmitteln verwendet werden und auch mit Schaben und Kratzen kann das Bild auf dem Stein verändert werden. Wenn die Platte dann als fertig gilt, werden meist noch einige Probedrucke angefertigt, um Farbton, Farbauftrag, Papierbeschaffenheit, Stärke der Druckpresse etc. zu definieren.

Der Kunsthistoriker Carl Vogel beschreibt, sich auf Wolf Stubbe beziehend, in seinem Werk über zeitgenössische Druckgrafik diesen Umstand, den er als eines der Merkmale bildender Kunst benennt. Er beschreibt, dass Künstler*innen sich technische

Voraussetzungen aneignen und sie bis an deren Grenzen treiben. Die Aneignung der bestehenden und die Erfindung neuer Mittel benennt er als treibende Kraft in der Geschichte der Kunst und in diesem Fall der Geschichte der Druckgrafik.⁸³ Die vier besprochenen Werke machen dieses sich Aneignen der technischen Möglichkeiten, um künstlerisch neue Wege zu bestreiten, gut sichtbar.

Zu Dürers Zeiten war die Technik des Holzschnitts meist grob in der Ausführung und wenig ausdrucksstark, weshalb Holzschnitte nachträglich noch koloriert wurden. Albrecht Dürer entwickelte die Technik weiter und produzierte Holzschnitte, die so dicht an Linien, Schraffuren und Details waren, dass es der Kolorierung zwecks mehr Lebendigkeit nicht mehr bedurfte. Durch das dichte Nebeneinander von sehr dünnen Linien schaffte er es, den Eindruck von Grautönen zu erzielen und mit Licht und Dunkelheit in den Kompositionen zu arbeiten. Seine Holzschnitte gelten als künstlerisch herausragend und waren europaweit wegen dieser neuartigen Darstellungsqualität in der Technik des Holzschnitts bekannt. Dürers Anspruch an lebendige und realitätsnahe Wiedergabe im Medium der Druckgrafik zeichnet sämtliche Arbeiten aus, auch seine in Kupfer gestochenen Porträts. Auch bei einer Darstellung, die der Repräsentation diene, wie beim Holzschnitt-Porträt von Kaiser Maximilian I., erzeugte er ein Abbild von Realität und Präsenz. Auch wenn diese Arbeit reduzierter in der Darstellung ist als andere Holzschnitte nach Dürers Vorlagen, gibt sie doch einen Eindruck von der Verwendung feiner Schraffuren zur Erlangung von Grauabstufungen und Plastizität.

Das Signieren seiner Druckplatten zeigt, dass Albrecht Dürer sich seiner Position in der Entwicklung neuer Bildideen und Darstellungsmodi bewusst, war.

Eine ähnliche freie Aneignung der Techniken für das eigene Gestalten wird bei Francisco de Goyas „Caprichos“ sichtbar. Stiche und Radierungen wurden bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich als Mittel zur Reproduktion verwendet. Goya selbst arbeitete als Reproduktionsstecher in der von König Carlos III. gegründeten Calcografía Nacional der Academia San Fernando.

In den „Caprichos“ wandte er sich von diesem exakten Nachahmen malerischer Vorlagen ab und arbeitete nun mit freierem Strich und malerischen Elementen direkt auf der Druckplatte. Er kombinierte die verschiedenen Tiefdruck Verfahren, arbeitete häufig mit der Ätzzradierung, um die gesamte Zeichnung anzulegen, überarbeitete diese dann flächig

83 Vgl. Vogel 1982, S. 14f.

mit dem Aquatinta Verfahren und ging dann noch mal mit der Kaltnadel oder dem Grabstichel über die Platte, um Linien zu überarbeiten und hervorzuheben. Die Druckgrafiken von Goya gelten als Wendepunkt hin zur künstlerischen Eigenständigkeit der Grafik. Francisco de Goya nutzte das umfassende Repertoire der Tiefdrucktechniken, um die Geschichten zu erzählen, die ihm am Herzen lagen, die Missstände aufzuzeigen, die ihn beschäftigten. Er arbeitete mit den Extremen der grafischen Darstellungsmodi – schwarze Flächen neben minutiösen Details – und nutzte diese Kontraste, um Themen zu pointieren.

Albrecht Dürer und Francisco de Goya lassen sich auch zu den Künstlern zählen, die als ausgebildete Maler eigenständige Druckgrafiken nutzten, um ihrem künstlerischen Schaffen zu einem größeren Publikum zu verhelfen, als es mit Gemälden möglich war. Die große Verbreitung dieser Druckgrafiken und die Neuheit der Bilderfindungen in ihnen prägten dadurch wieder die Kunst selbst, weil neben Reproduktionsgrafiken auch diese Bilder als Vorlagen und Inspirationen dienten.⁸⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Begriff der Originalgrafik als eigenständige Form künstlerischen Ausdrucks schon etabliert. Als Beispiel dient hier die Lithografie „Heimarbeit“ von Käthe Kollwitz aus dem Jahr 1905.

Käthe Kollwitz arbeitete rein mit druckgrafischen Mitteln, ihre Werke wurden von Beginn ihrer Karriere an von, auf dieses Medium spezialisierten Sammlungen, gekauft und gefördert. Käthe Kollwitz nutzte die Möglichkeiten der Druckgrafik zum experimentellen und prozesshaften Arbeiten. Sie wechselte zwischen den verschiedenen Verfahren – Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, Federlithografie, Kreidelithografie und Holzschnitt – kombinierte diese auf derselben Druckplatte miteinander und stellte auch verschiedene Drucktechniken in Serien nebeneinander. Zu fast all ihren Drucken existiert eine Vielzahl an Studien, Probedrucken, Überarbeitungen, teils probierte sie auch dasselbe Bild in verschiedenen Techniken aus, um zum gewünschten Ergebnis zu kommen. Sie nutzte die Eigenschaften der verschiedenen Verfahren und Materialien zu jeweils anderen Formen des Ausdrucks. Während sich ihre Radierungen durch dichte Schraffuren, feine Linien und detailreiche Kompositionen auszeichnen, arbeitete sie bei den Lithografien oft mit grober Kreide, flächig und mit schwungvollen Linien. Im späteren Werk wandte sie sich dem Holzschnitt zu. In diesen Arbeiten nutzte sie die Eigenheiten des Holzes, ließ den

⁸⁴ Vgl. Althaus 2008, S. 13.

Widerstand, den es beim Schneiden der Oberfläche zu überwinden galt, sichtbar werden.

In den Blättern der *Histoire Naturelle* von Max Ernst sollten genau diese Spuren des Machens vertuscht werden. Er ließ seine Bilder mit dem Lichtdruck, also mit fotomechanischen Mitteln reproduzieren, um zu Ergebnissen zu gelangen, die die feinen Farbunterschiede der verschiedenen Zeichenmittel, die kleinen Unregelmäßigkeiten und die Indizien, welche Rückschlüsse auf den Prozess des handwerklichen Tuns zulassen nicht mehr zeigten. Gleichzeitig spielte das Tun, das experimentelle Arbeiten, das Sich-leiten-lassen von Zufälligem und Spontanem eine große Rolle in Max Ernst Werk.

Er wendete sich bewusst von den traditionellen Wegen, eine künstlerische Arbeit zu schaffen, ab. Das Spielerische, das Zufällige und das Experiment ziehen sich durch sein Werk, eingesetzt als Mittel, um etwas zu schaffen, von dem er im Vorhinein selbst oft nicht wusste, was es werden sollte. Zu diesem Zweck bezog Max Ernst vorgefundene Objekte und experimentelle und zufällige Verfahrensweisen in seine Werke ein, beziehungsweise stellte er diese oft an den Beginn eines Werkes, um die weiße, leere Fläche und das bewusste Gestalten-Wollen zu überwinden. Auch betonte er immer wieder, dass er sich bei seinen Arbeiten der *Histoire Naturelle* von Halluzinationen, die ihm beim Betrachten der Fussbodenmaserung in den Sinn kamen, leiten ließ und verneinte die bewusste Planung und Gestaltung der Werke. Diese Kombination von passiven und aktiven Anteilen ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeitsweise von Max Ernst. In den meisten seiner Werke ist Beides – das zufällig Entstandene, Gefundene und das logisch Planvolle – vertreten. Bei Max Ernst steht diese Kombination der Ausdrucksmittel, die sich im Laufe des Prozesses aufbauen, zusammenwirken und eine bildnerische Welt ermöglichen, die dicht und rätselhaft ist, im Vordergrund. Dieses Bearbeiten der Blätter, das prozesshafte, experimentelle, nicht wiederholbare und von Halluzinationen geleitete Arbeiten interessiert ihn. Die Vervielfältigung als Abschluss und Möglichkeit, diese originären Bildwelten in hoher Zahl zu verbreiten, kann an anderer Stelle und in einem darauf spezialisierten Verlag vorgenommen werden.

Rezeption

Der dritte Strang dieser Analyse beschäftigte sich mit der Frage der Funktion der ausgewählten Werke. Zu welchen Zwecken und mit welchen Intentionen wurden diese vier Werke produziert? Welche Wirkung wollen sie erzielen, welche erzielten sie? Inwiefern nahmen sie auf Ort und Zeit, in der sie geschaffen wurden, Bezug und Einfluss?

Das Medium Druckgrafik bewegt und bewegte sich immer im Spannungsfeld zwischen Gebrauchsobjekt und Kunst. Wie in den vorangegangenen Abschnitten, die sich der technischen und der künstlerischen Entwicklung widmeten, ersichtlich wurde, bedingen sich diese zwei Bereichen der Entwicklung der Druckgrafik stets wechselseitig. Im Folgenden soll nun nochmal der gezielte Einsatz der einzelnen Druckgrafiken im Hinblick auf gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Fragen zusammenfassend dargestellt werden.

Im Jahr 1519, in dem in Augsburg das Porträt von Kaiser Maximilian I. veröffentlicht wurde, hatte sich Albrecht Dürer bereits europaweit einen Namen als Künstler-Handwerker-Unternehmer gemacht. Er hatte wesentlich dazu beigetragen, das Medium Druckgrafik zu verändern. Er arbeitete nicht auf Auftrag für die Illustration religiöser Schriften sondern entwickelte Bildideen für einen freien Markt und ein daher unbekanntes Publikum. Dürer vermarktete seine Grafiken teils selbst oder ließ sie durch seine Frau, seine Mutter und eigens dafür angestellte Agenten vertreiben. Das Sortiment umfasste Grafiken für verschiedene Zielgruppen: profane Themen und Andachtsbilder für die breite Masse, große religiöse Zyklen für ein gebildetes und anspruchsvolles Publikum und neuartige Bilderfindungen oder religiöse Themen in neuen Darstellungsweisen für ein humanistisch gebildetes und interessiertes Publikum.

Das Porträt des Kaisers Maximilian I. stellte eine Neuerung in der Welt der Grafik dar. Während zuvor Porträts nur als wertvolle Einzelstücke vorhanden waren, wurden sie nun durch das Medium der Druckgrafik vervielfältigt. Dies ist beispielhaft für die Auffassung des Humanismus, der den individuellen Menschen in den Vordergrund rückt. Das Bild des Kaisers sollte dazu beitragen, ihn als Menschen mit individuellen Charaktereigenschaften, seinen Tugenden und seiner Beispielhaftigkeit als Herrscher seinen Zeitgenoss*innen und auch der Nachwelt bekannt zu machen. Der sehr moderne und aufgeschlossene Maximilian I. erkannte dieses Potential der Druckgrafik schon früh und ließ noch zu Lebzeiten im Medium der Druckgrafik, von Dürer und anderen namhaften Künstlern, Werke produzieren, die zu seiner Memoria beitragen und seine Macht und Stellung legitimieren sollten.

Auch für Dürer, als freischaffender Künstler/Unternehmer war diese Zusammenarbeit von geschäftlichen Vorteil, das Porträt von Kaiser Maximilian I. wurde eine der erfolgreichsten und meistverkauften Druckgrafiken seiner Zeit. Die fünf verschiedenen Druckstöcke sowie die hohe Anzahl an nachproduzierten Auflagen belegen dies. Die Druckgrafik hatte sich

neue Aufgabenbereiche und eine Funktion als Massenmedium erschlossen. In den folgenden Jahren ließen viele weitere Persönlichkeiten Holzschnitt- und Kupferstich-Porträts von sich anfertigen.

Bei Albrecht Dürer nahmen wirtschaftliche und künstlerische Aspekte gleichermaßen Einfluss auf seine Druckgrafikproduktion.

Francisco de Goya nutzte im Jahr 1797 in Madrid die inzwischen technisch hoch entwickelte Radierung, die schnelleres und direkteres Arbeiten erlaubte, dazu, Blätter zu veröffentlichen, die auf aktuelle Missstände hinwiesen. Die Möglichkeit, mit weniger Arbeitsaufwand größere Serien herzustellen, dabei eine teils skizzenhafte, zeichnerische Darstellung der Inhalte zu wählen und diese zu erschwinglichen Preisen zu verkaufen, machte die Verwendung der Druckgrafik als Medium zur Gesellschaftskritik und zur Bildsatire erst möglich.

Die spanische Monarchie regierte zu dieser Zeit absolutistisch und erhielt ihren Wohlstand durch die Ausbeutung des Volkes. Eine Bewegung mit reformerischen und liberalen Ideen war, auch inspiriert durch die französische Revolution, im Wachsen begriffen. Francisco de Goya war Teil dieser Bewegung und begann seine Tätigkeiten als Maler für den König zu reduzieren, um politische Kunst zu machen, setzte sein grafisches Können also ein, um die aufklärerische Stimmung im Land zu bestärken.

Die 80 Blätter der „Caprichos“ waren höchst politisch. Goya zeichnete in ihnen ein kritisches, parodierendes und anprangerndes Bild der spanischen Gesellschaft. Die Szenen, die er darstellte, beinhalteten immer etwas Rätselhaftes und entzogen sich einer klaren Lesbarkeit, das subversive Potential dieser Arbeiten war jedoch eindeutig. Jede der Platten war mit einer Bildunterschrift versehen. Diese war oftmals ironisch, besagte das Gegenteil des Dargestellten, ergänzte und kommentierte das Dargestellte. Goya bot den Zyklus in Form einer Mappe in einem Parfümerie- und Schnapsgeschäft an. Auf den Verkauf seiner Arbeiten machte er zuvor mit zwei Zeitungsanzeigen aufmerksam. In einer dieser Zeitungsanzeigen wurden die Arbeiten beschrieben, hier wurde deutlich, dass Goya um die Brisanz dieser Arbeiten wusste und sich auch des Risikos, die Aufmerksamkeit der Inquisition auf sich zu ziehen, bewusst war. Schon wenige Tage nach der Veröffentlichung zog Goya die Serie aus Angst vor der Beschlagnahmung durch die Inquisition aus dem Verkauf zurück. Die Wirkung, die er erzielen wollte, wurde ihm zu gefährlich!

Die Blätter der „Caprichos“ sind darüber hinaus von hoher sowohl technischer als auch künstlerischer Qualität und erreichten, wenn auch erst Jahre später durch eine erneute

Veröffentlichung und Neuauflagen, über die Grenzen Spaniens hinweg Bekanntheit und Anerkennung.

Die Lithografie „Heimarbeit“ aus dem Jahr 1905, als Auftragsarbeit zu Werbezwecken für eine von etablierten Gewerkschaften und sozialen Reformern in Berlin organisierte Ausstellung von Käthe Kollwitz gemacht, erlebte eine ähnliche Form der Rezeption. Die Ausstellung war die Folge einer schon einige Jahre früher einsetzenden Auseinandersetzung mit der Problematik der Heimarbeit im Zuge der Arbeiter- und Sozialreformbewegung, die sich mit den sozialen Missständen in der industrialisierten Gesellschaft befassten. Die Ausstellung sollte Aufmerksamkeit für das Thema der Heimarbeit schaffen, die Produkte sowie die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Heimarbeiter*innen vorstellen und somit die politischen Forderungen unterstreichen.

Gesellschaftskritische Plakate hatten, nach der vorangegangenen Entwicklung einer Form des modernen Plakates durch französische Künstler*innen, in diesen Jahren ihren Anfang. Das Plakat zur Deutschen Heimarbeit-Ausstellung war Käthe Kollwitz erstes Plakat. Das Plakat zeigte eine Frau mit ausgemergeltem Gesicht und müdem Blick und sprach so, ohne weitere Details der Lebens- und Arbeitsbedingungen von Heimarbeiter*innen zu zeigen, klar deren Ausbeutung an. Das Plakat widersprach, trotz dieser Reduktion der Darstellung, dem Plakatierungsgesetz, das jegliche kritische politische Darstellung auf Plakaten untersagte. Das Plakat musste daraufhin von Berlins Straßen entfernt oder überklebt werden.

Käthe Kollwitz machte also politische Kunst. Sie bestand jedoch auf einer klaren Trennung zwischen den Werken, die sie innerhalb ihres freien künstlerischen Arbeitens produzierte, und denen, die sie eigens für einen bestimmten Zweck anfertigte. Dies mag verwundern, überschneiden sich doch sowohl die dargestellten Themen als auch die Ausdrucksform beinahe vollkommen. In Anbetracht des Spannungsfeldes zwischen freier eigenständiger Kunstform und Gebrauchsgrafik, in dem sich die Druckgrafik von jeher befand, ging es Käthe Kollwitz hier auch darum, sich als eine Künstlerin der Druckgrafik in der Rezeption ihrer Werke nicht vom Anspruch der Zweckgebundenheit vereinnahmen zu lassen.

Goya nutzt eine hohe Auflage und den Verkauf der Blätter, um Wirkung zu erzielen. Käthe Kollwitz verlegte ihre Werke in den öffentlichen Raum, durch diese Erschließung öffentlicher Orte für Druckgrafik wurde eine ungeheure Multiplikation der Blicke möglich.

Sowohl bei Max Ernst als auch bei Käthe Kollwitz werden die Auswirkungen der Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Druckgrafik sichtbar. Ihrer Funktion als vorrangiges Medium der Illustration, Reproduktion und Vervielfältigung durch die Fotografie entledigt, erlebte die Druckgrafik eine Wiederentdeckung in der bildenden Kunst. Käthe Kollwitz nutzte die handwerkliche Technik, bearbeitete die Platten selbst und nutzte die Ausdrucksmittel der Grafik, um die von ihr dargestellten Inhalte über einen Realitätsanspruch hinaus zu gestalten. Sie nutzte expressive Striche, überhöhte Kontraste und oftmals eine Reduktion der Details, um ihre Bildinhalte zu vermitteln, also Möglichkeiten, die die Fotografie nicht bieten könnte.

Während Kollwitz also aus dieser neu definierten Form der Originalgrafik als eigenständige Kunstform ihren Nutzen zog, bezog Max Ernst die Fotografie in seinen Schaffensprozess ein. Ernst griff als Vertreter der Dada und der Surrealismus Bewegung gezielt auf fotomechanische Reproduktionsmittel zurück, um seine Bilder zu reproduzieren und gleichzeitig den Begriff der Autor*innenschaft zu hinterfragen. Max Ernst löste sich von dem Anspruch an Originalgrafik, der verlangte, dass die Künstler*in vom ersten bis zum letzten Arbeitsschritt – von der Bearbeitung der Platte bis zum Druckergebnis – alles selber machen musste, bzw. dem Druckvorgang, den die Künstler*innen oftmals nicht selbst bewerkstelligen konnten, so doch beiwohnten. Die von ihm bearbeiteten Originale dienten als Vorlage, die von einem Verlag reproduziert wurden. Seine Druckserien entstanden aus einem künstlerischen Anspruch und wendeten sich hauptsächlich an ein kunstaffines Publikum. Ernst war im Laufe seines künstlerischen Schaffens Teil der Kölner Dada Gruppe und der Bewegung der Surrealisten und wollte mit seinen Arbeiten sowohl tradierte Formen des Kunstschaffens als auch eingeübte Rezeptionsmechanismen hinterfragen und auflösen. Sein Werk kann als kritischer Umgang mit Bildmedien allgemein verstanden werden. Er verarbeitet bestehende Motive der massenhaften Bildverbreitung, kombiniert, retuschiert, verfälscht und täuscht und setzt den bekannten, klar deutbaren Bildwelten Alternativen entgegen.

Auch wenn Max Ernst sich in der Reihe dieser vier Beispiele mit seiner Serie der „Histoire Naturelle“ am weitesten vom Verständnis der Funktion einer Druckgrafik entfernt, so ist er gleichzeitig derjenige, der die Möglichkeiten der industriellen Drucktechniken am direktesten nutzt.

Aus den Werkanalysen des Holzschnitts „Kaiser Maximilians I.“, der Radierung „Devota

Profision“, der Lithografie „Heimarbeit“ und des Lichtdrucks/Materialabriebs „Les éclairs au-dessous de quatorze ans“ wurden Eigenschaften der Druckgrafik ersichtlich, die im Folgenden im Hinblick auf ihr Potential für die Kunstpädagogik besprochen werden sollen. Die Gesichtspunkte Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption, die ich für die Analyse und Kontextualisierung dieser vier Werke verwendet habe, möchte ich auch für den folgenden Ausblick ins pädagogische Feld als Organisationsstruktur beibehalten. Ich werde diese Kategorien jedoch im Hinblick auf die praktische Anwendung der druckgrafischen Techniken in der Kunstpädagogik erweitern zu den Bereichen Material/Handwerk/Zusammenarbeit, künstlerische Strategie, prozesshaftes und experimentelles im kreativen Arbeiten sowie Rezeption/Aussage/Öffentlichkeit.

4. Ein Ausblick auf die Potentiale für die Kunstpädagogik

Die Themenfelder Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption sollen in diesem Teil auf ihre Relevanz im Lernen und im Besonderen in der Kunstvermittlung und Kunstpädagogik befragt werden.

Der folgende Ausblick bezieht sich auf Kinder und Jugendliche der Altersgruppe 10 bis 14 Jahre. Dies ist einerseits die Altersgruppe, mit der ich beruflich schon am meisten in Kontakt getreten bin. Andererseits ist es die Altersgruppe, bei der durch das Ende der Kindheit, den Anfang der Jugend viel in Veränderung begriffen ist, was eine große Herausforderung für das künstlerische Gestalten mit sich bringt. Altersbedingt ist eine zunehmende Selbstständigkeit im Umgang mit Werkzeugen und im Erlernen handwerklicher Techniken möglich. Es kommt, wie später noch genauer erklärt wird, in dieser Zeit oft zu einem Bruch mit den malerischen-zeichnerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Kindheit genutzt wurden. Das Interesse, sich auch mit Sprache auszudrücken, wird stärker, Marken, Logos, Karikaturen und Bildmaterial aus den Massenmedien werden interessant. Kinder und Jugendliche dieses Alters wollen sich vermehrt politisch, gesellschaftlich, in Bezug auf Peergroups positionieren und engagieren. Das Ausleben eines individuellen Ausdrucks in Kleidung, Meinung, Hobbys wird zunehmend wichtig.

In der folgenden Auseinandersetzung geht es mir nicht um die Entwicklung konkreter Anwendungsansätze, sondern vielmehr um eine breit gefächerte Untersuchung theoretischer Art. Diese soll dazu anregen, verschiedenste druckgrafische Techniken

sowie Thematiken der Druckgrafik in die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen einzubeziehen. Dazu werde ich auch der Frage nach der Relevanz, den Problemen und den Potentialen analoger Verfahren in einem digitalen Zeitalter nachgehen.

Die Diskussion setzt bei den für die Analyse verwendeten Kategorien Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption an und erweitert sie, um Denk- und Ideenräume, Arbeits- und Diskussionsfelder, Anlässe für Neugierde und Spannung für die pädagogische Arbeit zu eröffnen:

- **Handwerk, Material und Zusammenarbeit:**

Die Bedeutung von Materialkontakt im Sinne des Begreifens der Welt und im Hinblick auf kritischen Konsum, Nachhaltigkeit und digitale Medien, das Arbeiten in einer Werkstatt und das Erfahren und Erlernen handwerklicher Techniken;

- **Künstlerische Strategie, prozesshaftes und experimentelles im kreativen Arbeiten:**

Das Potential, das dem Unvorhergesehenen im kreativen Prozess inne liegt, die Bedeutung von Experiment und Experimentieren im Lernprozess, die Distanz zum Blatt bzw. zum Bildergebnis, die durch die Übertragung vom Träger aufs Blatt im Feld der Druckgrafik gegeben ist, sowie die Möglichkeit von Probedrucken und Überarbeitungen;

- **Rezeption, Aussage und Öffentlichkeit:**

Die Geschichte der Druckgrafik als politisches, religiöses, kritisches Bildmedium, sowie Bildmedien heute und deren Wirkungsweisen, das Arbeiten mit Bild und Schrift, das Erschaffen eigener Aussagen, die Möglichkeiten, die sich durch die Vervielfältigung und Veröffentlichung von Druckgrafiken ergeben;

4.1. Material, Handwerk und Zusammenarbeit

In der Druckgrafik kommen die Materialien Holz, Metall, Stein, Papier, Lacke, Säuren, Harzstaub, Ölfarbe, Lösungsmittel, Gaze und Wasser zum Einsatz.

Die verwendeten Werkzeuge sind beispielsweise Messer, Grabstichel, Stahlnadeln, Schleifpapier, Druckpresse, Druckwalze, Tusche und Kreide.

Handwerkliche Tätigkeiten sind das Schleifen, das Schneiden, das Ritzen, das Anfeuchten, das Zeichnen, das Malen, das Drucken, das Farbe einwalzen oder einreiben,

das mit Harz bestäuben und das mit Lack bedecken.

Es braucht Maschinen, es braucht viele Arbeitsschritte und es braucht handwerkliches Können, sowohl im Gestalten der Platten als auch im Drucken der Auflage.

Durch die Anforderung dieses handwerklichen Fachwissens und die Notwendigkeit von speziell ausgestatteten Werkstätten wurden Druckgrafiken meist in enger Zusammenarbeit mehrerer Menschen gefertigt.

Diese Charakteristika, der Kontakt mit Materialien, das Bearbeiten von Materialien und die Arbeitsteilung bieten unzählige Möglichkeiten, Erfahrungen und Lernprozesse im Feld der Kunstpädagogik, der bildnerischen Erziehung, der Kunstvermittlung vorzubereiten und anzubieten. Doch sind diese in einer Lebenswelt der digitalen Medien, digitaler Technologien, der Smartphones, Computer, Touchscreens und all der diesen Technologien innewohnenden Möglichkeiten zur Gestaltung und Produktion von Bildern und Objekten für Kindern und Jugendliche überhaupt noch von Bedeutung?

Es stellen sich die Fragen:

Warum könnte es in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wichtig sein, handwerklich zu arbeiten? Was bedeutet es für den Menschen, etwas mit den eigenen Händen zu tun? Inwiefern ist es von Bedeutung, die eigenen Hände als vielseitiges Werkzeug kennen zu lernen? Was passiert im Kopf, wenn man sich mit den Eigenschaften und Anforderungen eines Materials auseinandersetzt? Was passiert, wenn man die Fähigkeit erwirbt, ein Material in gewünschter Form zu bearbeiten? Welche Bedeutung haben die Zeit, die es braucht, ein Material zu bearbeiten, das Üben oder die Rhythmik im Tun?

Das Material und die Hände

In den letzten Jahren ist eine intensive Rückbesinnung auf die Bedeutung des Handwerks für den Menschen zu beobachten. Ausstellungen wie „handWERK. Tradiertes Können in einer digitalen Welt“ im Dez. 2016 – Apr. 2017 im MAK Wien oder „Der Hände Werk“ 2019 in der Schallaburg sowie verschiedene Publikationen behandeln handwerkliche Traditionen sowie das Bedürfnis des Menschen nach sinnhaftem und spürbarem Tun im Jetzt. Tina Zickler führt dies in der Publikation „handWERK. Tradiertes Können in einer digitalen Welt“ unter anderem auf das Motiv des „Begreifens“ und „Erfassens“ als menschliches Grundbedürfnis zurück. Sie führt als Beispiel die Beobachtung von Babys und Kleinkindern an, bei denen sichtbar wird, welchen Stellenwert das Haptische in der

Erfahrung und Erforschung der sie umgebenden Umwelt hat.⁸⁵ Dieses Begreifen der Welt beschreibt auch die Kuratorin Brigitte Felderer in der Publikation zur Ausstellung „Der Hände Werk“ in der Schallaburg, 2019. Sie erweitert den Gedanken, indem sie neben das Begreifen von Welt, das Wirken auf und in der Welt stellt. „Unser Denken, unsere Sprache, unsere Kultur richten sich immer auch an den Möglichkeiten unserer Hände aus. [...] Mit Wörtern wie mit Händen fassen wir Dinge, Ideen, Gedanken und Träume: Wir handeln. Wörter und Hände sind gleichermaßen Werkzeuge der Vernunft, sie verändern Wirklichkeiten und formen unseren Bezug zur Welt.“⁸⁶

In dem Moment, in dem Materialien noch roh und unbearbeitet sind und zum Bearbeiten, Verändern, Konstruieren und Dekonstruieren zur Verfügung gestellt werden, lernen Kinder und Jugendliche also die Dinge außerhalb von gängigen Zweck- und Handhabungszuweisungen kennen und erlangen „Erkenntnis und Vertrautheit mit den vielgestaltigen Erscheinungsformen der Materie [und damit] Erfahrungen und Einsichten, auch in ästhetische Prozesse.“⁸⁷ ergänzt die Kunstpädagogin Petra Kathke hierzu.

Das bewusste Bearbeiten von Material und das Erreichen eines ausgedachten Ziels mit handwerklichen Mitteln und den eigenen Händen kann darüber hinaus dazu beitragen, Selbstwirksamkeit zu erfahren. Selbstwirksamkeit beschreibt das individuelle Empfinden, in der Lage zu sein, Aufgaben und Herausforderungen lösen zu können. Im Bezug auf das Lernen erläutert der Bildungswissenschaftler Bernd Hackl die Bedeutung davon:

„Wenn wir etwas können oder wissen, dann partizipieren wir also an der menschlichen Kultur, indem wir von ihr gewonnene und als Artefakte aufbewahrte Erkenntnisse praktisch oder zeichenförmig handhaben. Wir speisen damit unserem Denken [und unserem Handeln] [...] jene Bedeutungsbezüge und Wirkmächtigkeiten ein, wie sie in den Artefakten materialisiert sind. Sie dann gemäß unseren jeweiligen Bedürfnissen einzusetzen kann darauf hinauslaufen, sie aufzugreifen wie sie sind oder verändernd auf sie einzuwirken, sie lediglich in kontemplativer Haltung wahrzunehmen oder ggf. auch, sie zu ignorieren oder zurückzuweisen.“⁸⁸

85 Vgl. Tina Zickler, „Handwerk heute: zwischen Luxuslabels und Lehrlingsmangel“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK.Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016a, S. 12.

86 Brigitte Felderer, „Sich von der Welt einen Begriff machen, in: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg (Hg.), Die Welt begreifen (Ausst.-Kat. Renaissanceschloss Schallaburg, 2019), Schallaburg: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg, 2019, S. 6

87 Petra Kathke, Sinn und Eigensinn des Materials. Projekte, Anregungen, Aktionen. Band 2, Berlin/Düsseldorf/Mannheim: Cornelsen Scriptor, 2007, S. 222f.

88 Bernd Hackl, Lernen. Wie wir werden, was wir sind, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 2017, S. 223.

Hackl sagt also, dass das Wissen über die Dinge, über die Beschaffenheit der Dinge und vor allem das Können dazu beiträgt, dass sich Heranwachsende eigenständig zu bestehenden Gegebenheiten zu positionieren in der Lage sind.

Und diese Selbstermächtigung ist von Bedeutung, um sich auch in einer sehr komplexen, digitalisierten Gesellschaft als mündiges Mitglied zu begreifen. Wenn Bildung sich also dem Anspruch verschrieben hat, dazu beizutragen, jungen Menschen zu Mündigkeit zu verhelfen, so sollte dem Begreifen der Welt in der Entwicklung und somit auch in der schulischen Ausbildung eine Rolle gegeben werden. Der folgende Auszug aus der Publikation „handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt“ fasst diesen Aspekt der Selbstermächtigung durch das Erlernen handwerklicher Tätigkeiten nochmals zusammen:

„Handwerkliche Perfektion mit Herz ist [...] nicht nur eine exzellente Strategie für die Verteidigung menschlicher Würde gegen ausufernde digitale Berechnung und Vermessung. Sie befähigt auch zur nachhaltigen Nutzung analoger und digitaler Potenziale. Handwerk ist somit eine Lebenseinstellung und Welthaltung: Wenn alle digital vernetzten Menschen mit der Sorgfalt und dem Anspruch von gutem Handwerkertum ihr Leben gestalten, brauchen wir die digitale Moderne nicht zu fürchten.“⁸⁹

Analog und digital

Der Kontakt mit Material beinhaltet verschiedene Aspekte. Es geht um die Hände, die das Material berühren und bearbeiten, und um die Art, wie sie das tun können. Es geht auch um eine Auseinandersetzung mit einem Fremdkörper, der seine eigenen Regeln hat und sich den eigenen Wünschen auch widersetzen kann. Diese Auseinandersetzung mit der materiellen Welt, die uns umgibt, kann zu einem bewussteren Umgang mit ebender beitragen. Die Hände sind ein komplexes Werkzeug, das in einer Gesellschaft, in der Smartphones, Touchscreens etc. omnipräsent sind, teils verkümmert. Den eigenen Körper als Medium kennenzulernen, das zu vielerlei Tätigkeiten fähig ist, kann dem entgegensteuern.

Hackl benennt, trotz aller Möglichkeiten die sie beinhalten, moderne Technologien und digitale Medien als einschränkend in der Denklogik und somit nicht unbedingt geeignet, Lernprozesse und Eigenständigkeit bei Heranwachsenden zu ermöglichen. „Es beginnt bei

⁸⁹ Christoph Thun-Hohenstein, „Die Zukunft liegt in unseren Händen“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien, 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016, S. 7.

den Videospielen für die Allerkleinsten, geht über das smarte Mobiltelefon, den facebook-account und mündet alsbald in die standardisierten Leistungs-, Prüf- und Testprogramme der normierten schulischen Curricula. E-Card, Uni-Anmeldung, iPod, die Fernbedienung des Fernsehers, der Fotoapparat, eine endlose Liste an Gerätschaften, deren konzeptionsgerechte Bedienung eine ganz bestimmte Denklogik voraussetzt. Für den Zehnjährigen bildet diese bereits die alternativlose Grundstruktur der Welt.“⁹⁰ Hackl benennt dies als Beschneidung der menschlichen Möglichkeiten im Handeln durch vom Menschen selbst entwickelte technische Gerätschaften.

Trotz allem macht es weder Sinn, die Präsenz dieser Gerätschaften zu ignorieren, noch ihren Nutzen und ihre vielfältigen Möglichkeiten zu leugnen. Es gilt vielmehr im pädagogischen Arbeiten einen Weg zu verfolgen und Lernerfahrungen zu ermöglichen, die den Kindern und Jugendlichen vermitteln, dass sie einerseits in der Lage sind, selbst Dinge herzustellen und zu gestalten, und andererseits lernen, die Möglichkeiten von Smartphones, Computern, Kameras als Werkzeuge der Weltaneignung zu nutzen, um der Verwirklichung eigener Ideen und Projekte näher zu kommen.

Die Bedeutung von Selbstwirksamkeit im bildnerischen Gestalten besonders in Zeiten „digitalisierter Hochglanzbilder und virtueller vorgetäuschter Welten“ betont auch Kunstpädagogin und Autorin Petra Kathke. So geht es einerseits darum, Urteils- und Handlungsfähigkeit im bildnerischen Bereich zu erlangen. Andererseits plädiert sie dafür, materialnahe-handwerkliche-praktische Ansätze in der Kunstpädagogik zu nutzen, um der Geschwindigkeit und Oberflächlichkeit digitaler Medien andere Erfahrungswerte zur Seite zu stellen und diese dadurch auch bewusster nutzen zu können.⁹¹ Als Argument für manuelles, langsames, handwerkliches, auf kreatives Probieren und Zusammenarbeit ausgelegtes Arbeiten beschreibt sie die unbefriedigende Qualität der digitalen Erfahrungen: „Die Bebilderung der multimedialen Welt zeichnet sich durch schnelle Wechsel, vereinheitlichte Oberflächenwerte und durch eine erschreckende Gleichgültigkeit von Belanglosem und Existenziellem aus. Programme ersetzen die tatsächliche Auseinandersetzung mit der Welt, Visualisierungen durch Mouseclick die unmittelbare Begegnung.“⁹²

Der Kunstpädagoge Andreas Möller, der sich mit didaktischen Methoden für neue Medien im Kunstunterricht beschäftigt, plädiert für die Kombination analoger und digitaler Verfahren in der Kunstvermittlung. Er konstatiert, dass das Verstehen von Bildsprachen

90 Hackl 2017, S. 222.

91 Vgl. Kathke 2007, S. 12.

92 Ebd. S. 12.

und das Erforschen von Bildwirkungen auf rationaler und emotionaler Ebene wichtiger Teil einer zeitgemäßen Kunstvermittlung ist. Dies soll seiner Meinung nach in einem ausbalancierten Verhältnis aus „[...] entstofflichten Bilderwelten am Computer mit sinnlichen Erfahrungen im Umgang mit künstlerischen Materialien und manuellen Techniken [...]“⁹³ geschehen.

Für die Druckgrafik sieht er Möglichkeiten hierzu beispielsweise darin, mit Smartphones und Computern Bilder zu bearbeiten, Kontraste zu verstärken, Bildelemente neu zu kombinieren, Schrift hinzu zu nehmen, mit Farben und Formen spielerisch und experimentell zu verfahren und so Vorlagen für die druckgrafischen Arbeiten zu produzieren. Schritte wie die Farbtrennung, die Spiegelung, das Testen der Bildwirkung etc. können somit im Digitalen erprobt werden, die Übersetzung in die manuellen Drucktechniken bietet dann die sinnlichen Erfahrungen und die handwerkliche Herausforderung. Umgekehrt können manuelle Druckergebnisse der verschiedensten Techniken mithilfe von digitalen Bildbearbeitungsprogrammen verändert, kombiniert, verfälscht, etc. werden und für den industriellen Druck aufbereitet werden. Die spezifischen Möglichkeiten von Analog und Digital und deren Schnittstellen können so ausgelotet und erfahren werden. Als Anregung könnten hier die Arbeiten von Max Ernst, das Verändern vorhandener Bildmedien und die Täuschung über die Herstellungsprozesse heran gezogen werden.

Rhythmus im Handwerk

Im Bezug auf das Erlernen handwerklicher Tätigkeiten muss bedacht werden, dass es im Feld der bildnerischen Erziehung zwar darum geht, Rahmenbedingungen zu schaffen, die zu kreativem Arbeiten anregen, technisch herausfordern, das Kennenlernen verschiedener Materialien ermöglichen und Freiräume in der individuellen Gestaltung ermöglichen, dass dieses Feld aber meist nicht den Rahmen bietet, tief in eine Handwerksrichtung einzutauchen, diese wirklich in ihrer Komplexität zu erlernen. Es kann jedoch sehr wohl die Möglichkeit geboten werden, Projekte durchzuführen, in denen eine Lernerfahrung gemacht werden kann, die stellvertretend für einen größeren Bereich steht.

In Linol oder Holz schneiden, eine Platte schleifen, ritzen, stechen, kratzen, schaben, das Papier anfeuchten, eine Druckpresse zuschrauben, ein Platte mit Farbe einreiben und

93 Andreas Möller, „Neue Medien im Kunstunterricht“, in: Dieter Daniels, Sigrun Brunsiek (Hg.), Versuche im Zwischenraum. Experimentelle Kunstvermittlung im digitalen Zeitalter (Dokumentation der Tagung, November 2003), Schöppingen: Stiftung Künstlerdorf, 2004, S. 89.

wieder putzen, eine andere regelmäßig mit Farbe einwalzen, ... All das sind Teile einer druckgrafischen Produktion, die lustvoll und handwerklich anregend sein können.

Das Schleifen, Schneiden, Walzen, Drucken sind Prozesse, die die Erfahrung eines rhythmischen Arbeitens ermöglichen. In der Wiederholung dieser Tätigkeiten, dem Scheitern und dem erneuten Versuchen, zu dem gewünschten Ergebnis zu kommen, liegen wichtige Lernmomente. Die Druckgrafik mit ihren vielen Arbeitsschritten, mit der Möglichkeit, Probedrucke anzufertigen, und der Möglichkeit, Änderungen vorzunehmen, bietet dafür ein reiches Feld.

Für diesen Prozess des Lernens nutzt der Soziologe Richard Sennett den Begriff „Rhythmus der Fertigungsaneignung“. Er beschreibt einen Ablauf, der damit beginnt, dass eine schon bekannte Handlung ausgeführt wird. In dem Moment, wo mit dieser Handlung auf Widerstand gestoßen wird, beginnt der Mensch, darüber nachzudenken und eine neue Handlung oder Verhaltensweise zu entwickeln. Der Lernmoment ergibt sich aus dem Widerstand, der das Bedürfnis weckt, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, diese Tätigkeit wirkungsvoller und näher am Zweck oder dem individuellen Anspruch auszuführen. Handwerkliches Lernen ist „... kein linearer Prozess. Handwerker lernen, wenn Sachen mit einer fest etablierten Methode schiefgehen – irgendwas stimmt da also nicht. An diesem Punkt setzt die Aneignung einer neuen Fähigkeit ein.“⁹⁴ In dem Moment, in dem über eine neue Fähigkeit verfügt wird, können dann wiederum die möglichen und angestrebten Ziele und Bedürfnisse eine Erweiterung erfahren, neue Probleme, Aufgaben und Lösungen gesucht und gefunden werden.

Ein Beispiel:

*Ich habe mit Schüler*innen einer 1. und 2. Klasse Hauptschule ein Projekt mit Knoten gemacht. Das Angebot war die Herstellung von Möbeln, Inneneinrichtung und Alltagsgegenständen. Es ging im Speziellen darum, funktionale und belastbare Objekte aus Seilen und Schnüren zu produzieren. Das waren beispielsweise Regale, Schaukeln, Wandbehänge, ein Hängetisch, etc. Ein zentraler Gedanke in der Konzeption dieses Projekts war, den Kindern die Möglichkeit zu bieten, die eigenen Hände kennenzulernen. Für die Anfertigung ihrer Werkstücke habe ich den Kindern Knoten gezeigt, ohne besondere Hilfestellung bezüglich der Fingerfertigkeit. Im Rhythmus der Arbeit, in der*

⁹⁴ Rainald Franz/Tina Zickler, „Auch Musiker, Sportler und Programmierer sind Handwerker. Ein Gespräch mit Richard Sennett. US-amerikanischer Soziologe und Kulturphilosoph, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK.Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016, S. 46.

*Wiederholung der immer wieder gleichen Knoten, mit der wechselnden Spannung der Schnüre in ihren Händen sind die meisten der Schüler*innen eigenständig auf Wege gekommen, wie sie ihre Hände nützen können. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger werden am meisten benützt. Beim Knoten können aber der kleine Finger, der Ringfinger, der Handballen und die Handkante wichtige Aufgaben übernehmen.*

*Die Schüler*innen konnten durch das Angebot des Materials, durch die handwerklichen Anforderungen und durch die vielen Wiederholungen selbst herausfinden und erleben, wie sie ihre Hände und Finger sinnvoll einsetzen können: Ich habe fünf Finger an jeder Hand und ich kann sie nützen.*

In der Druckgrafik dienen diese handwerklichen Schritte dazu, Bilder zu komponieren, zu gestalten, zu erschaffen. Das Feld der Druckgrafik kombiniert also diese Auseinandersetzung mit Material und Handwerk mit dem Erschaffen von Bildern und mit der Auseinandersetzung mit Vervielfältigung, Verbreitung und Öffentlichkeitswirksamkeit. Auch wenn es im Feld der Druckgrafik in der Kunstpädagogik nicht so sehr um die Erfahrung der Produktion von Alltagsgütern geht, wie dies oftmals im technischen und textilen Werken eine Rolle spielt, sondern primär um eine Auseinandersetzung mit Bildern, Medien und deren Produktion in Vergangenheit und Gegenwart, soll hier doch ein Gedanke über die Verbindung zwischen dem Erlernen handwerklicher Fertigkeiten und kritischem und nachhaltigem Konsumieren ausgeführt werden.

Produktion und Konsum

Das Kennenlernen und Bearbeiten von Material steht in Verbindung mit Konsum und dem Umgang mit Ressourcen, sowie mit der Frage, was es mit den Menschen macht, wenn sie immer nur Fertiges konsumieren und keine eigenen gestalterischen und ästhetischen Entscheidungen treffen. Richard Sennett beschreibt zu Beginn des Buches „Handwerk“, dass das Erschaffen von Dingen eng verknüpft ist mit dem Nachdenken über Dinge und deren Verwendung. In dem Moment, in dem etwas produziert wird, stellen sich Fragen nach dem Sinn, dem Zweck und den Auswirkungen dieses Gegenstands.⁹⁵

Dieses Lernen über Material und Handwerk kann also einerseits dazu beitragen, kritischer zu konsumieren und ein Wissen über Qualität, Nachhaltigkeit und Langlebigkeit von Alltagsdingen zu erlangen. Andererseits öffnet es einen Raum dafür, Dinge selber zu gestalten, herzustellen, zu erfinden, zu verändern, zu reparieren und somit nicht abhängig

⁹⁵ Vgl. Richard Sennett, Handwerk, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 3. Auflage, 2011, S. 20.

von einem fremdbestimmten Angebot zu sein. Dass dies für Heranwachsende auf verschiedenen Ebenen von Bedeutung ist, zeigt auch die wissenschaftliche Publikation zu den Kinder und Jugend Workshops im HappyLab Vienna, das auf dem Format der FabLabs basiert. In den im Laufe der Studie geführten Interviews wurde ersichtlich, dass Kinder und Jugendliche ab dem Alter von 10 Jahren mit den ihnen zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln individuelle Konsumententscheidungen treffen und das Wissen um Qualität und Herstellungsbedingungen auch bereits eine Rolle spielt.⁹⁶ Gleichzeitig belegt die Studie, dass Kinder und Jugendliche es hoch schätzen in der Lage zu sein, Dinge selber herzustellen, zu gestalten, individuelle Produkte, Aufdrucke, etc. anzufertigen, die Dinge zu nutzen und so dem vorgefertigten Konsumangebot durch eigenes Können etwas entgegen zu setzen.⁹⁷

Werkstatt

Ein weiteres Charakteristikum der Druckgrafik ist, dass meist in Werkstätten und oftmals in Kooperationen gearbeitet wird.

Die Mischung in Druckwerkstätten aus alten Maschinen, Techniken und neuen Technologien, aus dem Wissen verschiedener Menschen und deren individuellen Herangehensweisen an künstlerische wie technische Fragen, beschreibt der Künstler und Professor für Grafik und Druckgrafik Jan Svenungsson als Bereicherung für sein individuelles Kunstschaffen.⁹⁸

Auch der Medienkünstler, -theoretiker und -forscher Georg Russegger streicht diese Besonderheit der Druckgrafik hervor und betont sie vor allem im Hinblick darauf, dass dieses gemeinsame künstlerische Arbeiten das Potenzial beinhaltet, in der Ergänzung verschiedener Könnens- und Wissensbereiche zu neuen Lösungen zu finden, neue Wege in der Kunstwelt zu gehen und so auch inspirierend für andere Bereiche zu sein.⁹⁹

Im Hinblick auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen muss natürlich beachtet werden, dass oft keine perfekt ausgestatteten Werkstätten zur Verfügung stehen, und doch lassen

96 Vgl. Christine Schachtner, „Kinder, Dinge und Kultur“, in: Christine Schachtner (Hg.), Kinder und Dinge. Dingwelten zwischen Kinderzimmer und FabLabs, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 30.

97 Vgl. Elisabeth Augustin, „Herstellen und Lernen. Der Wert des Selbstgemachten, in: Christine Schachtner (Hg.), Kinder und Dinge. Dingwelten zwischen Kinderzimmer und FabLabs, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 104.

98 Vgl. Jan Svenungsson, Making Prints and thinking about it. Edition Angewandte, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, S. 9.

99 Vgl. Monika Knofler/Georg Russegger/Michael Schneider, „Druck am Limit – Print Unlimited?. Zwei Veranstaltungen, ein Thema“, in: im:print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik, Heft Nr. 2, 2011, S. 32.

sich einige der Eigenschaften einer Werkstatt und der Zusammenarbeit und Arbeitsteilung leicht in die kunstpädagogische Arbeit, ihren Aufbau und Ablauf überführen.

Doch was macht die Werkstatt und das Arbeiten in ihr eigentlich aus? Inwiefern ermöglicht sie in spezieller Form Lernprozess und kreatives Gestalten?

Zum einen ist es der Raum, das Vorhandensein von Materialien, individuellen Arbeitsplätzen, Werkzeugen und Maschinen, die zur Verfügung stehen. Hinzu kommt oftmals die Figur der Meister*in, die Wissen weitergeben kann, die Handhabung der Geräte und Werkzeuge beherrscht etc..

Die Gestaltung der räumlichen Möglichkeiten, das Vorhandensein von Materialien und den Mitteln zu deren Verarbeitung in Bezug auf das Lernen beschreibt Bernd Hackl unter dem Begriff „Lernen in gestalteten Räumen“: „Unter dem Blickwinkel des Lernens repräsentiert gestalteter Raum wie jedes Artefakt eine spezifische Konstellation von Weltwissen. Er enthält also Ressourcen, die unserem Handeln bestimmte Möglichkeiten eröffnen“. ¹⁰⁰ Die vorhandenen Gegenstände in einem Lernraum können Tätigkeiten anregen und unterstützen. Auch können sie Neugier stiften, Experimentier- und Forschungslust fördern. Darüber hinaus ermöglichen sie ein Lernen, das eigenständig, selbstverantwortlich und ohne direkte Anleitung durch eine Lehrperson stattfinden kann und darf. ¹⁰¹ Mit der wachsenden Fähigkeit in der Handhabung der Werkzeuge können diese zu weiteren Zwecken verwendet, umfunktioniert und umgedacht werden, wie zuvor schon erwähnt können neue Ziele, neue Vorhaben hinzu kommen. Jan Svenungsson beschreibt diesen Ablauf im künstlerisch-handwerklichen Tun sehr schön:

*„The joy of making precedes the joy of thinking. Making inspires thinking which triggers more making leading to further thinking in a feedback loop. Whatever their chosen form of expression and discourse, all artists ultimately work for themselves, I believe: to serve this need, to have this pleasure.“*¹⁰²

Diese Zusammenarbeit und auch die bewusste Teilung von Arbeitsschritten und Arbeitsgruppen ist auch in der kunstpädagogischen Arbeit gut durchführbar. Es können also verschiedene Fähigkeiten und Talente nebeneinander Platz finden und sich gegenseitig unterstützen. Mit der Aufteilung der Arbeitsschritte ist es möglich, Stärken zu betonen und nicht Schwächen. So kann gemeinsam an einer Platte gearbeitet werden, es können verschiedene Zeichnungen, Skizzen oder Spuren auf derselben Platte gemacht

100 Hackl 2017, S. 230.

101 Vgl. Ebd. S. 236.

102 Svenungsson 2019, S. 9.

werden. Im Druck werden sie dann trotzdem Teil desselben Bildes. Auch eine Kombination von Platten ist möglich, wenn beispielsweise jede Platte nur Teile eines Bildes oder Einzelaspekte darstellt, wie Hintergründe/Vordergründe, Fläche/Linie und Bild/Schrift.

Verschiedene Arbeitsschritte können von verschiedenen Menschen gut gemacht werden. Es ist möglich Talent, Geschick und Einsatz an den unterschiedlichsten Teilschritten der Produktion des Kunstwerks zu zeigen und so auch mit der Frage der AutorInnenschaft zu spielen.

Diese Möglichkeit, in der Druckgrafik das Herstellen der Platte, das Zeichnen, Ritzen, Ätzen des Bildes und das Drucken und somit Vervielfältigen zu trennen, trug dazu bei, dass die Frage nach der Autor*in stets präsent war. Wie in der Analyse, am Beispiel von Albrecht Dürer gezeigt, war es in den ersten Jahrhunderten der Geschichte der Grafik, als die Unterscheidung von Gebrauchsgrafik, Reproduktionsgrafik und Künstlergrafik noch nicht so dringlich war, beinahe selbstverständlich, dass die Platte in einer Druckwerkstatt von einer Fachkraft gedruckt wurde. Zu Beginn wurden meist nur die Künstler*innen als Autor*innen genannt, später auch die Stecher*innen und die Drucker*innen. Dies veränderte sich mit der Einführung des Begriffs der Originalgrafik und der Frage, was diese denn ausmache. Neben der Limitierung der Auflage und der Signatur der Künstler*in wurde nun erwartet, dass die Künstler*in an allen Schritten der Herstellung beteiligt sein müsste. Diese Themen lassen sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit Kindern und Jugendlichen erforschen und bearbeiten. Als Beispiel kann hier die Arbeitsweise in der Werkstatt Albrecht Dürers dienen. So könnte eine Gruppe die Vorlagen liefern, die andere überträgt sie auf die Druckplatten, eine weitere Gruppe ist dafür zuständig, die Druckplatten vorzubereiten, eine Gruppe übernimmt das Drucken und eine übernimmt die Veröffentlichung der Ergebnisse in Form einer Ausstellung oder anderes. Keiner dieser Schritte ist weniger wichtig als der andere, alle Beteiligten sind Autor*innen des Endergebnisses, müssen im Arbeitsprozess miteinander agieren und sich absprechen.

Diese verschiedenen Ausgangssituationen für kreative Prozesse betont auch die Kunstpädagogin Kathke: „Sie leben von Interaktionen, in deren Verlauf sich Aufgabenstellungen, individuelle Lösungen oder gemeinsame Vorgehensweisen entwickeln und verselbständigen. Offene Fragen, spontane Reaktionen, ja selbst Konzeptänderungen [...]“¹⁰³ gehören dazu. Kathke empfiehlt kreative Prozesse,

103 Kathke 2007, S. 11.

verschiedener Art für Lernende zugänglich und als Herausforderung und Bereicherung erfahrbar zu machen.

4.2. Künstlerische Strategie, prozesshaftes und experimentelles im kreativen Arbeiten

Wie anhand der analysierten Werke ersichtlich wurde, beinhalten die druckgrafischen Techniken in ihrer Situiertheit zwischen Kunst und Technologie, zwischen freier Gestaltung und vielen handwerklichen Schritten, Möglichkeiten zu experimentellem und prozesshaftem Arbeiten. Diese Möglichkeiten können für das künstlerische Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen genutzt werden und beinhalten verschiedene Potentiale.

Experimentieren

Der Bildungswissenschaftler Sönke Ahrens beschreibt in dem Buch „Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung“ beispielsweise die Bedeutung vom Experimentieren in schulischen und außerschulischen Lernprozessen anhand eines Vergleichs mit dem Experimentieren in wissenschaftlichen Laboren. Es geht in beiden Fällen um gezielte Wissensvermehrung und Weltaneignung innerhalb gegebener Rahmenbedingungen, bei der zwar die Ausgangssituation gezielt gestaltet ist, das Ergebnis, oder die Erkenntnis sich jedoch erst im Verlauf des Experimentierens zeigt. Er definiert das Spannungsfeld des Experiments darin, dass „[...] was sich zeigt und nicht das, was man zeigt und schon gar nicht das, auf das man zeigt.“¹⁰⁴ den möglichen Lernmoment und die Wissenserweiterung darstellt. Das Experiment zeichnet sich also, Ahrens Definition nach, durch die immer wieder gezielte Veränderung der Bedingungen und der gesetzten Handlungen aus, in dem Bestreben neue, noch nicht voraussehbare Erkenntnisse zu erlangen. Als Ausgangspunkt für dieses Experimentieren nennt er das Vorhandensein einer Krise oder eines Scheiterns der bisher funktionierenden Regeln oder Mittel und Möglichkeiten.¹⁰⁵

Auf dieses Scheitern der bisherigen Handlungsstrategien und eine daraus erfolgende tiefere Auseinandersetzung mit Lerninhalten geht auch Bernd Hackl in dem Buch „Lernen. Wie wir werden, was wir sind“ ein. Er benennt den Moment, in dem Widerständigkeiten auftreten, die sich nicht durch eine Fortsetzung oder Wiederholung der bisherigen

¹⁰⁴ Sönke Ahrens, Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung, Bielefeld: transcript Verlag, 2011, S. 56.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 19.

Handlungsstrategie überwinden lassen, als Anlass zu intentionalem Lernen. Dieses definiert er als die Form des Lernens, die explizit und absichtlich stattfindet und die von den Lernenden bewusst gewollt und intendiert ist.¹⁰⁶

Inwiefern sich diese Form des Lernens auch und im Besonderen für die Kunstpädagogik eignet, beschreibt die Kunstpädagogin Petra Kathke.

Sie benennt diesen offenen Zugang zum Ergebnis einer probierenden Handlung als bei Kindern ganz natürlich vorhanden. Diese „gehen von sich aus mit wachem, erlebnisbereitem Bewusstsein auf die Welt zu. [...] Das Handhaben der Dinge steht im Vordergrund und ist um vieles wichtiger als ein vorgedachtes Endprodukt.“¹⁰⁷ In dem Moment, in dem dieses erkundende, experimentierende Wahrnehmen der Wirklichkeit mit dem individuellen Gestalten, Fantasieren und Schaffen eigener Bilder, Skulpturen, Objekte zusammenfällt, erfahren sich die Kinder und Jugendlichen nicht nur als Lernende sondern auch als Wirkende und Schaffende, dies trägt zu einem Selbstbewusstsein bei, das nicht rein abhängig von der Anerkennung anderer ist.¹⁰⁸

„Planlos aber folgerichtig gehen die Handlungen auseinander hervor. Alle Sinne konzentrieren sich auf die jeweils neu herbeigeführten Zustände. Reize werden registriert und unmittelbar mit Reaktionen beantwortet. [...] Die hervorgerufenen Veränderungen haben ästhetischen Charakter. Sie regen Phantasie an, stiften Bedeutung und sind als sichtbares Ergebnis von eigener Aktivität positiv besetzt.“¹⁰⁹

In der kunstpädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen bekommt dieser Aspekt des eigenständigen Provozierens neuer Erkenntnisse noch eine weitere Bedeutung. Auf der einen Seite können sie durch positive visuelle Überraschungen gestärkt sein in dem Glauben an ihr Tun, und somit angeregt sein, weiter zu arbeiten, zu experimentieren, auf neue Ideen draufzukommen. Auf der anderen Seite ermöglicht es eine Art zu lernen, die aus der Auseinandersetzung mit dem Entstandenen und aus dem Erforschen heraus entsteht. Diese Art zu lernen braucht keine Lehrperson etc., die das Wissen um „Richtig“ und „Falsch“ verkörpert. Im Falle der Druckgrafik beinhaltet die Platte oder der erste Probedruck das Wissen über den visuellen Effekt. Durch das prozesshafte Arbeiten, bei dem immer wieder genau untersucht, versucht und experimentiert werden kann, kann dem

106 Vgl. Hackl 2017, S. 78.

107 Kathke 2007, S. 226.

108 Vgl. Ebd. S. 226.

109 Ebd. S. 222.

Bild oder der Platte selbst dieses Wissen entlockt werden. So kann die Hierarchie der Wissensvermittlung in Frage gestellt und ausgetauscht werden durch ein forschendes Miteinander. Lernende haben also die Möglichkeit, durch eigenes Probieren, Scheitern und erneutes Probieren eigenständig Lernprozesse in Gang zu setzen. Das schließt nicht aus, bzw. verneint nicht die Notwendigkeit von Unterstützung im Lernprozess, sondern lässt auch diese in einer eigenständigeren Form geschehen. In der Form vom intentionalen Lernen, das Bernd Hackl, wie bereits erwähnt, als die Form des Lernens beschreibt, bei der reflexiv erfasst wird, dass gelernt wird, ist auch dieses Hilfe-in-Anspruch-nehmen eine bewusste und eigenständige Aktion, die von den Lernenden ausgeht.¹¹⁰ Diese Hilfestellungen für den Lernprozess sieht Hackl sowohl im Lernen von anderen, die über Wissen und Können verfügen, als auch im Lernen von den Dingen, Maschinen und Bildern. In der Kunstpädagogik könnte diese Rahmenbedingung „etwa darin bestehen, unserem probierenden Tun Raum zu schaffen, uns praktisch vorzuzeigen, was man tun muss, um das Problem zu lösen, uns sachdienliche Informationen, Ratschläge oder Hinweise zu geben, wie und wo sie aus dem Bestand des kulturell verfügbaren Wissens bezogen werden können [...]“ sowie darauf hinzuweisen, „[...] welche Lernwege sich bei anderen als zielführend bewährt haben, welche Strecke wir auf ihnen bereits sichtbar zurückgelegt haben etc.“¹¹¹

Experimentieren wird in diesem Sinne also nicht verstanden als zielloses Herumprobieren, sondern als ein Prozess, in dem auf der Basis des bestehenden Wissens eine Vorannahme getroffen und dann überprüft wird.

Dieses experimentierende und prozesshafte Arbeiten ist in den verschiedensten Drucktechniken möglich. So eignen sich die unterschiedlichen Materialien dazu, sie zu testen, zu vergleichen, zu erforschen: Was kann das Holz und wie kann ich es bearbeiten? Wie viel Kraft brauche ich, um in eine Metallplatte zu ritzen? Und wie kann ich die Linien in ihrer Intensität variieren? Was macht die Säure? Und wie kann ich ihre Wirkung steuern? Mit welchen Dingen kann ich drucken und wo sind überall Oberflächenstrukturen, mit denen ich drucken oder die ich abreiben kann? Und bei lithografischen Techniken, welche Wirkungen erzeugen die verschiedensten Mal- und Zeichenmittel? Welche Untergründe braucht es, um sich das Prinzip von Fett und Wasser zunutze zu machen?

Es geschieht ein Befragen der verschiedenen Materialien und der jeweils

110 Vgl. Hackl 2017, S. 89.

111 Ebd. S. 89.

vorangegangenen Erkenntnisse, welches Hackl als „probierendes Suchen“ beschreibt. Dieses „impliziert nun Entscheidungen darüber, was ich jeweils als nächstes *auf welche Weise* variere, um festzustellen, ob es ‘greift’. Das Problem besteht also darin, in welche Richtung wir unser Handeln *abwandeln* sollen und wie wir seine ‘richtige’ Form *erkennen* können, sobald wir sie getroffen haben.“¹¹²

Dieses Ziel kann in der pädagogischen Arbeit nun je nach Konzeption der Aufgabestellung variieren. Bei der Verwirklichung eigener bildnerischer Ideen kann das Ziel, das Bild im Laufe des Prozesses und durch die unvorhergesehenen visuellen Momente variieren. Das tastende, suchende, fragende Arbeiten endet dann, wenn die Kinder und Jugendlichen ein Druckergebnis individuell als Endpunkt ihrer künstlerischen Arbeit benennen. Auch können von Seiten der Lehrpersonen Aufgabenstellung eingeführt werden, zu deren Bewältigung es der forschenden, experimentierenden Arbeitsweise bedarf. Wenn beispielsweise die Gestaltung der Platte und die erwünschten visuellen Aspekte komplett frei gelassen werden, jedoch die Aufgabe gestellt wird, drei beinahe identische Abzüge zu machen. Oder wenn die SchülerInnen beispielsweise eine exakte Zeichnung anfertigen sollen, in der alle Grauabstufungen und hell-dunkel Kontraste festgelegt sind, und sie dann in einer oder mehreren Drucktechniken versuchen können, sich genau dieser Vorlage anzunähern, sie umzusetzen. Diese Arbeitsweisen wurden auch bei Käthe Kollwitz ersichtlich. Sie näherte sich in einem intensiven experimentellen Prozess, der geprägt war durch viele Probedrucke, das Wechseln zwischen den Drucktechniken und die Kombination von Drucktechniken einem für sie zufriedenstellendem Ergebnis an. Sie legte sich nicht zu Beginn einer Serie auf eine der Techniken fest, sondern suchte je nach Bild die Technik, welche dem gewünschten Ausdruck am besten entsprach. Das grobe Werkzeug, mit dem sie das Holz schnitt, die Kraft, die für das Einritzen der Platten nötig war, und die schwungvollen Striche für die Kreide- und Tuschelithografien, waren stets als ihre individuelle Handschrift in ihren Drucken sichtbar.

Experimentieren als forschende Form der Weltaneignung befindet sich also in einem Spannungsfeld zwischen bewusst gesetzten Aktionen und Rahmenbedingungen und deren offenem Verlauf. Zusammenfassend schreibt Sönke Ahrens hierzu:

„Wenn das Experimentieren weder eine Methode noch eine freie, spielerische Angelegenheit ist, so ist es doch eine Art Erkenntnisstrategie, genauer: eine voraussetzungsvolle und zielgerichtete Form der Welterschließung, die sich durch

112 Hackl 2017, S. 91.

*die Abwesenheit eines intentional anstrebbaren Ziels auszeichnet.*¹¹³

Unvorhergesehenes und Zufall

Neben diesem forschenden Lernen ist es eine Arbeit mit Bildern, mit ästhetischen Entscheidungen, mit individuellen Ausdrucksmitteln – es geht um kreative Prozesse. Beim Arbeiten in den druckgrafischen Techniken entstehen immer wieder unvorhergesehene oder zufällig entstandene visuelle Aspekte. Dieser Moment des Überrascht-seins, dieses Staunen über zufällig Entstandenes kann genutzt werden, um Kindern und Jugendlichen den Rahmen für kreatives, spielerisches und lustvolles Arbeiten zu schaffen. Die Kunstpädagogin Petra Kathke benennt die Bedeutung des Staunens, des Zufalls in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen:

*„Besonders Zustände von Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit fordern kreative Lösungen heraus. Dazu gehören Erscheinungsbilder, die noch keine gesetzmäßige Strukturbildung verraten, die aufgrund mangelnder Klassifizierungsmöglichkeiten offen für Ausdeutungen und Veränderungen sind, wie etwa Zufallsgebilde.“*¹¹⁴

Über diese Chance, die der Zufall birgt, schreibt auch Svenungsson, in seinem aktuellen Buch „Making Prints and thinking about it“. Durch die Teilung des künstlerischen Prozesses in der Druckgrafik in viele verschiedene Arbeitsschritte und die Schwierigkeit, alle bildnerischen Momente vorherzusehen, ergeben sich Momente des Überraschens, „Fehler“ und Zufälliges, diese regen einen offenen und von vielen Entscheidungen geprägten künstlerischen Prozess an. Im Bezug auf seine eigenen Arbeiten schreibt er, dass oftmals gerade diese Dinge, die nicht nach Plan funktionierten, den bildnerischen Ausdruckswert seiner Druckgrafiken bereicherten¹¹⁵

Die Fähigkeit, im bildnerischen Gestalten sich etwas vorzustellen, das noch nicht da ist, sich Dinge anders vorzustellen, als sie sichtbar sind, benennt Kathke als ganz wesentliches Vermögen, um auch in anderen Lebensbereichen in der Lage zu sein, auf Unbekanntes und wechselnde Bedingungen eingehen, Lösungen finden und Strategien entwickeln zu können. Diesen Momenten sollte also in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen bewusst Raum geschaffen werden.¹¹⁶

In ihrem Buch: „Sinn und Eigensinn des Materials“ hebt sie die Bedeutung des Umgangs

¹¹³ Ahrens 2011, S. 64.

¹¹⁴ Kathke 2007, S. 229.

¹¹⁵ Vgl. Svenungsson 2019, S. 10.

¹¹⁶ Vgl. Kathke 2007, S. 229.

mit nicht geglätteten, präparierten, streng geordneten Materialien, Farben, Oberflächen für das bildnerische Gestalten hervor. „Nicht das perfekt Durchgestaltete, klar Umrissene und in sich Geschlossene weckt die Imagination, sondern eher einfache, unfertige, fragmentarische und deshalb mehrfach ausdeutbare Dinge. Sie aktivieren zur individuellen Formgebung, weil man sich nicht vorschnell durch Zweck- und Funktionszuweisungen von ihren elementaren Erscheinungsqualitäten entfernt.“¹¹⁷

Über dieses aktive Einbeziehen des Zufalls für das eigene künstlerische Schaffen schreibt Annerose Rist in „Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter“. Sie analysiert Werke verschiedener KünstlerInnen auf den Einsatz und die Bedeutung von Zufälligem in Bezug auf den individuellen Arbeitsprozess. Über Max Ernst schreibt sie, dass dieser vorgefundene Materialien und bewusst ausgelöste Zufälle als Inspirationsquelle für weitere aktive Eingriffe nutzte.¹¹⁸

Beim zuvor beschriebenen Werk von Max Ernst ist dieser Zugang zum Prozess der künstlerischen Gestaltung besonders gut sichtbar. Einerseits druckte er viel mit gefundenen Objekten und Oberflächen, ließ sich von ihnen inspirieren und schuf so reiche, von Wesen, Träumen, surrealen Landschaften und Ereignissen bevölkerte Bildwelten. Andererseits setzte er oftmals bewusst Handlungen, um Zufälliges zu provozieren, entwickelte das so Entstandene weiter und benannte dieses Vorgehen als Methode, die Angst vor der weißen Fläche zu überwinden.

Dieses Vorgehen könnten Kinder und Jugendliche als lustvollen Einstieg ins künstlerische Arbeiten nutzen und aus den überraschenden Ergebnissen Ermutigung für eine Weiterentwicklung kreativer Ideen ziehen.

Frustration und Distanzierung

Druckgrafische Techniken können in der Kunstpädagogischen Arbeit noch in einem weiteren, sehr wichtigen Aspekt unterstützend wirken: Es ist es ein viel beachtetes und viel diskutiertes Phänomen, dass die bildnerische Tätigkeit am Ende der Kindheit und Anfang der Pubertät stark zurück geht bzw. sich verändert. Nina Schulz beschreibt beispielsweise in dem Buch „Das zeichnerische Talent am Ende der Kindheit“ 2007, dass dies mit der sich entwickelnden Beherrschung der Sprache und der Schriftsprache zu tun hat, die als Ausdrucksmittel, das leichter und direkter Ausdruckswünsche umsetzen lässt,

¹¹⁷ Kathke 2007, S. 231.

¹¹⁸ Vgl. Annerose Rist, „Der Zufall als zweite schöpferische Instanz“, in: Annerose Rist/Isabelle Schwarz/Ulrich Krempel, Purer Zufall. Unvorhergesehenes von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover, 2013), Hannover: Sprengel Museum, 2013, S. 12.

Grund für den Rückgang ist.¹¹⁹ Das Erlernen von Sprache und Schrift bringt viele Konventionen und Ansprüche an das exakte Ausführen der Vorgaben mit sich. Umgelegt auf bildnerische Mittel führt dieser Wunsch nach Kontrolle oftmals zu einer übertriebenen Genauigkeit und Sorgfalt, die den Bildern die Lebendigkeit und den spontanen Ausdrucksgehalt nehmen. Als weiteren Grund führt Schulz das sich entwickelnde Verständnis von realistischer Darstellung und ästhetischen Konventionen an. Durch dieses Verständnis sind sich die Kinder und beginnenden Jugendlichen der „Mängel“ ihrer Zeichnungen bewusst, besitzen aber oftmals nicht die technischen Fähigkeiten, ihre Vorstellungen umzusetzen. Dieses Nicht-erfüllen-können der eigenen Ansprüche führt zu einem Moment der Frustration und oftmals dazu, dass das Zeichnen als Ausdrucksmittel nicht mehr so wie zuvor genutzt wird.¹²⁰

In diesem Zeitraum, in dem die Zeichnung, der eigene Strich mit so vielen Ansprüchen und dadurch oft Frustrationen verbunden ist, können die druckgrafischen Techniken einen Rahmen bieten, in dem bildnerischer Ausdruck möglich ist, ohne dass das Zeichnen im Mittelpunkt steht. Durch die vielen handwerklichen Arbeitsschritte, die Zusammenarbeit, das experimentelle und forschende Arbeiten bieten diese Techniken viel Platz und Gelegenheit, Dinge gut zu machen, dem Gefühl des darstellerischen Unvermögens zu entgehen und positive Erfahrungen im bildnerischen Gestalten zu machen.

Darüber hinaus entsteht durch die teils unvorhergesehenen Ergebnisse, durch die Übertragung, den Druck von Matrize auf Papier eine Distanz in der Betrachtung des Bildes, die den Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit bietet, auf ihr eigenes Blatt zu schauen und durch diese Distanz, diesen Moment der Überraschung, das Unvorhergesehene, die Vereinfachung der Formen und der Farbkontraste etc. Qualitäten zu erkennen und daraus eine positive Bestärkung der eigenen Fähigkeiten zu ziehen.

Ein Beispiel:

In mehreren Workshops mit der Altersgruppe zwischen 10 und 12 konnte ich beobachten, dass Monotypie diese Möglichkeiten offenbart. So zeichnete ein Mädchen ein Haus mit Pinsel und Acrylfarben und fand es zu einfach, zu schematisch und kindlich. Sie versuchte sich dann an den Monotypieplatten. Nachdem sie sich bemüht hatte, die Glasplatte möglichst regelmäßig mit Farbe einzustreichen und das Papier sanft darauf zu legen, zeichnete sie das Haus von neuem, diesmal jedoch mit einem Holzstäbchen auf die

¹¹⁹ Vgl. Nina Schulz, Das zeichnerische Talent am Ende der Kindheit, Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2007, S. 91.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 92.

Rückseite des Papiers. Dann kam der spannende Moment, sich das Ergebnis anzuschauen. Das Haus war im selben Maße nicht realistisch gezeichnet wie beim Versuch mit den Acryl Farben und doch mochte sie dieses Bild und war überrascht von dem gelungenen Ergebnis. Die Farbe auf der Platte hatte – unbeabsichtigt – eine Art Hintergrund geschaffen, der ein bisschen an einen Nachthimmel erinnerte. Die Linien waren klar und dunkel und neben den Linien hatte sich auch unbeabsichtigt Farbe abgedrückt, die eine Art von Schattierung und somit ein wenig mehr Plastizität schaffte. Im Folgenden arbeitete dieses Mädchen beinahe ausschließlich an der Monotypie-Station. Sie versuchte immer wieder, das Ergebnis mehr zu steuern, und ließ sich doch jedesmal wieder von den vorerst unerwünschten Effekten positiv überraschen. Später zeigte ich ihr die Möglichkeit, im Sinne einer Frottage Blätter oder andere Strukturen unter das Blatt zu legen und direkt mit der Walze darüber zu rollen. Sie war begeistert von diesem Trick und davon, wie echt die Blätter abgebildet waren. Im Folgenden begann sie, all diese Erfahrungen zu kombinieren. Sie legte verschiedene Blätter und Formen zu eigenen Kreationen zusammen und zeichnete und kombinierte diese Bilder mit ausgeschnittenen Teilen aus anderen Monotypie-Blättern. Die Technik der Monotypie gab ihr die Möglichkeit, eigene Bilder ganz nach ihrer Vorstellung zu kreieren. Der Anspruch an eine realistische Darstellung war teilweise erfüllt und teilweise weniger wichtig geworden, da die Strukturen, Kontraste, Überlagerungen als visuelle Aspekte hinzugekommen waren.

Das Bearbeiten und Drucken im Hoch- oder Tiefdruck bietet zwar diese Möglichkeiten nicht, dafür aber die Möglichkeit Probedrucke zu machen, das Ergebnis zu sehen und daraufhin die Platte nochmals zu überarbeiten, die Intensität der Farbe beim Druck zu variieren, dieselbe Platte in verschiedenen Farben zu drucken, mehrere Platten, oder dieselbe mehrmals übereinander zu drucken und sich so an ein individuell passendes Ergebnis anzunähern. Dies sind weitere Faktoren, die Druckgrafik als Alternative zum Zeichnen und Malen in diesen Jahren der beginnenden Jugend auszeichnen. Nina Schulz zeigt in „Das zeichnerische Talent am Ende der Kindheit“ auf, dass ein Gestalten nach dem eigenen Willen, sowie die Möglichkeit des Testens und Überarbeitens dem Bedürfnis der Kinder nach Kontrolle über das Endprodukt entspricht und es dadurch gelingt, die Momente der Frustration im Zeichnen zu umgehen.¹²¹ „Im Gegensatz dazu bietet eine Zeichnung mit Papier und Stift keine derartige Unterteilung in einzelne Schritte oder

121 Vgl. Schulz 2007, S. 96.

beliebige Veränderungen am Produkt.“¹²²

Schulz führt weiter aus, dass nach diesem oftmals beobachteten Bruch die Jugendlichen nicht einfach aufhören zu zeichnen, weil sie womöglich ihren zeichnerischen Fähigkeiten misstrauen, sondern dass sich auch ihre Ansprüche an die Funktion der Zeichnung geändert haben. Einerseits gewinnt die Anerkennung Gleichaltriger an Bedeutung und andererseits sind sie bestrebt, sich in den sie umgebenden medialen Bildwelten zu verorten. Im Vergleich zu Kinderzeichnungen, bei denen die dargestellten Inhalte meist individuelle Phantasie-, Traum- und Märchenwelten sind, zeichnen Jugendliche oftmals politische Symbole oder auch Marken, Bandlogos, etc..¹²³ Auch Karikaturen oder vereinfachte zeichnerische Symbole werden genutzt, um sich auszudrücken. Der Wunsch Stellung zu etwas zu beziehen, eine Aussage zu treffen, die eigene Individualität oder auch Zugehörigkeit durch das Bekennen zu Marken, Musikstilen etc. zu unterstreichen, scheint den Jugendlichen wichtiger zu sein als der freie, künstlerische Ausdruck.

4.3. Rezeption, Aussage, und Öffentlichkeit

Die Druckgrafik steht als Bildmedium sehr prominent im politischen, religiösen und gesellschaftlichen Kontext. Dieser Hintergrund korrespondiert bestens mit dem Interesse der Jugendlichen daran, sich mit der visuellen Welt auseinanderzusetzen und sich auch politisch, gesellschaftlich, sozial zu positionieren.

Die Möglichkeit, Bilder zu vervielfältigen, die durch die technischen Entwicklungen der Druckgrafik gegeben war, erweiterte das Feld, in dem Bilder als wirkungsvolles Kommunikationsmittel genutzt wurden – zuvor waren dies hauptsächlich Malereien, die an Orte gebunden wenigen Menschen zugänglich waren. Druckgrafiken wurden produziert, verwendet, veröffentlicht zur Verbreitung religiöser Inhalte, zur Illustration wissenschaftlicher Erkenntnisse, als Propagandamittel, als Medium politischer Satire, als Nachrichten-Format, als Werbeplakat, als politische, illustrierende, teils zweckgebundene, teils freie Kunst, etc..

Mit dieser Kombination aus Bild, Information, Wirkung und den intendierten Zwecken und Funktionen sind Kinder und Jugendliche tagtäglich konfrontiert. Bilder und ihre Wirkmächtigkeiten anhand der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Druckgrafik zu bearbeiten und ihre Techniken im Sinne einer praktischen Gestaltungserfahrung zu

¹²² Schulz 2007, S. 96.

¹²³ Vgl. Ebd. S. 101.

nutzen, scheint hier als Themenbereich für die Kunstpädagogik naheliegend.

Medienkompetenz

Auch auf theoretischer bzw. mediengeschichtlicher Ebene erschließt sich hier für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen ein großes Themenfeld, das politische, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte beinhaltet. Da die Medien, mit welchen Kinder und Jugendliche tagtäglich konfrontiert sind, zu großen Teilen Bildmedien sind, sollte die Gestaltung von Bildern und das Wirken von Bildern wichtiger Teil der ihnen ermöglichten Lernerfahrungen sein. Die dadurch zu erreichende Erweiterung von Wissen und Handlungsspielräumen ist wesentlicher Teil der heute so dringend benötigten und eingeforderten Medienkompetenz. Medienkompetenz sollte Kenntnisse von und Erfahrung mit Mediennutzung, Medieninhalten und Mediengestaltung umfassen, sowie die Formen der Produktion, der Distribution und die verschiedenen Funktionen von Medien. Als wesentlichen Teil dieser Auseinandersetzung mit Medien beschreibt Andreas Möller die Reflexion darüber, wo überall Medienerlebnisse gemacht werden, wo diese durch Interaktion in Kontakt mit Realerfahrungen treten und mit welchen Codes und Illusionen gearbeitet wird. Als Strategie in der Kunstvermittlung für diese Auseinandersetzung nennt er neben einem produktiven, gestalterischen Zugang die forschende und reflexive Herangehensweise an Medien, deren Formen und Inhalte, in Vergangenheit und Gegenwart.¹²⁴

Für die sogenannten „digital natives“, also Menschen, die von klein auf mit den Erzeugnissen moderner Technologie und mit digitalen Bildmedien leben, kann es eine Herausforderung bedeuten, sich deren Präsenz, Wirkung und Nutzung bewusst zu machen und diese auch kritisch zu hinterfragen. Den Blick auf die Mediengeschichte und somit auf die „[...] Entstehungsgeschichte des „kulturellen Sehens“, das auf einer massenmedialen Vorstufe die Publikation von Ideen, Bildern, Informationen gefördert hat [...]“¹²⁵ zu richten, nennt der Medientheoretiker Georg Russegger als guten Weg, sich der aktuellen Medienlandschaft gewahr zu werden.

Alltägliche Bilder

Anhand der besprochenen historischen Werke von Dürer, Goya, Ernst und Kollwitz könnte also beispielsweise untersucht werden, wie Druckgrafik als Bildmedium zu Kommunikationszwecken genutzt wurde: zum Austausch über Kunst und Bildgestaltung

¹²⁴ Vgl. Möller 2004, S. 74f.

¹²⁵ Knofler/Russegger/Schneider 2011, S. 26.

über Ländergrenzen hinweg, als kritisches, satirisches, politisches Medium und auch als Mittel der Volksbildung im Sinne von religiösen und moralischen Inhalten.

Das Spannungsfeld dieser Grafiken, die in der Lage waren, über den reinen Kunstkontext hinaus Wirkung zu entfalten und Aufmerksamkeit zu erregen, sich also stets zwischen Kunst und Gebrauchsgrafik bewegten, existiert auch heute noch – bei Plakaten, Homepages, Werbung, Logos, etc. – und kann an den vorgestellten (und anderen) historischen Beispielen sichtbar gemacht werden, um dann den Blick auf Bildmedien der Gegenwart zu werfen.

Dieses forschende, untersuchende Vorgehen kann in nächsten Schritten erweitert werden um Fragestellungen, die direkt die Lebensrealität der Kinder und Jugendlichen betreffen, die tagtäglich im Stadtraum, in Zeitschriften und auf Smartphones, Tablets etc. von Bildern umgeben sind: Was sehe ich da? Steht da was drauf? Wie werden diese Bilder produziert? Wer entscheidet, wie sie aussehen? Um welche Inhalte geht es in den Bildern? Wie werden sie dargestellt/vermittelt? Und warum sollte ich mich damit beschäftigen?

Diese letzte Frage lässt sich mit der Feststellung von Bernd Hackl in „Lernen. Wie wir werden, was wir sind“ beantworten: „[...] die Welt, in der wir leben ist hermetisch durchsetzt von Bild-, Ton-, Raum- und Bewegungsgestalten, die unablässig unterschiedlichste Formen *inzidentellen* und *intentionalen Lernens* bei uns auslösen und unser Ich-Welt-Verhältnis vor sich her treiben und orientieren [...]“¹²⁶ Sprache und Bilder definiert Bernd Hackl als Zeichen, die „das Produkt abstraktiver Verallgemeinerungen aus konkreten Gegebenheiten darstellen.“¹²⁷ Diese bilden die Grundlage, auf der sich Menschen untereinander austauschen und reflexiv auf die Welt beziehen, sie ermöglichen es, Aussagen zu treffen, Vorstellungen zu begründen, zu illustrieren und zu abstrahieren. Die Aneignung und bewusste Verwendung von Sprache und sprachanalogen Symbolen nennt Hackl „diskursives Lernen“, dieses beinhaltet das Verstehen der verwendeten sprachlichen Abstraktionen, um sich über Gegebenheiten der Welt auszutauschen, sowie das Vermögen zu argumentieren, um handelnd auf Gegebenheiten wirken zu können. Dieses Verstehen der Mittel und Symbole, um diese dann einwirkend und rückwirkend nutzen zu können, gilt auch für das Lernen und Handeln in Bildern. Auch diese sind nicht nur Abbilder von Welt sondern haben die Kraft, in ihrer Gestaltung auch auf diese zu wirken.¹²⁸ Als Voraussetzung, um selbst mit Bildern wirken zu können, konstatiert Hackl

126 Hackl 2017, S. 266.

127 Ebd. S. 241.

128 Vgl. Ebd. S. 241.

jedoch – neben dem Verstehen – die Notwendigkeit, ästhetische Praktiken vollziehen zu können bzw., wenn dies praktisch nicht ausführbar ist, sie sich wenigstens bildlich vorstellen und auf diesem Weg alternativ umgestalten zu können.¹²⁹

Das Herstellen eigener Bildwelten, auch in Kombination mit Schrift, kann in der Kunstpädagogik einen Raum für diese Auseinandersetzung mit Bildern, denen wir oft unfreiwillig ausgesetzt sind, schaffen. Das Erfinden, Erdenken und Erstellen eigener Bilder regt dazu an, über Perspektiven, Utopien, Änderungen nachzudenken und sich so kritisch-reflexiv mit bestehenden Situationen zu beschäftigen. Petra Kathke schreibt: „Einer Idee Gestalt geben oder eine Formgebung selbst entwickeln, heißt immer auch, Unbekanntes erobern, Teile neu zusammenfügen, sie durch innovative Ideen verwandeln oder über persönliche Symbole und Metaphern mit Eigensinn besetzen.“¹³⁰ Dies benötigt Übung, die Fähigkeit, Probleme zu erkennen, und fördert Kreativität. Kreativität befähigt, nach Kathke, auch dazu, sich Dinge neu und anders vorzustellen, das Handeln bewusst zu verändern und dieses Können und Wissen auch auf andere Bereiche der Lebenswelt anzuwenden.

131

Die druckgrafischen Techniken können also einen Raum dafür eröffnen, dass Kinder und Jugendliche sich mit Themen gestalterisch auseinandersetzen und eigene Aussagen treffen. Dies kann auf rein bildlicher Ebene geschehen oder in einer Kombination aus Schrift und Bild. Dazu könnten die kritisch-satirischen Serien von Francisco de Goya, Jaques Callot oder Honore de Daumier als historische Beispiele aus der Druckgrafik und zur Analyse dienen. Darauf aufbauend können aktuelle Werbungen, Illustrationen, politische, soziale Plakate, oder der visuelle Auftritt von Vereinen, Bewegungen etc. betrachtet und bearbeitet werden.

Wie zuvor schon erwähnt ist es Kindern und Jugendlichen im Alter zwischen 10 und 14 Jahren oftmals wichtig, sich in Bezug auf Peergroups, Interessensgruppen, Musik- und Kleidungsstile zu positionieren sowie sich für die eigenen Anliegen zu engagieren. Das Arbeiten mit Druckgrafik kann ihnen die Möglichkeit geben, diese Themen in eine bildnerische Form zu übersetzen. So können individuelle Statements auf T-shirts gedruckt werden, Plakate und Flyer produziert werden oder eigene Bild- und Text-Serien zu einem für sie relevanten Thema gestaltet werden. Die Kombination mit Schrift bietet hier eine gute Möglichkeit, den wachsenden Kompetenzen im Umgang mit Sprache Raum und

129 Vgl. Hackl 2017, S. 273.

130 Kathke 2007, S. 228.

131 Vgl. Ebd. S. 228.

Fläche zu geben. Wie Nina Schulz in das „Das zeichnerische Talent am Ende der Kindheit“ beschreibt, stehen „Für viele Jugendliche [...] beim Zeichnen [...] weder die Natur noch die Hochkunst im Vordergrund des Interesses, sondern medial vermittelte Vorbilder in Form von Plakaten, Videoclips, Comics oder Filmen. Diese Vorbilder versuchen sie nachzuahmen bzw. in ihre Darstellungen zu integrieren.“¹³² Wichtig ist hierbei einerseits die Anerkennung von Gleichaltrigen, weshalb oft auf bestimmte Darstellungsformen zurückgegriffen wird, und andererseits die Erprobung eigener gestalterischer und kultureller Erfahrungen, die oftmals auch provozieren und anecken sollen, auf der Suche nach einem individuellen Weg. Ausgehend von der Beschäftigung mit der Geschichte der Druckgrafik, die – siehe auch die vorgestellten Werke von Goya und Kollwitz – sich oftmals politisch, kritisch, satirisch auf bestehende Verhältnisse bezog, kann die Suche nach eigenen aktuellen Themen und sich darauf beziehenden Aussagen oder Illustrationen gestartet werden. Dem starken Bezug zu Gleichaltrigen kann in Form von Gruppenarbeiten, gemeinsam erarbeiteten Druckprojekten Raum gegeben werden. Die möglichen visuellen Aspekte der Druckgrafik, die Vereinfachung der Darstellung, Reduktion der Farbe, Verstärkung der Kontraste, Umkehr ins Negativ etc., entsprechen dabei wahrscheinlich auch dem ästhetischen Anspruch dieser Altersgruppe.

Öffentlichkeit verstehen und nutzen

Druckgrafik nahm und nimmt im Kunstkontext eine besondere Stellung ein, da es ein Medium bildender Kunst ist, und gleichzeitig durch Vervielfältigung, Veröffentlichung, massenhafte Verbreitung ein Medium zur Kommunikation, ein funktionelles Medium ist. Die Möglichkeit der Vervielfältigung und die damit ermöglichte Verbreitung und Öffentlichkeit bestimmte die Inhalte der Druckgrafik und wirkte auch immer auf die Wertigkeit von Grafiken zurück. Zu Beginn konnten und wurden so viele Abzüge einer Platte gemacht, wie benötigt wurden, und wenn die Platte es erlaubte, konnten jederzeit noch mehr Abzüge gemacht werden. Die Höhe der Auflage orientierte sich an der Nachfrage. Dies blieb bei Gebrauchsgrafiken, Flugblättern, Anschlägen weiterhin so, bei Druckgrafiken, die als vermarktbare Gut auf dem sich entwickelnden Kunstmarkt gehandelt wurden, wurden Limitierungen der Auflage eingeführt, um eine künstliche Rarität zu erzeugen. Durch die Vervielfältigung fällt also einerseits der Wert des einzelnen Bildes, gleichzeitig ermöglicht sie, dass das Bild verschiedene Funktionen und Verwendungsmöglichkeiten, als Informationsträger, als Kommunikationsmedium

¹³² Schulz 2007, S. 102.

bekommt. Der Druckgrafiker Michael Schneider hält in der Publikation „Im:print 2011. zustandsprotokolle aktueller druckgrafik“ dazu an, sich an die ursprüngliche Funktion von Druck und Druckgrafik zu erinnern: „In der Druckgrafik geht es um die Verbreitung einer Botschaft, sei es eine politische, eine poetische, eine sprachlich kräftige oder sprachlich sanfte, eine versteckte oder eine offensichtliche, eine notwendige oder unnötige.“¹³³ Er erklärt weiter, dass Druckgrafik „das Medium der Wahl jener KünstlerInnen war und sein wird, die sich selbst als homo politicus und ihre Kunst als Möglichkeit sehen, ihre Botschaft zu vermitteln.“¹³⁴ und somit dafür einstehen, dass Kunst auch in der Lage ist, über den Kunstdiskurs hinaus Wirkung zu entfalten.

Für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in der Kunstpädagogik ergeben sich in Bezug auf diese theoretische Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit von Bildern viele praktische Anwendungen, die die zuvor besprochenen handwerklichen Aspekte mit den inhaltlichen verbinden. Das Fragende und Forschende verbindet sich hier mit dem Gestalten, mit dem eigenhändigen Tun und trägt zur Aneignung und Mitgestaltung von Welt bei. Es kann ein Ausgleich zu virtuellen Bildschirmwelten geschaffen werden und Raum für die Entwicklung engagierten Handelns, sozialen Teilnehmens und kompetenten Urteilens gegeben werden.¹³⁵ Auch Andreas Möller plädiert für eine Kunstvermittlung, die „[...] alltagsästhetische Phänomene und Entwicklungen einbezieht, [...] Machart und Wirkungsweise solcher Bildwelten und ihre Rückkoppelung mit gesellschaftlichen und individuellen Weltbildern [untersucht].“¹³⁶

In der Kunstpädagogik können Bilder und Schriften gestaltet werden und mit Drucktechniken auf geeignete Träger gebracht werden, um in dieser Form Öffentlichkeit zu erlangen. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit den politischen Plakaten von Käthe Kollwitz und anderen könnte das Erstellen eigener Plakate als Gruppe oder individuell ein spannendes Projekt ergeben. Die Aufgabenstellung könnte sein – neben der Frage nach dem Inhalt und der bildnerischen Gestaltung – herauszufinden, welche Anzahl an Plakaten es braucht, welche Größe sie haben sollten und wie und wo sie aufgehängt werden sollten, um gesehen zu werden. Anhand von Plakaten im Stadtraum könnten die Jugendlichen herausfinden, welche Farben besonders auffallend wirken, an welchen

¹³³ Michael Schneider, „Willkommen zum im:print 2011!“, in: im:print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik, Heft Nr. 2, 2011, S. 12f.

¹³⁴ Ebd. S. 13.

¹³⁵ Vgl. Kathke 2007, S. 13.

¹³⁶ Möller 2004, S. 75.

Plätzen wofür geworben wird, wie lange ihre eigene Aufmerksamkeitsspanne bei Plakaten ist und welche Bilder und Texte in Erinnerung bleiben. Dieses selbst gesammelte Wissen kann im nächsten Schritt mit Theorien zu Farb-Wirkungen, dem geschichtlichen und politischen Hintergrund von Schrift und Sprache und der Kombination von Bild und Text verbunden werden und für die Gestaltung eigener Plakate genutzt werden.

In einer Zeit, in der Kinder und Jugendliche einerseits in der Lage sind, jederzeit auf digitales Bildmaterial zuzugreifen sowie dieses eigenständig im Internet zu veröffentlichen und andererseits für ein Umweltbewusstsein und für politische Veränderung demonstrieren gehen, sich Gedanken machen, sich engagieren und auflehnen wollen, denke ich, dass es spannend sein kann, mit ihnen Techniken zu erlernen, die sie befähigen, eigene Inhalte visuell klar, ansprechend und wirkungsvoll zu erschaffen, diese zu verbreiten und so bewusst und kritisch Anteil zu nehmen an der sie umgebenden Lebenswelt.

5. Schlusswort

Wie diese Arbeit anhand der Werkanalysen gezeigt hat, sind die in meiner These formulierten Themenfelder Handwerk, künstlerische Strategie und Rezeption als spezifische Charakteristika sowohl nachweisbar vorhanden als auch bestimmend für das Medium Druckgrafik. Anhand der großen bearbeiteten Zeitspanne konnten die Entwicklungen, die das Medium durchlief, sichtbar gemacht werden und konnte auch gezeigt werden, dass die definierten Bereiche durchwegs Bestandteil, Antrieb und Bedingung der Mediengeschichte der Druckgrafik waren. Mithilfe dieser Themenfelder konnten die Aspekte der Mediengeschichte – technische Bedingtheit und Formen der Produktion, künstlerische und kulturelle Bedingtheit sowie gestalterischer Ausdruck und die sozialen, kulturellen und politischen Rezeptionsbereiche und Funktionen – im Kontext der einzelnen Werke übersichtlich und deutlich herausgearbeitet und dargestellt werden.

Die Werkanalysen zeigten somit klar das Vorhandensein der speziellen Eigenschaften in der Druckgrafik, die meiner These nach Potentiale für die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen darstellen.

Im weiteren konnten mit Hilfe von Literatur aus der Bildungswissenschaft, der Pädagogik, der Fachdidaktik, der Kunstvermittlung und aus dem aktuellen Diskurs über Druckgrafik und Handwerk diese Potentiale genauer dargestellt, erklärt und bestätigt werden. Diese Potentiale sind:

Im Bereich Handwerk: der Kontakt mit und die Verwendung von unterschiedlichen Materialien, das Erlernen handwerklicher Fähigkeiten und der Einsatz von Technik und

Werkzeug – auch in Verknüpfung mit digitalen Werkzeugen – die Werkstatt als Ort selbstständigen Lernens sowie kooperativen Arbeitens.

Im Bereich der künstlerischen Strategie: das Experimentieren als Lernstrategie, Unvorhergesehenes und Zufall als Anstoß für kreatives Gestalten und Lösungsfindung, die technischen Möglichkeiten der Druckgrafik als Weg, Momente der Frustration im Gestaltungsprozess zu verringern.

Im Bereich Rezeption: das Erlernen von Medienkompetenz, der reflektierte Umgang mit Bildern, die Entwicklung der Fähigkeit, Wirkung und Aussagen von Bildern zu verstehen und Lernerfahrungen darin, selbst das Medium wirkungsvoll zu nutzen .

Die Relevanz dieser meist analogen Verfahren und Lernmomente, auch in einer Zeit der digitalen Medien und der hoch technologisierten Produktion von Bildern, Drucken und Alltagsgegenständen, wurde mithilfe aktueller Literatur aus Bildungswissenschaft und Soziologie bestätigt.

Diese Arbeit bietet weder einen lückenlosen Überblick über die Entwicklung und Geschichte des Mediums Druckgrafik, noch stellt sie konkrete kunstpädagogische Anwendungskonzepte zur Verfügung. Sie gibt jedoch an vier konkreten Beispielen detaillierte Einblicke in die theoretischen, technischen und künstlerischen Zusammenhänge der manuellen Drucktechniken und Druckgrafik und deren Bedeutung für Kunst, Politik und Gesellschaft, vermag es, dieses Feld mit dem der Kunstpädagogik zu verknüpfen und somit dazu anzuregen und zu inspirieren, Druckgrafik auf theoretischer und praktischer Ebene in die kunstpädagogische Arbeit einzubeziehen.

6. Literaturverzeichnis

Monografien

SÖNKE AHRENS, Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung, Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

KARIN ALTHAUS, Druckgrafik. Handbuch der künstlerischen Drucktechniken, Zürich: Scheidegger & Spiess AG, 2008.

HARTMUT BÖHME, Albrecht Dürer. Melancholia I, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.

JUTTA HELD, Francisco de Goya. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

JUTTA HÜLSEWIG-JOHNEN (Hg.), Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld/Stiftung Museum Schloß Moyland, 1999), Bielefeld: Kerber, 1999.

PETRA KATHKE, Sinn und Eigensinn des Materials. Projekte, Anregungen, Aktionen. Band 2, Berlin/Düsseldorf/Mannheim: Cornelsen Scriptor, 2007.

KARL-ADOLF KNAPPE, Dürer. Das graphische Werk, Wien/München: Verlag von Anton Schroll, 1964.

WINFRIED KONNERTZ, Max Ernst. Zeichnungen, Aquarelle, Übermalungen, Frottagen, Köln: DuMont, 1980.

FONS VAN DER LINDEN, DuMont's Handbuch der grafischen Techniken, Köln: DuMont, 1983.

RUDOLF MAYER, Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1984.

GEORG PEEZ, Einführung in die Kunstpädagogik, Stuttgart: Kohlhammer, 2002.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ/JULIÁN GÁLLEGO, Goya. Das druckgraphische Werk, München/ New York: Prestel-Verlag, 1995.

THOMAS POSCHAUKO/MARTIN POSCHAUKO, Neo Machina. Die Kreativ Maschine. Next Edition, Mainz: Verlag Hermann Schmidt, 2013.

SABINE SCHMITT, Der Arbeiterinnenschutz im Deutschen Kaiserreich. Zur Konstruktion der schutzbedürftigen Arbeiterin. Ergebnisse der Frauenforschung, Stuttgart: J.B.Metzler, 1995.

NINA SCHULZ, Das zeichnerische Talent am Ende der Kindheit, Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2007.

RICHARD SENNETT, Handwerk, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 3. Auflage, 2011.

JAN SVENUNGSSON, Making Prints and thinking about it. Edition Angewandte, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.

ALEXIA TALA, Installations & Experimental Printmaking, London u.a.: Bloomsbury, 2012.

CARL VOGEL, Zeitgenössische Druckgrafik. Künstler, Techniken, Einschätzungen, München: Keyser, 1982.

Sammelbände/Ausstellungskataloge

MARKUS A. CASTOR u.a. (Hg.), Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2010.

DIETER DANIELS/SIGRUN BRUNSIEK (Hg.), Versuche im Zwischenraum. Experimentelle Kunstvermittlung im digitalen Zeitalter (Dokumentation der Tagung, November 2003), Schöppingen: Stiftung Künstlerdorf, 2004.

CZECH HERWIG u.a., Der Hände Werk (Ausst.-Kat. Renaissanceschloss Schallaburg, 2019), Schallaburg: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg, 2019.

WOLFGANG HESSE (Hg.), Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930 (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum/Käthe Kollwitz Museum, Köln/Stadtmuseum Dresden, 2014/2015), Leipzig: Spector Books, 2014.

WERNER HOFMANN (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830 (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 1980/1981), München: Prestel, 1980.

JÜRGEN KAUMKÖTTER (Hg.), Francisco José de Goya y Lucientes. Visionen von Schrecken und Hoffnung, Merzig: Gollenstein Verlag, 2010.

HANS KOLLWITZ (Hg.), Käthe Kollwitz. „Ich will wirken in dieser Zeit“. Ausw. aus d. Tagebüchern und Briefen aus Graphik, Zeichnungen und Plastik, Berlin: Gebr. Mann, 5. Aufl., 1981.

RUDOLF LEOPOLD (Hg.), Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen, Isensee in Oldenburg: Isensee Verlag, 2004.

CHRISTOF METZGER (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019.

JÖRG PROBST (Hg.), Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2011.

ANNEROSE RIST/ISABELLE SCHWARZ/ULRICH KREMPEL, Purer Zufall. Unvorhergesehenes von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover, 2013), Hannover: Sprengel Museum, 2013.

CHRISTINE SCHACHTNER (Hg.), Kinder und Dinge. Dingwelten zwischen Kinderzimmer und FabLabs, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

SCHALLABURG KULTURBETRIEBSGES.M.B.H. (Hg.), Die Welt begreifen (Ausst.-Kat. Renaissanceschloss Schallaburg, 2019), Schallaburg: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg, Band 2, 2019.

JÜRGEN SCHILLING/JANA MARKO (Hg.), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Druckgraphik, Bronzen (Ausst.-Kat. Schranne, Stadt Feuchtwangen/Schloß Wolfsburg, Kunstverein Wolfsburg, 1992), Bönen: Kettler, 1992.

WERNER SCHMIDT (Hg.), Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Graphik und Zeichnungen 1890-1912 (Ausst.-Kat. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1989), Köln: DuMont, 1988.

WERNER SPIES (Hg.), max ernst. bücher und grafiken. (Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1977), Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1977.

CHRISTOPH THUN-HOHENSTEIN/RAINALD FRANZ/TINA ZICKLER (Hg.), handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016.

GERD UNVERFEHRT (Hg.), Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen (Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1997 u.a.), Göttingen: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 1997.

PETRA WEITZ (Hg.), Francisco de Goya. Radierungen. Die Sammlung des Morat-Instituts (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen/ Kunsthalle Göppingen, 2007/2008), Heidelberg: Ed. Braus im Wachter Verlag, 3. erg. Aufl., 2007.

Beiträge in Sammelbänden/Ausstellungskatalogen

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, „Einführung“, in: Hans Kollwitz (Hg.), Käthe Kollwitz. „Ich will wirken in dieser Zeit“. Ausw. aus d. Tagebüchern und Briefen aus Graphik, Zeichnungen und Plastik, Berlin: Gebr. Mann, 5. Aufl., 1981, S. 7-18.

ELISABETH AUGUSTIN, „Herstellen und Lernen. Der Wert des Selbstgemachten, in: Christine Schachtner (Hg.), Kinder und Dinge. Dingwelten zwischen Kinderzimmer und FabLabs, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 103-128.

DÖRTE BERSEBACH/DOROTHEE HEMME, „Gerissen, gestochen, aus Kunst gelöst. Produktion, Vertrieb und Preise von Dürers Graphik“, in: Gerd Unverfehrt (Hg.), Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen (Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1997 u.a.), Göttingen: Kunstsammlung der Universität Göttingen, 1997, S. 37-44.

JUTTA BOHNKE, „Biographische Dokumentation“, in: Werner Schmidt (Hg.), Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes. Graphik und Zeichnungen 1890-1912 (Ausst.-Kat. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1989), Köln: DuMont, 1988, S. 29-46.

BRIGITTE FELDERER, „Sich von der Welt einen Begriff machen, in: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg (Hg.), Die Welt begreifen (Ausst.-Kat. Renaissanceschloss Schallaburg, 2019), Schallaburg: Kulturbetriebsges.m.b.H. Schallaburg, 2019, S. 6-11.

RAINALD FRANZ/TINA ZICKLER, „Auch Musiker, Sportler und Programmierer sind Handwerker. Ein Gespräch mit Richard Sennett. US-amerikanischer Soziologe und Kulturphilosoph, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016, S. 45-50.

KLAUS GALLWITZ, „Eine Lebensarbeit zum Tode. Zum Spätwerk von Käthe Kollwitz“, in: Werner Schmidt (Hg.), Die Kollwitz-Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes. Graphik und Zeichnungen 1890-1912 (Ausst.-Kat. Käthe Kollwitz Museum, Köln, 1989), Köln: DuMont, 1988, S. 49-67.

EWALD GAßSLER, „Katalog der Grafikzyklen“ in: Rudolf Leopold (Hg.), Francisco de Goya. Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen, Isensee in Oldenburg: Isensee Verlag, 2004, S. 23-174.

WERNER HOFMANN, „Traum, Wahnsinn und Vernunft. Zehn Einblicke in Goyas Welt“, in: Werner Hofmann (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830 (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 1980/1981), München: Prestel, 1980a, S. 50-238.

HANS HOLLÄNDER, „Raum und Nichts. Über einige Schlußbilder der „Desastres de la Guerra“ und den „Modo de Volar“, in: Werner Hofmann (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830 (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 1980/1981), München: Prestel, 1980, S. 28-33.

CHRISTOF METZGER, „Dürer und Maximilian“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019a, S. 372-399.

CHRISTOF METZGER, „Dürer, der Zeichner“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019b, S. 37-49.

ANDREAS MÖLLER, „Neue Medien im Kunstunterricht“, in: Dieter Daniels, Sigrun Brunsiek (Hg.), Versuche im Zwischenraum. Experimentelle Kunstvermittlung im digitalen Zeitalter (Dokumentation der Tagung, November 2003), Schöppingen: Stiftung Künstlerdorf, 2004, S. 74-89.

ANNEROSE RIST, „Der auf den Boden gerichtete Blick. Entdeckungen einer Ästhetik des freien Falls“, in: Annerose Rist/Isabelle Schwarz/Ulrich Krempel, Purer Zufall. Unvorhergesehenes von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover, 2013), Hannover:

Sprengel Museum, 2013a, S. 14-33.

ANNEROSE RIST, „Der Zufall als zweite schöpferische Instanz“, in: Annerose Rist/Isabelle Schwarz/Ulrich Krempel, Purer Zufall. Unvorhergesehenes von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover, 2013), Hannover: Sprengel Museum, 2013b, S. 8-13.

CHRISTINE SCHACHTNER, „Kinder, Dinge und Kultur“, in: Christine Schachtner(Hg.), Kinder und Dinge. Dingwelten zwischen Kinderzimmer und FabLabs, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 25-61.

JÜRGEN SCHILLING, „Mittler gewesen zu sein zwischen den menschen ...“, in: Jürgen Schilling/Jana Marko (Hg.), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Druckgraphik, Bronzen (Ausst.-Kat. Schranne, Stadt Feuchtwangen/Schloß Wolfsburg, Kunstverein Wolfsburg, 1992), Bönen: Kettler, 1992, S. 6-19.

VERONIKA SCHROEDER, „Der Maler Goya als Radierer“, in: Petra Weitz (Hg.), Francisco de Goya. Radierungen. Die Sammlung des Morat-Instituts (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen/ Kunsthalle Göppingen, 2007/2008), Heidelberg: Ed. Braus im Wachter Verlag, 2007, 3. erg. Aufl., S. 15-26.

YVONNE SCHYMURA, „Wenn die Kunst Zwecke hat. Kritischer Realismus und politisches Engagement bei Käthe Kollwitz“, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930 (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum/Käthe Kollwitz Museum, Köln/Stadtmuseum Dresden, 2014/2015), Leipzig: Spector Books, 2014, S. 133-148.

CHRISTOPH THUN-HOHENSTEIN, „Die Zukunft liegt in unseren Händen“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien, 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016, S. 7-8.

JULIA ZAUNBAUER, „Albrecht Dürer. Eine Biografie“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019, S. 13-35.

JULIA ZAUNBAUER/CHRISTOF METZGER, „Der frühe Dürer“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019a, S. 74-117.

JULIA ZAUNBAUER/CHRISTOF METZGER, „Der Meister der Linie“, in: Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019b, S. 316-371.

TINA ZICKLER, „Handwerk heute: zwischen Luxuslabels und Lehrlingsmangel“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina Zickler (Hg.), handWERK. Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016a, S. 10-17.

TINA ZICKLER, „Handwerk und Nachhaltigkeit“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Rainald Franz/Tina

Zickler (Hg.), handWERK.Tradiertes Können in der digitalen Welt (Ausst.-Kat. MAK, Wien 2016/2017), Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2016b, S. 172-173.

Beiträge in Fachzeitschriften

MONIKA KNOFLER/GEORG RUSSEGGGER/MICHAEL SCHNEIDER, „Druck am Limit – Print Unlimited?. Zwei Veranstaltungen, ein Thema“, in: im:print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik, Heft Nr. 2, 2011, S. 21-35.

MICHAEL SCHNEIDER, „Willkommen zum im:print 2011!“, in: im:print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik, Heft Nr. 2, 2011, S. 9-19.

EVA SCHÖCK-QUINTEROS, „Heimarbeiterschutz für „die Mütter des arbeitenden Volkes“. Deutschland 1896-1914“, in: L'Homme, Band 9, Heft 2, 1998, S. 183-215.

Internetquellen

ULRIKE MOSER, „Sozialgeschichte. Berlin um 1900“, in: GEO Epoche, <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche/10369-rtkl-sozialgeschichte-berlin-um-1900> (abgerufen am 25. April 2020).

Gewerkschaften. Auf dem Weg zur Massenorganisation, in: Geschichte der Gewerkschaften, <https://www.gewerkschaftsgeschichte.de/1890-1914-gewerkschaften-wachsen-schnell.html> (abgerufen am 25. April 2020)

7. Abbildungsverzeichnis

ABB. 1: CHRISTOF METZGER (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2019/2020), München/London/New York: Prestel, 2019, S. 385.

ABB. 2: ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ/JULIAN GÁLLEGO, Goya. Das druckgraphische Werk, München/New York: Prestel, 1995, S. 76.

ABB. 3: JUTTA HÜLSEWIG-JOHNEN (Hg.), Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld/Stiftung Museum Schloß Moyland, 1999), Bielefeld: Kerber, 1999, S. 83.

ABB. 4: WINFRIED KONNERTZ, Max Ernst. Zeichnungen, Aquarelle, Übermalungen, Frottagen, Köln: DuMont, 1980, S. 53.