

Papier als Werkstoff in der Bildenden Kunst

Eine Bestandsaufnahme der Moderne und die
gestalterischen Möglichkeiten für den
Kunstunterricht



Paul Ludger Göbel

Dissertation

Eingereicht bei der Humanwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Potsdam

2006

Gutachter:

1. Prof. Dr. Meike Aissen-Crewett 2. Prof. Alex Baumgartner

Datum der mündlichen Prüfung:

01. Februar 2007

Dank

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Meike Aissen – Cre-wett, Potsdam. Sie ermöglichte und betreute die vorliegende Arbeit, bot mir zahlreiche Anregungen, die notwendigen Freiheiten und eine aufmerksame Begleitung.

Sehr gern denke ich an die Zusammenarbeit mit meinen Schülern von der Katholischen Europaschule St. Marien in Berlin. Die Koope-ration war äußerst intensiv, anregend und befruchtend für alle Be-teiligten. Ohne ihren unermüdlichen Einsatz über einen langen Zeit-raum hinweg wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen.

Meinem ehemaligen Lehrer, Herrn Prof. Dr. Werner Spies, Paris möchte ich für die wertvollen fachlichen Hinweise und hilfreichen Bestätigungen danken.

Herrn Werner Brinkmann, Berlin danke ich für die kollegiale und un-konventionelle Unterstützung, die er mir und meinem Vorhaben ent-gegenbrachte.

Für die freundliche Hilfe bei der Drucklegung des Textes danke ich Herrn Roland Monka und Herrn Moritz Schünemann, Berlin.

Berlin, im März 2006

Paul Ludger Göbel

Inhaltsverzeichnis

1	<u>Vorwort</u>	
1.1	Die Entdeckung des Papiers als 'kunstgerechter' Werkstoff	8
1.2	Papier als Material – die Bandbreite der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten	13
2.	<u>Papier als Werkstoff in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts</u>	
2.1	Collage aus Papier und Pappe	
2.1.1	Wirklichkeitszitat und plastische Maquette – erste Kartonplastiken und Collagen	
2.1.1.1	Kartonplastik Pablo Picasso: 'Gitarre' George Braque: 'Stilleben mit Flasche'	15
2.1.1.2	Die Geburt der Papiercollage 1912 – 1914 George Braque, Pablo Picasso und Juan Gris	17
2.1.2	Dynamik und Agitation – Die futuristische Papiercollage	23
2.1.3	Schock und Provokation – Die dadaistische Papiercollage	28
2.1.3.1	Zürich Dada	
2.1.3.2	Berlin Dada	
2.1.3.3	Köln Dada	
2.1.3.4	Hannover – 'Ein-Mann-Dadabewegung'	
2.1.4	Geheimnis und Irritation - Die surrealistische Papiercollage	40
2.1.4.1	Max Ernst	
2.1.5	Moderne Realitäten und Bilderwelten - Die Collagen des Nouveau Réalisme	48
2.1.5.1	Mimmo Rotella	
2.1.6	Geklebte Schrift und plastische Collagen - Jiří Kolář	52

2.2	Das Papier am Bauhaus	
2.2.1	Formale Experimente und elementare Formfindung - Der Vorkurs von Josef Albers	55
2.3	Papierschnitt	
2.3.1	'Malen' mit der Schere - Henri Matisse	59
2.3.2	Papier und Relief - Eduardo Chillida	65
2.3.3.	Geschnittene Zeichnung - Felix Droese	67
2.4	Struktur, Licht und Bewegung - Zero	70
2.4.1	Strukturierte Lichträume - Günther Uecker	71
2.4.2	Materialerkundungen in Papier - Oskar Holweck	72
2.4.3	Licht und Relief - Jan J. Schoonhoven	74
2.5	Papier und Raum - Plastische Konzepte	
2.5.1	Papier als amorphe Modelliermasse - Köpfe von Jean Dubuffet	77
2.5.2	Trivialität und Banalität - Papp- und Papierobjekte von Claes Oldenburg	81
2.5.3	Rationalität und Geometrie - Kartonplastiken von Erwin Heerich	86
2.5.4	Biomorphe Farbraumkörper - Migofs von Bernhard Schultze	88
2.5.5	Zerlegte Morbidität - Enzyklopädische Plastiken von Thomas Virnich	91
2.5.6	Hülle und Abformung - Papierplastiken von Andreas von Weizäcker	94
2.4.7	Papier und Environment	

2.5.7.1	Papier im Stadtraum - HA Schult	97
2.5.7.2	Lichträume aus Papier - Annette Sauermann	100

2.6 Malerei mit Papier

2.6.1	Pigmentierter Papierpulp als Farbe	
2.6.1.1	Pages and Fuses – Robert Rauschenberg	102
2.6.1.2	Paper Pools – David Hockney	104
2.6.1.3	Stripes and Circles – Kenneth Noland	106
2.6.1.4	Colored Paper Images – Ellsworth Kelly	108
2.6.1.5	Reliefs aus Papierpulp – Frank Stella	109
2.6.1.6	Prägedrucke und Collage – Alan Shields	110

2.7 Natürliche Prozesse

2.7.1	Sickerbilder – Franz Erhard Walther	111
2.7.2	Papierwürste – Dieter Roth	115
2.7.3	Kontrollierte Zersetzung – Wolfgang Mally	117

3. Papier als Werkstoff im Kunstunterricht

3.1 Collage

3.1.1	'Gefärbt – bedruckt – benutzt' Collagen aus farbigen Papieren unterschiedlicher Herkunft	
3.1.1.1	Klasse 9 "Figuren in abstrakter Landschaft" Papier aus illustrierten Zeitschriften	118
3.1.1.2	Klasse 13 "Vegetatives und Florales in mediterranem Licht" Papier, Gouachefarbe	119

3.1.1.3	Klasse 7 "Vegetatives und Florales in einer mediterranen Landschaft" Papier, Temperafarbe	120
3.1.1.4	Klasse 7 "Unterwasserlandschaft" Gouachemalerei mit eingeklebten Fragmenten aus illustrierten Zeitschriften	121
3.1.1.5	Klasse 7 "Stillleben und Maske" Papier, Temperafarbe	121
3.1.1.6	Klasse 8 "Farbige Schatten" Farbige Tonpapiere	122
3.1.1.7	Klasse 13 "Figur" Mischtechnik auf Papier und Leinwand	122
3.1.1.8	Klasse 13 "Industriebild" Papier, Pappen, Stoff, Metall, Ölfarbe auf Leinwand	122
3.1.1.9	Klasse 13 "Buchstaben als Bildanlass" Papier, Acrylfarbe, Bleistift auf Papier und Leinwand	123
3.1.2	Fotocollage	
3.1.2.1	Klasse 11 "Der mechanische Mensch" Montage aus Zeitschriftenfotos	124
3.1.2.2	Klasse 12 "Zeitgeschehen als Bildanlass" Zeitungsphotos auf Papier	124
3.1.2.3	Klasse 11 "Surreale Bilderwelten" Montage aus kopierten Druckvorlagen	125
3.2	Papier und Raum	
3.2.1	Relief	
3.2.1.1	Klasse 7 "Dinge hinter Glas – das Schaufenster" Pappe, Gouachefarbe	126

3.2.1.2	Klasse 10 "Geräusch im Comic" Pappe, Temperafarbe	127
3.2.1.3	Klasse 8 "Maske – Pappe – Struktur" Wellpappe, pigmentierter Wachs	127
3.2.1.4	Klasse 11 "Gerissen – geschnitten – geprägt" Zeichenpapier, Büttenpapier	128
3.2.1.5	Klasse 8 "Stilleben" Wellpappe, Gouachefarbe	129
3.2.1.6	Klasse 10 "Lichtbild" Bristolkarton, Architekturpapier	129
3.2.2	Aufbauplastik	
3.2.2.1	Klasse 7 "Tiere im Wasser" Pappmachè, Gouachefarbe, Wachs	130
3.2.2.2	Klasse 9 "Maske aus gesplitterten Formen" Pappe, Papier, Gouachefarbe	131
3.2.2.3	Klasse 7 "Masken aus Papiermachè" Papier, diverse Fundmaterialien, Gouachefarbe	131
3.2.2.4	Klasse 11 "Insekten" Bristolkarton	132
3.2.2.5	Klasse 7 "Fragile Körper: Tänzer und Insekten" Seidenpapier, Draht, Gouachefarbe	132
3.2.2.6	Klasse 10 "Kleines groß – Geräte und Verpackungen" Wellpappe, Acrylfarbe	133
3.2.2.7	Klasse 12 "Raumzeiger und –flächen" Bristolkarton	134
3.2.2.8	Klasse 11 "Kubus und Quadrat" Bristolkarton	135

3.2.2.9	Klasse 10 "Figur – Hülle" Zeichenpapier	135
3.2.2.10	Klasse 8 "Figur in Bewegung" Papierpulp auf Draht	136
3.2.2.11	Klasse 13 "Portrait und Körperstudie" Papierpulp auf Gerüst	136
3.2.2.12	Klasse 12 "Figur" Papierpulp auf Gerüst	137
3.2.3	Umgebungsplastik und Environment	
3.2.3.1	Klasse 12 "Archaische Formen im Modul" Entwurf: Bristolkarton, Bleistift Ausführung: Eisen geschweißt	137
3.2.3.2	Klasse 13 "Papier macht Raum" Maßstabsmodell des Fachraumes mit plastischen Projekten, Bristolkarton, Papier, Schnur, Ölfarbe	138
3.2.3.3	Klasse 13 "Außen – Papier" s/w Fotos, Papier, Bleistift, Kordel	143

3.3 Papier als Farbe

3.3.1	Malerei mit farbigem Papierpulp	
3.3.1.1	Klasse 13 'Farblandschaften' Papierpulp, Farbpigmente	144
3.3.1.2	Klasse 13 'Papierabdrücke' Papierpulp, Rost	144

4.	<u>Didaktische Annotationen</u>	
4.1	Material als Ausgangspunkt	145
4.2	Experiment als Prinzip	148
4.3	Die Bedeutung des Originals	150
4.4	Erlebniswelt der Schüler als Anbindung	155
4.5	Unterrichtsformen	156
5.	<u>Zusammenfassung und Nachwort</u>	
5.1	Kunsthistorische Bestandsaufnahme	160
5.2	Papier als Werkstoff im Kunstunterricht	168
5.3	Didaktische Annotationen	170
6.	<u>Literaturverzeichnis</u>	174

1 Vorwort

1.1 Papier als 'kunstgerechtes' Material

Papier findet als autonomer Werkstoff in der Bildenden Kunst, insbesondere in den letzten Jahrzehnten in zunehmendem Maß Verwendung. Die vorliegende Arbeit will in einem ersten Teil die Gestaltungskonzepte in ihrer Breite und Vielfalt untersuchen. Auf dem Hintergrund dieser Bestandsanalyse sollen in einem zweiten Teil Gestaltungsaufgaben für den Kunstunterricht entwickelt werden, die in der unmittelbaren Arbeit mit Schülerinnen und Schülern im Kunstunterricht angewendet werden sollen.

Die Nutzung von Papier in der Bildenden Kunst war über Jahrhunderte hinweg fest determiniert. Bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts kam dem Papier ausschließlich eine dienende Funktion zu. Für Zeichnungen, Graphiken und flüchtige Malereien war es Trägermaterial. In der Freskomalerei wurde es für die vorbereitenden Kartons (Vorzeichnung im Maßstab 1:1 und Übertrag mittels Kohlestaub durch die perforierten Konturlinien auf den frischen Putz) verwendet. Zwar wurde das Material nach seiner Tonigkeit, Struktur und spezifischen Qualitäten gezielt ausgewählt, meistens geschah dies aber lediglich zur Unterstreichung der künstlerischen Aussage des jeweiligen Werkes. Die dem Material innewohnenden Eigenschaften waren nie Anlass zur eigenständigen künstlerischen Gestaltung. Lediglich in der Volkskunst und im Kunsthandwerk wurde Papier als kostengünstiges Material häufig verwendet, oft als Ersatz für andere Werkstoffe.

Die Palette der 'kunstgerechten' Materialien war begrenzt und bis in das 19. Jahrhundert hinein festgelegt: Silberstift, Kohle, später Graphit für alle zeichnerischen Techniken, Wasser-, Öl- und Gouachefarben in der Malerei, und in der Bildhauerei Holz und verschiedenen Stein- und Marmorsorten für die subtraktiven Techniken. Bronze wurde als finales Material für das additive Verfahren verwendet, dem eine Modellierung mit Ton oder später auch Gips vorangegangen war. Das Material hatte sich der künstlerischen Aussage unterzuordnen, sein Eigenwert blieb für den künstlerischen Gehalt irrelevant.¹ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese ästhetische Theorie langsam zugunsten einer materialbezogenen Ausrichtung aufgebrochen, der materielle Charakter eines Werkstoffs wurde zunehmend werkimmanent.²

Richtungsweisend wurde die Plastik "Petite danseuse de quatorze ans" von Edgar Degas aus dem Jahre 1881 (Abb.1). Aus Realismusbestrebungen wagte Degas den Schritt von der Nachahmung der Realität zur ihrer unmittelbaren Einbeziehung in das Werk: er verzichtete auf einen Sockel, um seine Tänzerin gleichsam 'mitten in

¹ vgl.: Bandmann, Günther: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert, Bd. 1 Frankfurt/Main 1971 S.131-136

² vgl. ebd. S. 142

das Leben zu stellen', modellierte sie aus hautfarbenem Wachs (die heute bekannte Bronzeversion entstand erst 1921) und gab ihr echte Kleider – Mieder, Strümpfe, Ballettschuhe, Tüllrock und Haarschleife - bei. Die Haare waren aus echtem Rosshaar. Dieser avantgardistische Handstreich wurde in seiner Zeit natürlich nicht verstanden und von der Kunstwelt als Affront gewertet.

Die Verbreitung des Papiers als Werkstoff in der Bildenden Kunst nimmt seinen Anfang mit der Collage. Die Kombination aus zweidimensionalen, geschnittenen Papierelementen ist eine der wesentlichen Innovationen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Nach Picasso und Braque als 'Urahnen' der Collage findet sich bis heute eine breite Vielfalt von technischen und bildnerischen Möglichkeiten.

Pablo Picasso und Georges Braque setzten dann im Jahr 1912 die entscheidende Zäsur. Erstmals verwendeten sie in ihren Zeichnungen und Bildern 'kunstfremde' Materialien, die sie ihrem ursprünglichen Kontext entnahmen. Nachgewiesen ist, dass Picasso erstmals im Mai 1912 ein bedrucktes Wachstuch und eine Kordel in seine Malerei "Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht" (Abb.2) einarbeitete.³ Diese Arbeit kam einer Initialzündung gleich, die ganz neue Materialien für die Bildfindung verfügbar machte. In den folgenden zwei Jahren entstand eine Vielzahl von Arbeiten mit verschiedensten gefundenen Papieren, den "Papiers collés", in denen bedruckte oder farbige Papierstücke gleichwertig neben gemalten oder gezeichneten Partien stehen. Für die vier verschiedenen Versionen der "Gitarre" von 1912 setzte Picasso gewöhnlichen Pappkarton Raum bildend ein – eine wegweisende Möglichkeit, dieses Material aus der Zweidimensionalität zu lösen.

Dieser erstmalige Einsatz von gefundenem Material eröffnete für die nachfolgenden Künstlergenerationen die grundsätzliche Möglichkeit, Farbe, Material und Struktur nicht mehr allein durch Imitation herzustellen, sondern durch jedwedes gefundene Material zu repräsentieren und in das Werk einzufügen. Damit war die Möglichkeit eröffnet, Realität durch die Realität selbst zu vertreten.⁴ In den folgenden Jahrzehnten treten Collagen in fast allen avantgardistischen Strömungen und in unterschiedlichster Ausprägung auf.

Als veristisches Zitat in Form von Abbildungen und Satzfragmenten nutzten die Dadaisten die Collage als Mittel zur Verbreitung ihrer widersinnigen und anarchischen Vorstellungen. Die Surrealisten sahen in der Collage das adäquate Mittel, um ihre Traum- und Vorstellungswelten, konstruiert aus Versatzstücken der sichtbaren Realität, bildlich werden zu lassen.

³ vgl. Bozo, Dominique: Bestandskatalog Picasso-Museum, Paris Prestel-Verlag, München 1985 S.115

⁴ vgl. Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage, DuMont Köln 1974 S.19

Die Bilderwelten und großen Plakatwände der städtischen Umgebung waren das Reservoir für eine subtile Kommentierung mit den Mitteln der Decollage. Durch die Umkehrung des Prinzips der Collage wurden von den Vertretern des 'Nouveau Réalisme' verdeckte Bildschichten freigelegt.

Die Collage in zahlreichen formalen Variationen hat Jiří Kolář zu seinem Arbeitsprinzip erhoben. Auf der Grundlage verschiedener Schnitttechniken entstehen unterschiedliche Gattungen von Papiercollagen, die auch als graphisches Muster triviale Gegenstände bedecken können.

Für die strenge, formale Lehre des Bauhauses war das Papier das willkommene, adäquat neutrale Material, um grundlegende Formübungen durchzuspielen. Ein grundsätzliches Formgefühl und das Gespür für eine materialimmanente Verarbeitung sollten im Vorkurs geschult werden und so für aufbauende künstlerische Sparten (Architektur, Design, Gebrauchsgrafik) verfügbar gemacht werden.

Der Schnitt mit der Schere, von Picasso und Braque als neue künstlerische Technik eingeführt, wurde von Matisse, Chillida und Droese zum künstlerischen Prinzip erhoben. Durch das Herauslösen aus einem vorbereiteten farbigen Urmaterial wurden neue graphische und malerische Konzeptionen möglich.

Eher Reliefs als Collage, findet sich in den Arbeiten der Zerobewegung um Uecker Anfang der 1960er Jahre ein starkes Interesse für materialimmanente Qualitäten. Papier als neutrales, weißes Material war gleichsam die Resonanzfläche, auf der elementare Phänomene wie Licht, Bewegung und Räumlichkeit in abstrahierter, geklärter Form bildlich dargestellt werden konnten.

Einen breiten Raum nehmen in dieser Arbeit die plastischen Entwürfe aus Papier ein. Die Konzeptionen sind von erstaunlicher Vielfalt, gilt es doch, den scheinbaren Widerspruch zwischen dem sensiblen, leichten Material und den statischen Erfordernissen, die die unterschiedlichen plastischen Raumkonzepte in Einklang zu bringen.

Seinen Ausgang nimmt das Vorhaben, Papier mit seiner empfindlichen, leichten Konsistenz für plastische Entwürfe zu nutzen, mit den frühen Kartonplastiken von Picasso und Braque. Als schneidende und ordnende Flächen stoßen sie in den Raum und rhythmisieren ihn nach kubistischen Formvorstellungen. Zum Material wird zunächst aus ökonomischen Gründen gegriffen: es war billig, leicht zu verarbeiten, und es war anfangs geplant, es später in andere Materialien zu übersetzen.

Vor allem nach dem zweiten Weltkrieg etablierte sich das Papier als Werkstoff für die Umsetzung von plastischen Entwürfen. Die Bandbreite der Ansätze bezüglich der materiellen Verwendung von Papier wird schnell sehr weit. Die Konzepte reichen von modellierten Kernplastiken über konstruktive Aufbauplastiken und dünnen, voluminö-

sen Schalenformen bis hin zu großen, raumbezogenen Installationen.

Als amorphe Modelliermasse wird das Papier vor allem von Dubuffet als Vertreter der 'Art Brut' verwendet. Mit dem verflüssigten, breiarartigen Material entstehen vor allem Prototypen von Köpfen, deren karstige Oberflächen auf das verwendete Material schließen lassen, und die eher Archetypen als Individualportraits sind.

Papier und Pappe war als triviales, billiges Material besonders geeignet für die großen plastischen Entwürfe der Pop – Art. Vor allem die Pappe weist ideale Eigenschaften auf: Sie ist schnell zu verarbeiten, gut zu bemalen und provisorisch in ihrem Charakter. Oldenburg als prägnanter Vertreter der Pop – Art baut aus zugeschnittenen Pappflächen konstruktiv aufgebaute Objekte, die die amerikanische Warenwelt paraphrasieren.

Ebenfalls aus Pappflächen konstruiert sind die präzise berechneten, geometrischen und einem ausgewogenen Maßgefüge unterworfenen Plastiken von Erwin Heerich. Er verwendet Pappe als neutrales Material, mit dem auf einfache und anonyme Weise grundlegende plastischen Verhältnisse und Maßgefüge dekliniert werden können.

Bernhard Schulze nutzt Papier, um seine amorphen Farbräume aus der Fläche in den Raum wuchern zu lassen. Das sensible, morbide Papier ist für Schulze das ideale Material, um aus den gemalten, tachistischen Bildoberflächen die zerklüfteten, wuchernden 'Farblandschaften' in den Raum wuchern zu lassen.

Virnich versteht seine Plastiken als enzyklopädische Raumgefüge, die aus vielen Einzelteilen bestehen und passgerecht ineinander gesteckt werden. Die Materialien sind unterschiedlichster Natur. Papier wird häufig als verbindende Oberflächenhaut eingesetzt, und gleichzeitig als Träger der abschließenden Bemalung genutzt.

Papier als dünne, verletzte Oberflächenhaut repräsentiert in den Skulpturen des von Weizäcker den eigentlichen Gegenstand. Die empfindliche Hülle fügt sich oft zu raumgreifenden Installationen, die eine plastische Präsenz vorhandener Objekte konterkarieren und häufig gesellschaftspolitische Aspekte anrühren.

In großen, raumgreifenden Installationen, die den Innen- oder Stadtraum als plastischen Ort begreifen, nutzen das Papier auf unterschiedliche Weise. HA Schult liefert mit seinen zeitlich begrenzten Aufschüttungen von Zeitungspapier in historisch gewachsenen Stadträumen eine subtile, kritische Kommentierung von gesellschaftspolitischen Zusammenhängen.

Die papierenen Installationen von Annette Saueremann reagieren auf Innenraumsituationen. Die spezifischen Licht- und Raumkonstellationen werden durch die Anordnung, Größe und das Material der jeweiligen Installation visualisiert und in fast immaterielle, poetische Konstrukte transferiert.

Das Papier als Farbsubstanz wird durch programmatische Versuche vor allem von amerikanischen Malern seit den 1970er Jahren nutzbar gemacht. Trotz aller Unterschiedlichkeiten ist bei allen die Art der Materialnutzung gleich: Faseriges Papier wird verflüssigt und mit Farbpigmenten versetzt. Flüssige Malfarbe wird auf diese Art durch einen farbigen Papierpulp mit unterschiedlichen Farbnuancen für die jeweiligen Bildkonzepte nutzbar gemacht.

Durch die Bildtechnik und -konzeption unterscheiden sich die Hauptvertreter: Rauschenberg lässt Lagen aus langfaserigen, stark farbigen Papieren ineinander verfilzen. Hockney verwendet durchgefärbten Papierbrei in abgezielten Zonen, die sich dann in der Trocknung miteinander verbinden und abschnittsweise zu den großen Pool-Bildern zusammengefügt werden. Noland legt in zahlreichen Arbeitsschritten dünne Lagen von durchgefärbten, langfaserigen Papieren übereinander. Bei der Trocknung verfilzen diese Lagen miteinander und führen zu subtilen und in sich changierenden Farbzonen. Kelly drückt pigmentierten Papierpulp lagenweise auf seine minimalistischen, monochromen Flächenschnitte und erreicht so eine größtmögliche Konzentration auf die reine Farbwirkung. Stella lässt den durchgefärbten Papierpulp auf einem reliefartig erhöhten Schöpfsieb trocknen. Auf diese Weise entstehen abgestufte Flächenformen, die sich durch eine intensive, ledrige Farboberfläche auszeichnen. Alan Shields bedient sich eines komplizierten kombinatorischen Verfahrens aus Druck, Collage, Heften und Schöpfen, um die netzartig strukturierten Papierreliefs herzustellen.

Prozessuale Materialveränderungen von Papier finden sich seit den späten 1970er Jahren als konzeptioneller Ansatz. Walther setzt neutrale Papiere unterschiedlichen Substanzen und mechanischen Prozessen aus und dokumentiert die Resultate in streng geordneten Reihungen. Eher inhaltliche Konzepte verfolgt Roth: Er 'verwurstet' Bücher und Zeitschriften mit Fett und Gewürzen, füllt sie in Würstchen, präsentiert sie und liefert so einen literaturkritischen Kommentar. Einen anderen, eher malerisch - lyrischen Ansatz verfolgt Mally: Er dokumentiert die prozessuale Zersetzung von Papier, indem er es nach einem genau kalkulierten zeitlichen Rhythmus unterschiedlichsten natürlichen Bedingungen aussetzt. Wie eine kartographische Dokumentation werden die Ergebnisse dann in präzisen Reihungen präsentiert.

Die oben grob umrissene Bestandsaufnahme der künstlerischen Verfahrensweisen mit Papier als Werkstoff ist die kunstwissenschaftliche Basis, die in einem zweiten Teil der Arbeit für den Kunstunterricht nutzbar gemacht werden soll. Der traditionelle Umgang mit Papier im Bereich Schule soll durch innovative Techniken, Verfahren und Sichtweisen auf das Material erweitert werden. Dabei gilt es, durch signifikante Gestaltungsbeispiele der Breite der Verarbeitungstechniken und der künstlerischen Dimensionen im Umgang mit Papier gerecht zu werden. Diesen Anwendungsbeispielen im Unterricht kommt exemplarischer Charakter zu; eine umfassende Erprobung *aller* Techniken mit *allen* Altersstufen wäre aus organisatorischen und zeitlichen Gründen nicht möglich.

Die Gestaltungsaufgaben werden praxisnah in der Schule angewendet. So werden zum einen die Ergebnisse sichtbar vorliegen, zum anderen kann die Nutzbarkeit der Aufgaben unter alltäglichen schulischen Bedingungen erprobt werden. Der zu erwartende erhebliche zeitliche und organisatorische Aufwand wird dabei bewusst in Kauf genommen.

1.2 Papier als Material – die Bandbreite der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten

Papier ist ein erstaunlich vielseitiges Material, das mit Hilfe unterschiedlichster Verfahren und Techniken für die jeweilige künstlerische Arbeit verarbeitet wird. Je nach Stärke, Dichte, Stabilität und künstlerischem Vorhaben kommen unterschiedlichste handwerkliche Verfahren zum Einsatz. Schon die Vielzahl der Verben, die die spezifischen Verarbeitungsvorgänge beschreiben, zeigt die Bandbreite der Prozeduren auf: schneiden, reißen, kleben, falten, knittern, pressen, ritzen, biegen, bohren, sägen, stauchen, knicken, prägen, befeuchten, modellieren, formen, spannen, schichten.⁵

Dabei wird das Papier je nach Werkausrichtung mit unterschiedlichen handwerklich – künstlerischen Absichten verwendet:

- als bedrucktes und/oder benutztes Material im Sinne von collageartigen Zitaten, die zu neuen Bildzusammenhängen montiert werden
- als gefärbte oder bedruckte Flächen, die mit der Schere aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang isoliert werden und neu kombiniert werden
- als farbiger Papierbrei, der wie flüssige Farbe verwendet wird
- als amorphe, breiartige Masse, die im klassischen Verfahren modelliert oder gegossen wird
- als reinweißes, industriell gefertigtes Endlosmaterial, das für graphisch - lineare Formkonzepte verwendet wird
- als veränderbares Material, das auf mechanischem oder chemischen Weg beeinflusst wird

Dabei werden die technische Verarbeitung und der jeweilige Materialcharakter ganz unterschiedlichen Gestaltungsabsichten unterworfen. Gerade aufgrund der oben aufgezeigten, mannigfaltigen Nutzungsmöglichkeiten kann Papier zu Visualisierung unterschiedlicher künstlerischer Konzepte herangezogen werden:

⁵ vgl. Eimert, Dorothea (Hrsg.): Biennale der Papierkunst II (A.-Kat.), Leopold-Hoesch Museum Düren, 1988

- als inhaltlicher Verweis auf Wirklichkeiten und Sinnzusammenhänge, denen die Papierfragmente entnommen sind
- als ‚Mal-Material‘, das wie flüssige Farbe die Beschaffenheit des Stoffes nutzt, um eine spezifische Farbwirkung zu erzielen
- als plastische ‚Urmasse‘ mit spezifischen Eigenschaften wie Konsistenz, Dichte, Oberflächenstruktur, Gewicht und Farbigkeit für den Aufbau einer Plastik in klassischer Verfahrensweise
- als Medium zur Visualisierung grafischer und raumbildender Phänomene wie Licht- und Schattenwirkungen
- als neutrales, ebenmäßiges Material zur Veranschaulichung proportionaler Verhältnisse
- als prozesshaftes Material, das Veränderungen, Fremdeinflüsse und zeitliche Abläufe sichtbar macht

Im Folgenden werden nun die beschriebenen Konzepte einzelnen Künstlern zugeordnet und eingehend untersucht. Diese Darstellung versucht einen stilistischen und kunsthistorischen Überblick zu gewinnen. Dazu erfolgt eine Konzentration auf maßgebliche und stilbildende Künstler. Eine vollständige Anthologie aller Künstler, die zeitweise mit Papier gearbeitet haben, kann hier nicht erfolgen.

2. Papier als Werkstoff in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

2.1 Collagen und Montagen aus Papier und Pappe

2.1.1 Plastische Maquette und Wirklichkeitszitat - erste Kartonplastiken und Collagen

2.1.1.1 Kartonplastiken - Pablo Picasso und George Braque

Wie William Rubin nachgewiesen hat, "... war es die Plastik aus Karton, die ... das >papier collé< erfinden half, und nicht umgekehrt..."⁶ Auch Werner Spies kommt zu der Auffassung "Die Gitarre wirkt wie das ‚Legeei‘ des >papier collé<." ⁷ Es ist Braque, der zuerst diese 'Erfindung' macht – vermutlich im Frühjahr 1912.⁸ Sein Desinteresse an dem Erhalt dieser Arbeiten führte letztlich zu deren Zerstörung während des Zweiten Weltkrieges. Lediglich eine Fotografie zeigt die einzig dokumentierte Kartonplastik von Braque in dessen Atelier aus dem Jahre 1914 (Abb.3).

Die Montage aus Gebrauchspappe hängt nicht frei auf der Wand, sondern ist auf einer in eine Raumecke schräg und spitz zulaufenden Grundplatte montiert. Die einzelnen Bestandteile eines einfachen Stillebens – Flasche, Glas, Zeitung - sind kulissenartig und sich teilweise überdeckend hintereinander geschaltet. Soweit es die Fotografie hergibt – auch im Vergleich mit anderen Arbeiten von Braque – sind die Kartonflächen bemalt, mit einem Stück Tageszeitung beklebt oder mit Bleistift graphisch bearbeitet. Einzig die helle, unbehandelte Form für ‚Glas‘ wird durch einen schwungvollen Bogen in sich plastisch. Die fast flächendeckende Bemalung und die Orientierung in einer fest definierten Raumsituation unterscheidet diese Kartonplastik von Picassos Arbeiten.

Dessen Kartonplastiken – es sind fünf Ausführungen bekannt – unterscheiden sich deutlich von denen des George Braque. Frei an der Wand hängend sind sie eher Reliefs denn Plastiken (Abb.4-6). Als lineare Beigabe finden wir Schnüre zur Darstellung der Saiten. Stellenweise sind einfarbig bedruckte Papiere aufgeklebt. Die Bemalung mit Ölfarbe oder eine graphische Bearbeitung bleibt sehr sparsam. Ihr Duktus ist gestisch – skizzenhaft. Die erste Kartonplastik bleibt gar völlig unbehandelt (Abb.4).

⁶ W.Rubin: Picasso und Braque – Die Geburt des Kubismus, Prestel Verlag, München 1990 S.24

⁷ W.Spies: Picasso – Das plastische Werk, Hatje Verlag, Stuttgart 1983

⁸ vgl.: W.Rubin: Picasso und Braque – Die Geburt des Kubismus, Prestel Verlag, München 1990 S.25

Das Material – einfacher, heller Verpackungskarton, "... aufgelesene und als solches benutzte Gegenstände..."⁹ wird geradezu 'nackt' stehen gelassen. Picasso interessierte dieses provisorische Material aus zwei Gründen:

1. Diese Arbeiten waren als Planungsentwürfe für eine spätere Ausführung in Blech gedacht.
2. Das flächige Material war sehr schnell und ohne aufwändige Technik zu verarbeiten.

Ebenso ist das Sujet bei Picasso ein völlig anderes als bei Braque: Picasso zeigt statt eines Stillebens ein Einzelobjekt, die Gitarre. Maßgeblich für die Auswahl dieses Motivs sind vorrangig die formalen, skulpturalen Möglichkeiten, die er in dem Motiv der Gitarre vorfindet: kontrastreiche Einzelformen (Saite = Linie / Resonanzkörper = gekurvte, plastische Form / Schalloch = negativer Tiefenraum / Deckplatte = Fläche), die ein freies Spiel der Formen und "... abstrakte Kompositionen mit direktem, aber fragmenthaften Bezügen zur Wirklichkeit..."¹⁰ ermöglichen.

Picassos Gitarren sind dem synthetischen Kubismus zuzuordnen. Anstelle der Simultaneität der Ansichten und einer imitierenden Modellierung der Formpartikel, wie sie im analytischen Kubismus noch bis Anfang 1912 zu finden waren, tritt nun die Komposition aus Flächen, die über- und hintereinander gestellt werden. Auch in den Gitarren ist dieses veränderte Formwollen sichtbar: im freien Spiel werden die Flächen kulissenhaft angeordnet. Dabei entsteht ein lebhafter Kontrast zwischen beleuchteten und verschatteten Partien, sowie zwischen klar konturierten Flächen und tiefen, ins Diffuse verlaufenden Schattenwürfen. Die eingesetzten Schnüre wirken wie freie, tastende Linien im Raum.

Völlig neu und geradezu revolutionär ist hier die veränderte plastische Auffassung Picassos. Erstmals haben wir es hier nicht mehr mit einer voluminösen Kernplastik zu tun. Vielmehr repräsentiert Picasso den Raum durch ein offenes Konstrukt von Flächen und Linien aus planem Kartonflächen, die je nach Lage ein Volumen öffnen, verdecken oder konturierend beschreiben.

Der innovative Umgang mit dem Material führt kurze Zeit später zu den ersten kubistischen Papiercollagen. In Ableitung von der Materialauffassung der Kartonplastiken werden dazu ebenfalls Fundpapiere verwendet.

⁹ nach: Bozo, Dominique: Bestandskatalog des Picasso – Museums Paris, Prestel Verlag, München 1985

¹⁰ Eucker, Johannes: Kunstlexikon – Daten, Fakten und Zusammenhänge, Cornelsen Verlag, Berlin 1995 S. 197

2.1.1.2 Die Geburt der Papiercollage – George Braque, Pablo Picasso und Juan Gris

Die Collage und Assemblage, das Zusammenfügen disparater Elemente aus vorgefertigten Materialien und Objekten, die Bearbeitungsspuren tragen und einem anderen inhaltlichen Kontext entstammen, wurden mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts von Braque und Picasso als künstlerisches Medium entdeckt. Ihre Einführung in die Bildende Kunst bedeutete eine radikale Zäsur und die grundlegende Erweiterung des bis dato gültigen Kunstbegriffes. Die Verwendung überkommener Sujets und traditioneller Materialien in der Malerei und Bildhauerei wurden so in Frage gestellt und radikal ausgeweitet. Die Betonung der Prozesshaftigkeit, des additiven Zusammenfügens, sowie des Konzeptgedankens lässt die Collage zu *dem* adäquaten Ausdrucksmittel des zwanzigsten Jahrhunderts werden, das den zunehmenden pluralistischen Tendenzen und bildlichen Ausdrucksformen der modernen Gesellschaft Rechnung trägt.

Den Anfang machen die Kartonplastiken und wenig später die Papiercollagen von Picasso und Braque. Flache Papiere unterschiedlicher Herkunft werden über- und nebeneinander geklebt; das 'Papier Collé' ist erfunden und wird sich später als fester Gattungsbegriff etablieren. Diese Schöpfung des Papier Collé fällt zusammen mit der Geburt des Kubismus. Damit beginnt die rigorose Abwendung von der tradierten Malerei und Skulptur, die zurückreicht bis in die Renaissance. Der perspektivische Bildraum wird zugunsten planer Bildentwürfe aufgegeben, ein harmonisches Raumkontinuum wird durch facettierte, aufgesplitterte und fragmentarische Kompositionen ersetzt, konventionelle Sujets werden durch scheinbar banale Bildthemen verdrängt und billige, gefundene Materialien erweitern das seit Jahrhunderten immer wieder verwendete Reservoir 'kunstgerechter' Materialien: Öl- und Acrylfarbe in der Malerei und Holz, Stein und Bronze in der Bildhauerei.

1912 entsteht das erste Papier Collé. Der Schöpfungsprozess lässt sich sehr genau rekonstruieren. Zwischen 1912 und 1914 war die Zusammenarbeit zwischen Braque und Picasso so eng, dass sich die Arbeiten der beiden in dieser Phase häufig kaum voneinander unterscheiden lassen. Nach Braques Aussage fühlten sie sich in der Zeit, in der sie den Kubismus entwickelten wie zwei Bergsteiger, "... die am selben Seil hängen".¹¹ Sie verzichteten in der Phase ihrer intimsten Zusammenarbeit sogar auf ihre persönliche Signatur.¹²

¹¹ Gorge Braque in : Vallier, Dora: Braque, la peinture et nous – Pour nous de l'artiste recueillis, Cahiers d'art 29, Paris 1954, S.14

¹² vgl. Leymarie, Jean "George Braque" S.19: "Denn von 1907 bis etwa 1914 ist die künstlerische Entwicklung von Picasso nicht ohne Braque vorstellbar und umgekehrt. Die Gemeinsamkeit der Probleme und die wechselseitige Beeinflussung waren während dieser Jahre so bestimmend, dass die fundamentalen Unterschiede zwischen beiden Künstlern zeitweilig nahezu vollständig verdeckt wurden."

Daher können ihre Collagen im diesem Kapitel auch nicht getrennt voneinander beleuchtet werden.

Im Mai 1912 klebt Picasso erstmals vorgefundene Elemente in ein Bild. Die relativ kleinformatische Arbeit 'Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht' (Abb.2) vereint in einem ovalen Format Ölmalerei auf Leinwand und aufgeklebtem Papier, ein Stück Wachstuch mit aufgedruckter Rohrgeflechtimitation und eine reale Kordel als Einfassung. Vielfach wird dieses Stilleben als Anstoß zu den Papiers Collés der folgenden Jahre gesehen.¹³ Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme, dass sich die ersten Collagen in ihrem Formgefüge auf die Pappskulpturen zurückführen lassen.

Die Collage zeigt im linken unteren Bereich ein eingeklebtes Stück Wachstuch, das fotografisch genau das Geflecht eines Stuhles imitiert, gerahmt von dunklen Balken als Holzleisten des aufgestellten Möbels. Dahinter sind in kubistischer Flächenteilung Elemente zusammengeschoben, die an ein Glas, eine Pfeife, eine Zeitung – mit den plakativ eingesetzten Großbuchstaben 'JOU' als Hinweis auf das Wort 'Journal' – und eine Zitrone denken lassen. Gerahmt wird das Bild von einer gedrehten Kordel.

Ist diese Collage auch nicht als Initialzündung der späteren Papiers Collés zu sehen, so ist sie doch eine spielerische Befragung der Realität auf unterschiedlichen Ebenen:

- die Vortäuschung von Wirklichkeit durch das hyperillusionistisch aufgedruckte Muster des Wachstuches
- die Interpretation von Wirklichkeit in den gemalten, kubistisch zersplitterten Objekten im Hintergrund
- die Präsentation von Wirklichkeit durch die unverändert belassene Kordel der Einfassung

Picasso führt hier unterschiedliche Ebenen von Realitätsnachahmung vor, während die Papiers Collés Möglichkeiten der *Vorstellung* von Realität durchspielen. Zudem ist diese Collage eher "... ein logisches Produkt der Faszination, die Picasso am Materiellen und Taktilen empfand, und weniger als das eigentlich erste künstlerische Beispiel seiner Papiers Collés..."¹⁴ zu sehen.

¹³ vgl. Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage, Köln 1974 S.17

¹⁴ aus: Waldmann, Diane: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993 S.25

Die Papiercollagen ab Herbst 1912 entstanden in der Phase des ausgehenden synthetischen und des beginnenden analytischen Kubismus. War es Picasso und Braque in der ersten kubistischen Periode noch um die Zerlegung des Gegenstandes in kubistische Formpartikel (Kegel, Rechteck etc.) gegangen, so rückte später der klare, formale Neuaufbau des Bildes aus flächenhaften Elementen in das Zentrum des bildnerischen Wollens; die Verwendung des 'flachen' Materials Papier war da geradezu evident. Der Gegenstand war jetzt nur noch äußerer Bildanlass und wurde bis an die Grenze zur völligen Abstraktion verändert.

Die Papiere waren Fundstücke und ihrer ursprünglichen Verwendung entzogen. Vorzugsweise Zeitungsausschnitte, Tapetenstücke, Spiel- und Visitenkarten, Flaschenetiketten, Drucksachen, Stoffreste, Holz- und Marmorimitationen auf Papier, Streichholzschachteln und Zigarettenpackungen bildeten einen Fundus, aus dem sich Picasso bediente. Braques Materialauswahl blieb sparsamer. Er verwendete vornehmlich unbehandelte Pappen und Papiere, faux-bois Papiere (imitierte Holzmaserungen auf Papier) und bedrucktes Zeitungspapier. Entsprechend unterschiedlich waren die jeweiligen Papierqualitäten: bedruckt, einfarbig, gemustert oder beschriftet, gestanzt, geprägt, fest oder dünn. Allein der malerische oder grafische Aspekt, die Struktur und bisweilen auch die Oberflächenbeschaffenheit des Materials waren die Kriterien zur Auswahl des jeweiligen Papiers, das es in Form zu schneiden oder zu reißen galt. Eher selten wurden die vorgefundenen Strukturen der jeweiligen Papiere im Sinne eines 'Ready-Made' unverändert gelassen.

Noch im Frühjahr 1912 imitierten Picasso und Braque in ihren Bildern verschiedene Materialien nach ihrer Materialbeschaffenheit und Struktur (Abb.7). Noch imitierten sie mit Ölfarbe vornehmlich Druckbuchstaben, Zeitungsausschnitte und Holzmaserungen.

Der konsequente Schritt zur Verwendung von realen Materialien vollzog sich im September 1912. Picasso und Braque hatten im Sommer benachbarte Ateliers in Sorgues gemietet.¹⁵ Braque kaufte im September eine Rolle faux-bois Tapete, ein Material, das Holzmaserungen täuschend echt imitierte und damals weit verbreitet war. Seine Erfahrungen aus der Lehrzeit als Anstreicher bei dem Vater und Großvater, die ein Geschäft führten, waren sicherlich äußerer Anlass zur Wahl dieses Materials, hatte er doch bei Ihnen die Technik der Marmor- und Holzimitation gelernt.

Sein erstes Papier Collé ist eine Kohlezeichnung mit eingeklebtem faux-bois Papieren, "Obstschale und Glas" (Abb.8). In einem System von sich durchkreuzenden Vertikalen und Horizontalen sind zwei in kubistischer Manier gezeichnete Objekte – ein Glas und eine Obstschale – von drei faux-bois Papieren eingefasst, die die Tischschublade und die rückwärtige Wand repräsentieren. Mittels ihrer braunen Farbigkeit und ihrer festen Materialität setzen sie sich deutlich vom weißen Grund des Zeichenpapiers ab, bilden eine ordnende Rah-

¹⁵ vgl. Waldmann, Diane: 'Collage und Objektkunst' S.25

mung, und sind doch gleichzeitig durch die mit Kohle überzeichneten Partien fest in das Bildganze integriert. Im oberen Bereich sind gezeichnete Weintrauben erkennbar, die ebenfalls gezeichneten Worte 'Bar' und 'Ale' sind als Realitätsverweise in den Eckzonen der Collage platziert.

Typographische Elemente finden sich bereits in den gemalten Bildern der Jahre 1910/11. Vermehrt tauchen sie dann in den Papiers Collès der darauf folgenden Jahre auf. Zumeist sind es Bruchstücke ganzer Wörter, die als assoziative Hinweiszeichen eingesetzt werden. Ihr übergreifender inhaltlicher Kontext bleibt unberücksichtigt. Die Etymologie lässt sich eindeutig orten: 'Journal', 'Cafè', 'Bar', 'Vin', 'Bal', 'Pernod', 'Figaro' sind Begriffe, die der Welt der Straßencafès und des gesellschaftlichen Lebens entstammen. Als solche sind sie wie verklausulierte, hinweisende Chiffren einer alltäglichen Wirklichkeit zu lesen. Gleichzeitig sind sie in formaler Hinsicht bedeutsam: als Textur, Linien unterschiedlicher Stärke oder als blockartige Schwärze.

Picasso faszinierte diese neuartige Technik, die er bei Braque erstmals nach seiner Rückkehr aus Paris Ende September 1912 sah.¹⁶ Die erste reine Papiercollage vom Oktober 1912, 'Gitarre und Notenblatt' (Abb.9) fußt auf den anfänglichen 'Erfindungen' Braques, erweitert jedoch den Kanon der verwendeten Papiere und führt so zu einer äußerst eigenständigen Bildsprache: Ein Stück alter Tapete bildet den durchgängigen Grund des fast quadratischen Formates. Darauf liegen in blockartiger Anordnung rechteckige und gerundete Flächenformen, teilweise mit gegenständlichen Formvariationen zum Bildthema 'Gitarre und Notenblatt'. Hier finden sich Packpapiere unterschiedlicher Farbe und Qualität, die ungefärbt belassen werden, sowie der Ausschnitt eines gedruckten Notenblattes als Realitätsverweis. Die eingesetzten Holzmaserungen sind in Trompe d'Œil-Manier aufgemalt. Einige Flächen sind mit Pastellkreide oder Kohle partiell eingefärbt oder bezeichnet.

Die anfänglichen Arbeiten Braques wirken eher konstruktiv und sparsam in ihren Mitteln. Picasso hingegen setzt in dieser Phase die grafischen und malerischen Potenziale der verwendeten Papiere spielerisch und facettenreich ein. In 'Glas und Suze-Flasche' (Abb.10) kontrastiert er gewöhnliches, dichtes Packpapier mit bedruckter Tapete und Zeitungspapier, deutet durch wenige spontane Striche Gegenständlichkeit an, setzt einen gedruckten Schriftzug wie ein emblemartiges Fanal in das Zentrum der Komposition und verbindet die divergierenden Passagen durch eine flächige, deckende Gouachemalerei.

¹⁶ dazu die Aussage von Braque: " Ich muss gestehen, dass ich, nachdem ich das Papier Collé 'Obstschale und Glas' gemacht hatte, eine Erschütterung verspürte, noch größer aber war der Schock für Picasso, als ich ihm die Arbeit zeigte." aus: Rubin, 'Picasso und Braque – Die Geburt des Kubismus', S.34

Dagegen stehen die sparsamen, luftig – linearen Collagezeichnungen vom Dezember 1912. Für 'Flasche, Tasse und Zeitung' (Abb. 11) verwendet Picasso lediglich einen rechteckigen Ausschnitt einer Tageszeitung und klebt ihn als dichte Fläche in die sonst offene, linear – konstruktive Komposition. Filigrane Linien, mit Zeichenkohle gesetzt, schaffen ein zerbrechliches Konstrukt vor dem weißen Grund. Die klare Ästhetik der Buchstaben, sowie die formale Verwandtschaft zwischen den gezeichneten Linien und den gedruckten Elementen erzeugen eine spannungsvolle Korrespondenz der bildnerischen Mittel.

Dieses Gestaltungsprinzip kehrt Picasso in 'Flasche auf einem Tisch' um (Abb.12). Wie ein Ready-Made nutzt er eine komplette, unveränderte Titelseite der Wochenzeitung 'LA SEMAINE ECONOMIQUE E FINANCIERE' als Bildgrund, die er lediglich auf den Kopf dreht. Der Umbruch der Zeilen und Artikel hat die Wirkung einer flirrenden Hintergrundtextur, stützt gleichzeitig die Komposition durch die subtile Betonung der Vertikalen und Horizontalen und ist nicht zuletzt als Farbe malerischer Grund. Darauf legt Picasso ein sparsames, fragiles und raumgreifendes Liniengerüst mit Zeichenkohle und verdichtet zwei zentrale, vertikale Flächen, indem er sie mit grauem und schwarzem Papier beklebt. Das Thema – Flasche auf einem Tisch – ist nur noch äußerer Anlass zum freien, abstrakten Austarieren der Linien und Flächen im Format.

Das Formenrepertoire der Papiers collés entwickelte Picasso aus seinen früheren Konstruktionsplastiken der Gitarren (Abb.2-4). Ende 1912 fotografierte er selbst in seinem Atelier eine Reihe von Arrangements auf einer Wand, die eine Kartonplastik inmitten unterschiedlicher, unfertiger und auch beendeter Papiers Collés zeigen (Abb.13-14). Nachträglich bearbeitet er diese Fotos, nummeriert sie, blendet Partien aus, und überspielt so gleichsam das Formenvokabular der Kartonplastiken ins Zweidimensionale.

Im Frühjahr 1913 werden die Papiers Collés formenreicher. Es finden sich neben neutralen Papieren bunt bedruckte Tapeten – Rosenknospen und Girlanden sind die häufigsten Muster – und Bilder aus Musterkatalogen und Alben. Neben den vorangegangenen, sparsamen Collagezeichnungen wirken sie fast schon barock in ihrer Formenvielfalt. Für 'Bartisch und Gitarre' (Abb.15) verwendet Picasso unterschiedlich gefärbte, feste Packpapiere und Stücke einer bedruckten Blumentapete. Mit kürzelartigen, schnellen Kreidestrichen bezeichnet er den Ort für das Schalloch und den Tisch. Die Hintergrundfläche besteht durchgängig aus anthrazitfarbenem Packpapier, um die aufliegenden Papiere in ihrem Kolorit zu exponieren. Die Papierflächen sind wie Schnittmuster mit Stecknadeln angeheftet. Dieses Vorgehen macht die konzeptionelle und experimentelle Arbeitsweise Picassos augenscheinlich, übernimmt er hier doch eine Vorgehensweise, die er bei seinem Vater, einem Zeichenlehrer aus Malaga, gesehen hatte. Der variierte seine Entwürfe und steckte mit Nadeln unterschiedliche Variationen, ehe er an die Leinwand ging.¹⁷

¹⁷ vgl. Wescher, 'Die Geburt der Collage' S.21

Unter dem starken Einfluss von Picasso entwickelte Juan Gris seine kubistischen Bilder, auf die hier nur kurz eingegangen werden soll. Ohne Picassos Einfluss nicht denkbar, entwickeln sie doch ihre eigene Bildsprache, wie in 'Frühstück' (Abb. 16). Die Papierelemente – Zeitungs- und Packpapier – sind wenig exponiert und malerisch sehr stark in den Bildraum integriert. Zeichnung, Collageelemente und bemalte Partien sind sehr stark zu einem 'Farb – Bildleib' zusammengefasst. Die Entfernung vom Vorbild geht nicht so weit wie bei Picasso und Braque: der Hintergrund ist in Frontalsicht wiedergegeben, Tisch und Gegenstände sind in Aufsicht dargestellt, der tiefenräumliche Plan bleibt weitgehend erhalten und die Gegenstände sind in mittels Schattierung plastisch gefasst.

Mit seiner Rückkehr nach Paris und mit ausbrechendem Krieg gibt Gris das Collagieren auf. Der kubistische Bildplan bleibt jedoch für sein Gesamtwerk bestimmend.

Auch für Picasso und Braque endet die Hochphase ihrer Papiers Collès mit dem Jahr 1914. Der Krieg bedeutete das jähe Ende Ihrer künstlerischen Freundschaft. Im August 1914 brachte Picasso Braque zum Bahnhof nach Avignon, und die beiden sahen sich danach nie wieder. Die Lebenswege der beiden trennten sich auch in künstlerischer Hinsicht.¹⁸

¹⁸ "Offensichtlich war beiden klar, dass ihr Dialog, der bereits 1913-14 an Intensität eingebüßt hatte, die jeweils unterschiedliche Situation nicht überdauern konnte, in die sich beide nach der aufgezwungenen Trennung versetzt fanden. Ihre Temperamente waren ganz unterschiedlich, auch beschäftigten sie sich hernach nicht länger mit den gleichen bildnerischen Problemen. Ihre gegenseitige Entfremdung wurde aber noch verstärkt durch abweichende Strategien angesichts einer veränderten Pariser Kunstwelt, sowie durch konträre Ansichten über die französische Gesellschaft der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre. Braque war wahrscheinlich enttäuscht, dass Picasso nach bildnerischen Lösungen suchte, die außerhalb des Kubismus lagen, und vertrat – nicht als einziger – die Ansicht, Picasso habe seit 1914 sein Werk dem Geschmack schicker neuer Auftraggeber und Freunde untergeordnet."

aus: W. Rubin: 'Picasso und Braque, Die Geburt des Kubismus' S.45

2.1.2 Dynamik und Agitation – Die futuristische Papiercollage

Die Collagen der Futuristen (Abb.17-20) fußen auf den Bildfindungen der Kubisten, auf die diese zumeist in Paris stießen. Mit ihnen hatten sie gemein, traditionelle Bildentwürfe und –techniken ersetzen zu wollen und neue Materialien einzuführen. Folgte der Kubismus aber eher einer formellen Ausrichtung, so fühlten sich die Futuristen gesellschaftlichen, geschichtlichen und politischen Ideen verpflichtet. Ihr Sinn für Anarchie, politische Revolution und Propaganda, Frauenfeindlichkeit, Befürwortung des Umsturzes und Krieges, Fortschritt, Geschwindigkeit und Bewegung unterschied sich deutlich von dem künstlerischen Impetus der Kubisten, der Analyse und Neubewertung von Gegenstand und Raum.

Im Winter 1909 rief der Dichter und Kritiker Filippo Tommaso Marinetti die futuristische Bewegung aus, zunächst beschränkt auf avantgardistische Ideen in der Dichtung, weitete diese aber sehr bald auf die Bildende Kunst aus. Die Ausrufung der neuen Ideen erfolgte in einem Manifest, das am 20. Februar 1909 im französischen 'LE FIGARO' erschien. Es war von einer ganzen Künstlergruppe (Marinetti, Boccioni, Balla, Severini, Carrà, Russolo) unterzeichnet. Mit imperativen Paroli proklamierten sie in elf Grundsätzen eine neue Weltordnung, in der eine Differenzierung zwischen den Künsten und der Gesellschaft aufgehoben sein sollte. Prägnante Auszüge aus diesem Manifest machen die unerbittliche, pathetische und fanatische Haltung der Gruppe um Marinetti deutlich:

"Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den '*Futurismus*' gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Lehrer, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien. ... Ein altes Bild bewundern heißt, unsere Sensibilität in die Aschenurne schütten, anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat. ... Wahrlich, ich erkläre Euch, dass der tägliche Besuch von Museen, Bibliotheken und Akademien (diesen Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen, diesen Kalvarienbergen gekreuzigter Träume, diesen Registern gebrochenen Schwunges ...) für die Künstler ebenso schädlich ist wie eine zu lange Vormundschaft der Eltern für manche Jünglinge, die ihr Genie und ihr ehrgeiziger Wille trunken macht. ... Mögen also die lustigen Brandstifter mit ihren verkohlten Fingern kommen! ... Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken! ... Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!

Wir ... diktieren unseren ersten Willen allen *lebenden* Menschen dieser Erde:

Manifest des Futurismus

1.- (...)

2.- (...)

3.- Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Bewegungslosigkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.

4. – Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*.

5.- (...)

6.- (...)

7. – Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. (...)

8.- (...)

9. – Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.

10. – Wir wollen alle Museen, Bibliotheken und Akademien zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Opportunismus und Eigennutz beruhen."

11.- (...)¹⁹

Zu Beginn ein rein literarische Verband, schlossen sich der futuristischen Bewegung bald eine Reihe von Malern (Carlo Carrà, Aroldo Bonzagni, Romolo Romani, Gino Severini, Mario Sironi) und Bildhauern (Umberto Boccioni) an. Sie sahen in der Collage *das* adäquate Ausdrucksmittel, ermöglichte sie doch die repräsentative Darstellung der modernen Welt mit Elementen, die ihr unmittelbar entnommen

¹⁹ aus: Boccioni, Umberto / Schmidt-Burkhardt (Hrsg.): Futuristische Malerei und Plastik, Dresden 2002 S.209 ff

waren. Zudem proklamierten sie die rückhaltlose Verwendung aller denkbaren Materialien.²⁰

In 'Manifestazione intervenista' (Abb.17) führt Carlo Carrà das typische Bildprogramm der futuristischen Collage vor. Am 1. August 1914, kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, wurde sie in der Zeitung 'LACERBA', dem Sprachrohr der Futuristen in Paris veröffentlicht. Aus dem Mittelpunkt der Komposition drängen Streifen aus bedruckten Papieren (Ausschnitte aus Zeitungen und Drucksachen) in einer fächerartig konzentrischen Rotation mit explosionsartiger Dynamik aus dem Bildraum heraus. Die Papiere sind Ausschnitte von Nachrichten, Werbebanderolen, Noten und Rechnungen, die wie ein dokumentarisches Konglomerat ihrer Zeit wirken. Zumeist von ihrem Sinngehalt gelöst, transportieren die Buchstaben und Wortfetzen wie Inkunabeln schlagwortartig Assoziationen und simultane Geräusche ('TRrrrrrrr', 'EEVVIIIIVAAA', 'rrrrraaaaaah'), die an Straßen-, Maschinen- und Motorengeräusche, Schlachtrufe ('Viva il Re'), und damit an den kriegstreibenden Lärm der Zeit denken lassen. Befreit von ihrem Inhalt, bilden die Buchstaben und Zeichen mit ihrer unterschiedlichen Typographie ein grafisches Netz, das die ausstrahlenden Kreisbewegungen unterstützt, Schwerpunkte setzt und so die Gesamtkomposition zusammenfasst.

Carrà folgt damit den Ausführungen Marinettis in seinem "Manifesto tecnico della letteratura futurista"²¹ in denen er die "parole in libertà" – die befreiten Worte – forderte. Ihrer syntaktischen und inhaltlichen Zusammenhänge entledigt, sollten die Buchstaben und Worte allein eine formale, hinweisende und symbolische Funktion innerhalb des Werkes einnehmen.

Im Vergleich zu den Papiers Collès der Kubisten verschmelzen die Papiere dieser Collage stärker zu einem malerischen Ganzen. Die eingeschobenen, facettierten Farbzonen verbinden die einzelnen Papierflächen miteinander, eine Reminiszenz an den neoimpressionistischen Divisionismus.²² Durch den nervösen, fleckig - tachistischen

²⁰ dazu: Boccioni, Umberto aus: 'Technisches Manifest der futuristischen Plastik', Mailand, 11.4.1912:

'Wir lehnen die ausschließliche Verwendung eines einzigen Materials für die Gesamtkonstruktion eines ... Ganzen ab. Wir behaupten, dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zum Erzielen der bildnerischen Emotion verwendet werden können. Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw.'

aus: Boccioni, Umberto, 'Futuristische Malerei und Plastik', Dresden 2002

²¹ vgl. dazu: Boccioni, Umberto: Technisches Manifest der futuristischen Literatur (11.Mai 1912) in: ebd. S.247

²² "Divisionismus = Farbzerlegung. Bezeichnung neoimpressionistischer Malerei im Hinblick darauf, dass die Neoimpressionisten methodisch die Farben zerlegen und komplementäre Kontrastfarben nebeneinander setzen, die durch optische Mischung für den Betrachter verschmelzen."

aus: Kwiatkowski, Gerhard (Hrsg.): 'Duden – Die Kunst', Meyers Lexikonredaktion, Mannheim 1983

Pinselduktus vibriert die Gesamtkomposition und unterstützt so den dynamisch - bewegten Gesamteindruck auch in malerischer Hinsicht.

Giacomo Balla hatte bereits Ende 1911 mit seinen Bildern die vollständige Abstraktion vollzogen. Vom Kubismus wenig beeinflusst, verwenden seine collagierten Bilder auf eigenwillige Art den futuristischen Formenkanon der sich rhythmisch – dynamisch aus dem Bildraum drängenden Formen. Die Papiere werden anders als bei Carrá verwendet: ohne typographische Aufdrucke werden sie wie große Farbflächen genutzt. In 'Dimostrazione patriotica' (Patriotische Demonstration, Abb.18) legt Balla zunächst einen Grund aus spitzwinkelig zulaufenden, stark farbigen Packpapieren unterschiedlicher Qualität und Struktur. Auf diesen farbigen Grund setzt er mit heftigen, dunklen Farbabstrichen die weit ausschwingenden, rhythmischen Bogenformen. Als finale Schicht klebt er in den Vordergrund tiefschwarze Silhouetten, die sich wie dunkle Schatten den übrigen Bogenformen entgegenstellen.

Als Schüler von Balla findet Mario Sironi 1915 zur Gruppe der Futuristen. Sein künstlerisches Interesse gilt neben der Abstraktion vor allem der Darstellung von sukzessiver Bewegung im Raum, der Darstellung von Dynamik in der Fläche im futuristischen Sinne.

'La Ballerina' von 1917 (Abb.19) zeigt die besondere Bildauffassung Sironis: die Tänzerin ist nur äußerer Bildanlass zur Darstellung einer sich über den gesamten Bildraum ausbreitenden, freien Bewegung. Röhrenförmige, gliederartige Elemente kippen in einer s – förmigen Bewegung von der oberen rechten Bildecke zum unteren Bildrand. Die weitestgehend abstrahierten Einzelformen lassen keine Differenzierung in Vorder- und Hintergrund zu, Figur und Grund sind durch die gleichartigen, dunkel gefassten Formfacetten miteinander verwoben.²³ Das aufgeklebte Zeitungspapier tritt fast ganz hinter die deckende Malerei zurück und ist kaum als solches identifizierbar. An den wenigen Stellen, an denen es sichtbar bleibt, wirkt es wie eine grafische Textur, die malerisch stark in das Bildgefüge integriert ist; inhaltliche Verweise sind in den typographischen Elementen nicht zu finden.

In Umberto Boccionis 'Carica dei lancieri' (Attacke der Lanzenreiter, Abb.20) scheinen die dynamischen, stakkatoartig durch den Bildraum drängenden Formen das Gesamtformat zu sprengen. Als Darstellung der Lanzen rhythmisieren die pfeilartigen Linien das Bild und unterstützen so den aggressiven Gesamteindruck. Die schnell-

²³ vgl. dazu: Boccioni, Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Plastik: "Außerdem habe ich mittels angestrebter und leidenschaftlicher Untersuchungen begonnen, die Idee der Verschmelzung von Umgebung und Gegenstand mit der daraus folgenden *Durchdringung der Ebenen* zu entwickeln. ... Ich habe also die Absicht, die Figur in ihrer Umgebung leben zu lassen, ohne sie zur Sklavin des künstlichen oder starren Lichtes oder einer Stützfläche zu machen."

aus: Boccioni, Umberto: Futuristische Malerei und Plastik, Dresden 2002

len, aggressiven Bewegungen bewaffneter Reiter auf galoppierenden Pferden liefern das Motiv, das Boccioni als Chiffre zur Darstellung von bewegtem Schlachtengetümmel und Krieg dient.

Zeitungsfragmente der damaligen, aktuellen Presse bilden den Grund dieses Bildes. Zwar sind diese stark an den Bildrand gedrängt, aber durch ihre Präsenz unterstreichen sie die Aktualität des Themas. Einzelne Begriffe der eingeklebten Ausschnitte – PROGRESSI (Fortschritte), AUSTRO-TEDESCHO (deutsch – österreichisch), LA GUERRA (der Krieg), RUSSO (Russe) - wirken wie ein Konglomerat aus evokativen Fanalen, das das politische Klima der Zeit assoziieren lässt.

Die futuristische, agitative Collage wies wie anfangs ausgeführt, formale Bezüge zur kubistischen Collage auf. Gleichzeitig können formale Parallelen zur Bildsprache des Dadaismus gezogen werden, wie im nachfolgenden Kapitel deutlich wird.

2.1.3 Schock und Provokation – Die dadaistische Papiercollage

2.1.3.1 Zürich Dada

1916 formierte sich in Zürich eine Gruppe um die Schriftsteller Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck und die Künstler Marcel Janco und Hans Arp. Alle verband das Schicksal der Kriegsflüchtlinge und eine tiefe Abscheu gegen ein bourgeois – korruptes Gesellschaftssystem, das letztlich in die Apokalypse des ersten Weltkrieges führte. Ort dieser ersten Keimzelle war das Cabaret Voltaire in Zürich, in dem sie provokante Lesungen, Aktionen und Ausstellungen veranstalteten. Anfangs waren in diesen Aktionen noch deutliche Einflüsse der Futuristen feststellbar, allerdings ohne den offenen, provokanten Aufruf zu Umsturz und Anarchie. So war die Kunst der Dadaisten "... von Natur aus subversiv, irrational im Aufbau und flüchtig in der Form."²⁴ Die Ablehnung alles Tradierten und Konventionellen in Gesellschaft und Politik zog zwangsläufig auch die Verneinung der üblichen künstlerischen Ausdrucksformen nach sich. An die Stelle der konventionellen Gattungen der Darstellenden und Bildenden Kunst wie Roman, Lesung, Theatervorführung, Malerei und Bildhauerei trat das Prinzip der Collage in Wort und Bild. Der Zufall, die Willkür, die Überraschung und Provokation wurden zur Maxime, nach denen völlig neue künstlerische Formen entstanden: Assemblage und Collage, Objet trouvé und Montage, und hier insbesondere die Fotomontage.

Dada als Bezeichnung für die neue Kunstform und die Gruppe wurde auf lapidare und provokante Weise gefunden. Nach dem Zufallsprinzip wählte man das Wort aus einem deutsch – französischen Wörterbuch aus. In der deutschen Übersetzung bedeutet es 'Steckenpferd' oder steht für einen Kinderlaut, ist aber als Bezeichnung für eine Künstlergruppe und deren Werke zunächst ohne jegliche Aussage und daher unsinnig. Erst im Laufe der Jahre assoziierte man mit dieser Bezeichnung zunehmend alles Provokante, Zufällige und Willkürliche.

Ausgehend von Zürich entwickelten sich sehr schnell andere Dada – Zentren in Berlin, Köln, Hannover, Paris und New York, die sich durch ihre jeweilige inhaltlich – politische und formal – künstlerische Ausrichtung unterschieden.

Zentrale Figur und Mitbegründer der Züricher Dada – Gruppe war Hans Arp. Neben der Beteiligung an den Aktionen des Cabaret Voltaire schuf er eine Reihe von Papiercollagen, die auf dem Prinzip des Zufalls beruhten. Aus Opposition gegen jegliches absichtsvolle Gestalten und 'kompositionelle Wollen' ließ Arp gerissene Papierstücke auf ein großes Format fallen und fixierte sie dann ohne Veränderung ("Quadrate, nach dem Gesetz des Zufalls geordnet" Abb. 21). Durch die Ausschaltung einer eingreifenden, planerischen 'Kunst – Absicht'

²⁴ aus: Waldmann, "Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute" S.100

suchte Arp neue, revolutionäre Methoden der Bildfindung, die sich allen konventionellen Methoden widersetzen und eigenen ästhetischen Gesetzen gehorchten. "Wir lehnten alles ab, was nachahmend oder beschreibend war, um so allem, was elementar und spontan war, freie Bahn zu schaffen."²⁵ Arp tilgte durch diese Arbeitsweise jede persönliche Handschrift und verlagerte die Entstehung und künstlerische Lenkung weg von seiner Person. Diese Methode der Bildfindung negiert das Schöpferische, Geniale des Künstlers. "Das 'Gesetz des Zufalls', welches alle Gesetze in sich begreift und uns unfasslich ist wie der Urgrund, aus dem alles Leben steigt, kann nur unter völliger Hingabe an das Unbewusste erlebt werden. Ich behaupte, wer dieses Gesetz befolgt, erschaffe reines Leben."²⁶ Diese Erweiterung des bildnerischen Findungsprozesses um das Prinzip des Zufalls ist für nachfolgende Entwicklungen von elementarer Bedeutung. Bildformen des zeitlich anschließenden Surrealismus und des Abstrakten Expressionismus wären ohne den Einbezug des Zufallsprinzips nicht denkbar.

2.1.3.2 Berlin Dada

Im Jahre 1918 formierte sich mit Ende des Krieges die Berliner Dada – Gruppe. Ihre Mitglieder waren Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, George Grosz, Helmut Herzfeld (der sich später aus Protest gegen fremdenfeindliche Tendenzen in Deutschland John Heartfield nannte), Johannes Baader und Hannah Höch. Waren die Züricher Dadaisten eher unpolitisch und formal ausgerichtet, so war die Berliner Gruppe radikal, kommunistisch orientiert und entschieden politisch – agitatorisch in ihren Absichten. Die publizistischen Organe der Politik, die Zeitungen und Zeitschriften lieferten das Bildmaterial, das ihnen als Fundus diente. Gleich Ready-Mades oder Objets trouvés wurden die fotografischen Zeugnisse der Tagespolitik seziiert, um sie anschließend in neue Bild- und Sachzusammenhänge zu montieren. Eine bis dato unbekannte, dem Protest adäquate Kunstform etablierte sich: die Photocollage.

George Grosz erinnert sich:

"Im Jahre 1916, als Jonny Heartfield und ich in meinem Südender Atelier an einem Maimorgen früh um fünf Uhr die Fotomontage erfanden, ahnten wir beide weder die großen Möglichkeiten noch den dornenvollen, aber erfolgreichen Weg, den diese Entdeckung nehmen sollte.

Auf einen Karton klebten wir durcheinander Annoncen von Bruchbändern, Kommersbüchern und Hundekraftnahrung, Etiketten von Schnaps- und Weinflaschen, Fotos von illustrierten Zeitungen, beliebig zerschnitten und sinnwidrig zusammengesetzt. ... Derartig zusammengefügt, dass sie in Bildern sagten, was in Worten der Zensur verfallen wäre. So verfertigten wir Postkarten, als seien sie von

²⁵ Zitat Hans Arp aus: Read, 'The Art of Jean Arp' S.34 f

²⁶ ebd. S.38 f

der Front in die Heimat geschickt worden oder von der Heimat nach der Front. Einige Freunde ... machten daraus die Legende, das 'anonyme' Volk habe dergestalt die Fotomontage erfunden. Richtig ist, dass es Heartfield ermunterte, aus einer ursprünglich politisch aufreizenden Spielerei eine bewusste Technik zu entwickeln."²⁷

Hannah Höch und Raoul Hausmann fanden 1918 in montierten Soldatenbildern sowie in fotografischen Ausschneidebögen des 19. Jahrhunderts erste technische Anregungen für ihre Fotocollagen (Abb. 22).

Trotz inhaltlicher und stilistischer Unterschiede lassen sich in den Arbeiten aller Berliner Dadaisten (Abb. 23-27) die gleichen bildnerischen Prinzipien finden:

- Entfernung des Bildmaterials aus dem ursprünglichen, erzählerischen Kontext
- Neuordnung des Fotomaterials in überraschende, karikierende und verzerrende Sinnzusammenhänge
- Authentizität und gleichzeitige Heterogenität des Ursprungsmaterials
- Kombination von fotografischem und typographischem Material
- Verschiebung der Maßstabs- und Größenverhältnisse innerhalb einer Collage
- Fehlende Differenzierung von Bildgrund und Motiv
- Prinzip des 'all-over' statt markanter, ordnender Kompositionsschemata

1920 bot Otto Burchard in seinem Kunsthandel am Lützowufer in Berlin den Dadaisten ein Ausstellungsforum; die legendäre 'Dada-Messe' dauerte einen Monat. Das wohl markanteste Stück dieser Ausstellung war eine Collage von Hannah Höch: "Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepöche Deutschlands" (Abb. 27). Als eine der komplexesten und größten dadaistischen Collagen - 114 x 90 cm - ist sie repräsentativ für das handwerkliche und inhaltliche Vorgehen der Berliner Gruppe.

Mit distanzierter Ironie liefert Höch einen montierten 'Quer-Schnitt' durch die Gesellschaft zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik im Deutschland der 20er Jahre. Auch der gestelzt – subtile Titel deutet in diese Richtung. So vielschichtig, verfilzt und schwer durchschaubar wie die politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge der damaligen Zeit ist auch das von Einzelmotiven überquellende

²⁷ aus: Richter, Dada und Antikunst S.120

Format; vielseitig auch das verwendete Material: 130 Einzelteile²⁸ werden zu einem Bildganzen 'verwoben'. Die verwendeten Papiere entstammen verschiedenen Quellen und sind deshalb auch unterschiedlich in ihrer Konsistenz und Qualität:

- *Japanpapier* als Klebgrundlage für das gesamte Format
 Stellenweise mit Aquarellfarbe koloriert, kontrastieren diese inzwischen recht blassen Farbzonen mit den übrigen s/w Bildern.
- *Klischeedrucke* aus technischen Katalogen
 Abbildungen von Maschinenteilen (Kugellager, Zahn- und Autoräder, Teile von Maschinen, Fahrzeugen und Apparaten) sind über das gesamte Format gestreut. Das Material entstammt Katalogen und Prospekten von Maschinenfabriken, insbesondere den Werbeprospekten der Firma 'Knorr – Bremsen'.²⁹
- *Fotografien* aus zeitgenössischen Illustrierten
 Vorwiegend aus der 'Berliner Illustrierten'³⁰ finden sich eine Vielzahl von Fotos der Persönlichkeiten des damaligen öffentlichen Lebens: Wilhelm II, Hindenburg, Kapp, Ebert, Marx, Lenin u.a. als Vertreter des politischen Lebens / Lasker-Schüler, Kollwitz, Reinhardt, Hiller, Nielsen u.a. als Stellvertreter der damaligen Kunstszene / Einstein als Einzelfigur.³¹
 Zudem sind Fotos von städtischen Gebäuden und Tieren zu finden.
- *Fotografien* aus Privatbesitz
 Die Portraitfotos sind private Aufnahmen von Dada-Freunden aus dem Besitz Hannah Höchs: Raoul Hausmann, George Grosz, Hannah Höch, John Heartfield, Walter Mehring.

²⁸ Angabe nach: Dech, 'Schnitt mit dem Küchenmesser' S.26

²⁹ aus: Institut für Moderne Kunst, Nürnberg (Hrsg.): 'Prinzip Collage' S.42

³⁰ Höch benutzte die 'Berliner Illustrierte', eine konservative Wochenzeitung mit zahlreichen Abbildungen zur Tagespolitik. Zudem nutzte sie den berliner 'Weltspiegel' mit umfangreichem Bildmaterial aus dem Kulturleben vgl. ebd S.43

³¹ vgl. Dech, 'Hannah Höch – Schnitt mit dem Küchenmesser' S.34

- *Textdrucke* aus dem Dada-Almanach³² und Flugblättern

Gedruckte Einzelbuchstaben, -wörter und Halbsätze sind ausgeschnitten und als direkte Zitate evokativ in die Collage einmontiert. Die Buchstaben und Texte sind: e / nf / anti-dada / dada / dadaisten / da dü dada / Einstein / He, he, sie junger Mann, Dada ist keine Kunstrichtung / Tretet dada bei! / Legen Sie Ihr Geld in dada an! / dada siegt / Die anti-dadaistische Bewegung

- *Landkarte*

In die rechte untere Ecke ist ein Teil aus einer Europakarte eingeklebt, die eine Verbreitung des Frauenwahlrechts in den jeweiligen Ländern zeigt.

Die Qualitäten der verwendeten Papiere sind je nach ihrer ursprünglichen Quelle unterschiedlich. Es findet sich dünnes Zeitungspapier, festes, gummiertes Illustriertenpapier und fein strukturiertes Japanpapier als Basis. Der Gesamtfarbton der Collage ist monochrom – tonig und changiert zwischen Sepia und Ocker. Mit der Zeit sind die Papiere vergilbt; ebenso sind die leichten Bemalungen des Hintergrundes in Gelb, Rosa und Ocker verblasst. Diese historisierende 'Patina' macht die zeitliche und geschichtliche Dimension der dargestellten Zusammenhänge auf sinnliche Weise spürbar. Wir schauen auf diese Collage wie in ein Geschichtsarchiv mit abgehefteten Zeitungen, deren Fotos und Schlagzeilen als die Repräsentanten der historischen Ereignisse und Zusammenhänge dastehen. Gleichzeitig sind sie Zitate des alltäglichen Lebens der damaligen Zeit.

Die Collage wirkt zunächst überladen, chaotisch und verwirrend in ihrer Kleinteiligkeit. Auf den zweiten Blick jedoch lassen sich grobe Bildzonen ausmachen: in der oberen, rechten sowie der unteren linken Ecke ballen sich die Motive, dazwischen zieht sich eine Diagonale mit lichterem Zonen von links oben nach rechts unten. Thematische Schwerpunkte wie Kaisertum (rechts oben), Massenszenen (links unten), Technik und Einzelpersönlichkeiten (Mitte) sind den verschiedenen Bereichen zugeordnet. Die typographischen Elemente und Textzeilen sind gleichsam gedruckte Zwischenrufe, die über das gesamte Format gestreut sind.

Wie in einem Vexierbild kann der Betrachter seine Aufmerksamkeit jeweils auf die verschiedenen Motivgruppen – Menschen, Parolen, Technik - fokussieren. Dabei amalgamieren die scheinbar divergenten Themen zu einer Gesamtheit; die Montage wird so zu einem Spiegel der massenhaften, simultanen Alltagserfahrungen (gesellschaftlicher und politischer Pluralismus, sich stetig potenzierende Geschwindigkeit, zunehmende Technisierung und Urbanisierung) des

³² Periodikum der Berliner Dadaisten, von R. Huelsenbeck im Verlag E. Reiss, Berlin herausgegeben

modernen Menschen der damaligen Zeit. Hannah Höch liefert mit ihrer Montage ein sehr sensibles, vielschichtiges Stimmungsbild ihrer Zeit, das mit den Mitteln der Provokation, der Überraschung, der Karikatur und der Ironie weit über die Ebene der reinen Darstellung hinausreicht.

2.1.3.3 Köln – Dada

Die Kölner Dadagruppe setzte sich aus Max Ernst, Johannes Theodor Baargeld³³ und zeitweise Hans Arp zusammen. Ihr Sprachrohr war "Der Ventilator", ein prokommunistisches Blatt, das offene Angriffe auf Staat, Kirche, Prominenz und Kunst enthielt. Zwar äußerten sich die Kölner Dadaisten in ihren Arbeiten auch politisch, allerdings bei weitem nicht so offensiv wie die Berliner Gruppe, die ja im Fokus der politischen Umstürze und Katastrophen agierte. Mit einer dadaistischen Veranstaltung im Brauhaus Winter in Köln löste sich die Gruppe 1920 bereits wieder auf.

Max Ernst war der intellektuelle Kopf der Gruppe (Abb.28-29). Seine Collagen waren poetisch – hintersinnig und oft versetzt mit symbolischen, sexuellen Hinweisen. Für seine Papiercollagen der Jahre 1919 bis 1921 nutzte er sehr häufig Drucke aus Katalogen und Illustrierten. Er bevorzugte Abbildungen von technischen Geräten wie Röhren, Zylinder und Trichter, die er zu maschinenhaften Konstrukten zusammensetzt. In seiner Autobiographie beschreibt er, aus welchem Impetus heraus er zu diesem Bildfundus greift:

"An einem Regentag in Köln am Rhein erregte der Katalog einer Lehrmittelanstalt meine Aufmerksamkeit. Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, botanische, anatomische, mineralogische, paläontologische und so fort, Elemente von so verschiedener Natur, dass die Absurdität ihrer Ansammlung blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte, Halluzinationen hervorrief, den dargestellten Gegenständen neue, schnell wechselnde Bedeutungen gab. Ich fühlte mein 'Sehvermögen' plötzlich so gesteigert, dass ich die neu entstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah. Um diesen festzulegen, genügte ein wenig Farbe, ein paar Linien, ein Horizont, eine Wüste, ein Himmel, ein Bretterboden und dergleichen mehr. So war meine Halluzination fixiert. Es galt nun, die Resultate der Halluzination durch ein paar Worte oder Sätze auszudeuten. Beispiel: 'Über die Wolken gleitet die Mitternacht. Über der Mitternacht schwebt unsichtbar der Morgenvogel. Ein wenig höher als der Morgenvogel wohnt der Äther. Dort schwimmen die Mauern und Dächern.' – 'Am Donnerstein die schöne Schleudertrommel dröhnt unbewusst im lautlosen Raum.' – 'Sorgfältig vergiftet werden halbwüchsige Frauen auf Flaschen gezogen. Die kleine Amerikanerin, welche wir in diesem Frühjahr lanzierten, gibt vergnügt den Seehunden und Haien

³³ Sein eigentlicher Name war Alfred Grunwald. Mit einem ironischen Blick auf seine familiäre Herkunft – sein Vater war Bankier – erfand er sein Pseudonym.

die Brust. Das menschliche Auge ist Strickwerk aus Glastränen, gesalzenem Schnee und geronnener Luft."³⁴

Für die Collage "démonstration ..." (Abb.29) verwendet Ernst Material aus Katalogen der Kölner Lehrmittelanstalt, insbesondere Abbildungen von physikalischen und chemischen Geräten. Mit äußerster, fast chirurgischer Akkuratess schneidet er entlang der Kontur der jeweiligen Abbildungen. Auf einem Trägerblatt werden die ausgeschnittenen Elemente dann wie ein skulpturales Konstrukt aufgeklebt. Die verbindenden Teile dieses maschinenhaft wirkenden Aufbaus werden mit Gouache- und Tuschefarben zwischen die ausgeschnittenen Papiere aus dem Katalog gesetzt. Ebenso wird der tiefenperspektivische Kastenraum³⁵ und der Himmelsausschnitt im oberen Bereich mit Farbe hinter die ausgeschnittenen Elemente gesetzt.

Auf diese Weise entsteht eine luftige, rätselhaft – lyrische Konstruktion zwischen Gliederpuppe und technischem Aufbau in einer klar strukturierten Raumsituation. Die einzelnen Elemente der Collage werden nicht klar ersichtlich über- und nebeneinander montiert, sondern sie werden mittels eines perfekten Schnitts und der Kolorierung zu einem geschlossenen Bildganzen zusammengefasst. Der Montagecharakter ist nur mit Mühe ersichtlich. Rätselhaft wie das handwerkliche Zustandekommen und das Dargestellte selbst ist auch der Titel: Ein scheinbar wissenschaftlicher Titel vereinigt unvereinbare Begriffe, die divergierende Assoziationen auslösen.

Mit derselben technischen Perfektion collagiert Ernst im gleichen Jahr 'C'est le chapeau qui fait l'homme' (Abb. 28). Auch hier ist der Collagecharakter nur schwerlich zu erkennen, Collageelemente und gemalte Partien verschmelzen zu einem homogenen Bildganzen. Wie so häufig, so ist Ernst das auslösende Bildmaterial für diese Collage in seinem täglichen Umfeld 'begegnet': sein Schwiegervater führte einen Laden für Männerhüte, und dort fand Ernst in einem Katalog die Klischeedrucke von Hüten, die er sorgfältig ausschnitt, um sie für seine Collage zu verwenden.

Das Motiv bleibt auch hier rätselhaft: es finden sich figurative, gliederartige Anordnungen, teilweise mit versteckten sexuellen Hinweisen (die phallusartig aufgerichtete Form an der größten Figur in der Mitte). Der Titel wirkt eher auf subtil – poetische und hintersinnig – humorvolle Weise kommentierend.

³⁴ aus: Ernst: Biographische Notizen in: Spies: Max Ernst – Retrospektive 1979, München 1979 S.134

³⁵ 1919 war Max Ernst in der Zeitschrift 'Valori Plastici' auf Bilder der 'Pittura Metafisica' von Giorgio de Chirico und Carlo Carrá gestoßen. Der bühnenartige klare, 'metaphysische' Raum dieser Bilder war die Anregung für die frühen Arbeiten von Max Ernst zwischen 1919 und 1921.

2.1.3.4 Hannover - 'Ein-Mann-Dada-Bewegung' Kurt Schwitters

Zeitgleich zu Berlin, Köln und Zürich formierte sich in Hannover die 'Ein – Mann – Dada – Bewegung' des Kurt Schwitters. Er distanzierte sich in seiner künstlerischen Auffassung deutlich von der Berliner Dada – Gruppe. Sein künstlerisches Credo war nicht destruktiv und politisch – agitatorisch, sondern eher formal und konservativ. Eine offensichtlich gesellschaftspolitische Inhaltlichkeit lehnte er strikt ab. Sein Werk ist eher gekennzeichnet durch einen stark ausgeprägten Materialfetischismus, der magisch – poetische Züge trägt.

1918 klebte und montierte Kurt Schwitters die ersten Collagen und Montagen zusammen. Vor ihm hatten das schon die Kubisten und Futuristen getan; die entscheidende Neuerung im Werk von Schwitters ist jedoch die grundsätzliche Zulassung jedes Materials und der völlige Verzicht auf den Gegenstand.³⁶ Wie besessen sammelte er die Abfallprodukte des Alltags, und seine Collagen wurden so zu Derivaten des damals herrschenden Zeitgeistes. Die inflationäre Umwälzung und Neuordnung gesellschaftlicher und politischer Zustände ab 1918 schwemmten eine Flut von Druckerzeugnissen auf billigen Papieren in den Alltag. Schwitters nutzte diesen umfangreichen Materialfundus und fand in der Technik der Collage seinen adäquaten künstlerischen Ausdruck. Voller Enthusiasmus schrieb er: "Ich musste meinen Jubel hinausschreien in die Welt..... Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und nagelte. Ich nannte es Merz, es war aber mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen."³⁷

Neben den inhaltlichen Verweisen interessierten Schwitters aber vor allem die formalen und malerischen Qualitäten der jeweiligen Fundstücke. Grundsätzlich ließ er *jedes* Material zu, nachdem er es auf seine formalen und malerischen Qualitäten geprüft hatte. Er *malte* regelrecht mit den Altstoffen und setzte sie so mit der industriell gefertigten Farbe gleich.

"Ich sah nämlich den Grund nicht ein , weshalb man die alten Fahrscheine, angespülten Hölzer, Garderobenummern, Drähte und Radteile, Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebenso gut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von den Fabriken hergestellte Farbe. Es war dieses gewissermaßen eine soziale Anschauung, und künstlerisch betrachtet ein Privatvergnügen, besonders aber letzte Konsequenz."³⁸

³⁶ vgl.: Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, S.91

³⁷ aus: Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, 1984 S.99

³⁸ aus: Merz 20 Katalog S.37

Die Assemblage 'Das Sternenbild' von 1920 (Abb.30) zeigt Schwitters' montierendes Vorgehen. In fast manischer Besessenheit sammelte er alltägliche, wertlose und weggeworfene Gegenstände, um sie in einer rotierend-ausstrahlenden Komposition, die noch ganz dem expressionistisch – futuristischen Bildschema folgt, zusammenzufügen: verschiedene Papiere, bedruckt, bemalt oder geprägt, Holzteile, ein Drahtgitter, ein Bindfaden und ein Dosendeckel. Geprüft auf seine formalen und malerischen Werte für das Bildganze wird grundsätzlich *jedes* Material zugelassen. Dabei weisen die abgegriffenen und verrotteten Oberflächen der Materialien zurück auf ihr alltägliches Umfeld, dem sie entstammen. Gleichzeitig wirken sie im malerischen Sinne atmosphärisch und integrativ für die Gesamtkomposition.

Ein Bindfaden und eine Latte werden zur richtungsgebenden Linie, die konzentrischen Kreise eines Dosendeckels sind der Dreh- und Schwerpunkt der gesamten Komposition. Das linienartige, dichte Drahtgeflecht lässt darunter liegende Farbflächen wie eine Lasur durchscheinen. Die Papierstücke bestimmen Felder, Zonen und Bildräume. Der drohenden Vielteiligkeit durch die Verwendung so unterschiedlicher Materialien wird die Farbe entgegengesetzt. Sie verklammert die einzelnen Fundstücke in ihrer unterschiedlichen Farbigkeit und Struktur miteinander; ihre Tonigkeit entspricht den verwendeten Altmaterialien. Das facettierte 'Ineinanderweben' der Farbflächen schafft so einen zusammenhängenden Bildorganismus. Der Farbaufstrich ist lasierend und nur an bestimmten Stellen deckend, so dass die darunter liegenden Papiere oft ihren farbigen Eigenwert behalten. Schnelle, hastige Pinselabstriche unterstützen die bewegte Expressivität der Komposition. Die Fundstücke werden durch ihre malerischen Oberflächen mit der Ölfarbe gleichwertig – Schwitters 'malt' geradezu mit ihnen.

Die eingefügten Zeitungsschnipsel entstammen der damaligen, aktuellen Tagespresse. Sie sind für die Komposition in graphischer und malerischer Hinsicht bedeutsam. Aber sie wirken auch inhaltlich – assoziativ: Zeitungslettern als solche waren in dieser Zeit die Symbole des herrschenden, korrumpierenden Zeitgeistes. Ihre Auswahl wirkt suggestiv: Reichskanzler – blutigen – Erhöhung – Hungersnot – gegen die Stilllegung – Nr – offener Brief – die Korruption – Matthias Erzberger - Generalleutnant. Diese eingeklebten Wortchiffren wirken wie Signale gerade durch ihre verhaltene, fragmentarische und bildnerisch integrative Präsentation. Sie kreisen ein, deuten an, ohne plakativ - vordergründig zu werden.

Neben den großformatigen Assemblagen hinterließ Schwitters eine Fülle von kleinformatigen Papiercollagen, den 'Merzzeichnungen',³⁹

³⁹ 'Merz' ist ähnlich dem Wort 'Dada' ein Zufallsfund, ausgeschnitten aus einer Werbezeile der Kommerz- und Privatbank. Es bedeutet zunächst einmal nichts – 'Merz ist Merz und nichts weiter' (Zitat Schwitters in: Schmalenbach, Kurt Schwitters S.96), assoziiert aber viele Bedeutungsdimensionen: Herz, Schmerz, Kommerz, Scherz und März als Monatsname – eine Vieldeutigkeit, die dem offenen Kunstbegriff Schwitters' zutiefst entspricht. 'Merz' bezeichnet nichts und doch alles – Schwitters' gesamtes Kunst- und

wie er sie selbst etwas irreführend nannte. Dabei meint 'Zeichnung' nicht das Herstellungsverfahren, sondern bezieht sich auf das relativ intime Format, welches zumeist 20 Zentimeter in der Höhe nicht überschreitet. Diese Arbeiten sind Papiercollagen aus gefundenem Material wie Zeitungsausschnitte, Eintrittskarten, Fahrscheine und Gewebereste (Abb.31). Geschnitten oder gerissen behalten sie ihren Materialcharakter: dick, dünn, bedruckt, einfarbig, abgegriffen, kompakt oder durchscheinend. Malerei wird selten eingesetzt, die Farbigkeit bestimmt sich allein durch den Eigenwert der verwendeten Materialien. Schwitters 'malt' mit diesen Stoffen. Er geht dabei additiv vor, überlagert bestimmte Partien und erreicht so ein lebendiges Vibrieren zwischen kompakten und lichten Zonen. Zufall, spielerisches Suchen und ein intuitives Ausprobieren setzt Schwitters gezielt zur Bildfindung ein. Dabei sind es die Fundpapiere, ihre Struktur, Farbe und Form, die inspirierend und anregend wirken. Ziel ist aber immer ein übergeordnetes Gefüge, die Gesamtkomposition, der sich alle Elemente unterordnen: '... Kunst ist ausschließlich Gleichgewicht durch Wertung aller Teile.'⁴⁰

Die gefundenen Papiere sind völlig unterschiedlich in ihrer Art und Herkunft: bedruckt, gemustert oder einfarbig waren es vormals Eintrittskarten, Fahrscheine, Tapetenreste, Garderobenummern, Visitenkarten, Zeitungsausschnitte, Zigarettenpackungen, Schokoladenpapiere, Glanzpapiere, Tortenpapiere, Briefmarken, Postkarten, Fotos aus Illustrierten oder Tageszeitungen, Kalenderblätter, Lebensmittelkarten, handgeschriebene Umschläge und Rechnungen, Wellpapier oder Geldscheine.

Auch die Qualität der jeweiligen Papiere ist sehr unterschiedlich: dünn, fest, transparent, dicht, gestanzt, gummiert. Die Papiere klebte Schwitters zumeist im Hochformat auf festen Karton. Sie waren entweder mit der Hand ausgerissen oder mit der Schere geschnitten, in späteren Jahren ließ er ganze Papiere unbehandelt stehen. Übermalungen finden sich selten, dafür konnten oft mehrere Lagen verschiedener Papiere übereinander geklebt werden.

Anfang der 1920er Jahre wendet sich Schwitters konstruktivistischen Konzepten zu. Die endgültige Loslösung vom Dadaismus, erste Begegnungen mit den russischen Konstruktivisten, der holländischen De-Stijl Gruppe um Theo van Doesburg und dem Bauhaus in Weimar⁴¹ verändern seine Collagen grundlegend (Abb.32/33). Dem freien, assoziativen Spiel der Flächen in den frühen Merzzeichnungen (Abb.31) folgt hier ein streng kalkuliertes Austarieren der Papiere entsprechend ihrer Farbigkeit, Form und Konsistenz. Der Formen-

Weltverhalten ohne Grenzen zwischen den Kunstgattungen, zwischen Bedeutendem und Banalem, zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Kunst und Leben, und in letzter Konsequenz bezeichnet es auch ihn selbst – '.... jetzt nenne ich mich selbst Merz.' Zitat Schwitters in: ebd S.96

⁴⁰ aus: ebd S. 155

⁴¹ vgl. Büchner, Joachim: Kurt Schwitters, A.Kat. Hannover S. 166

reichtum der expressiven Arbeiten wird reduziert auf ein lineares, orthogonales Grundmuster. Kalkuliertes Bauen drängt das intuitive Montieren zurück, die inhaltlichen Verweise der frühen Arbeiten verlieren sich ganz. Das Bildthema ist hier noch stärker ein zutiefst malerisches: die Gewichtung der Farbpapiere gegeneinander und ihr Spannungsgefüge untereinander. Grafische Elemente und inhaltliche Verweise, wie sie vormals durch die Verwendung von Eintrittskarten, Fahrscheinen oder Zeitungsausschnitten zu finden waren, fehlen vollständig, ebenso eine verbindende Malerei. Die Papiere wirken jetzt 'nackter' und isolierter. Sie sind Formpartikel, befreit von jeglichen inhaltlichen Verweisen. Allein ihre Form, Farbigkeit und Oberflächenstruktur entscheidet über die Verwendung und den Ort im Bildganzen.

Durch das Schwitters' Gesamtwerk zieht sich ein permanentes Interesse für das gedruckte und später auch gesprochene Wort. Seine praktischen Erfahrungen als Maschinenzeichner in einem Eisenwerk (1917-1918), sowie als Werbegrafiker in der von ihm selbst betriebenen 'Merz-Werbezentrale' ab 1920 legten die handwerkliche Grundlage. Schwitters nutzte die gesamte Bandbreite der inhaltlichen und formalen Möglichkeiten des Wortes:

- als gedrucktes Material in den Collagen und Assemblagen
- als Dichtung – er hinterließ ein umfangreiches literarisches Werk, für das er auch eine adäquate graphische Form fand⁴²
- als Gestaltung von Gebrauchsgrafik in seiner 1920 gegründeten Merz – Werbezentrale und in seinen Merz - Zeitschriften⁴³
- als Lautcollage in seiner Ursonate⁴⁴

⁴² Kurt Schwitters: Das literarische Werk – Gesamtausgabe zum 50. Todestag, Verlag Du Mont Schauberg, Köln 1998

⁴³ Merz 1 – 24 erschienen zwischen 1923 und 1932 im Merz-Verlag, Hannover, in unterschiedlicher Auflagenzahl bis zu 1000 Exemplaren, herausgegeben und gestaltet von Kurt Schwitters. Jedes Heft widmete sich einem thematischen Schwerpunkt: Merz 1: Holland Dada / Merz 2: nummer i (i-Gedichte etc.) / Merz 3: 6 Lithos auf Stein gemerzt / Merz 4: Banalitäten / Merz 11: Typoreklame = Pelikan-Nummer / Merz 13: Merz – Grammophonplatte - Scherzo der Ursonate, gesprochen von Kurt Schwitters vgl. auch Schmalenbach, 'Kurt Schwitters' S.389

⁴⁴ Das Interesse am gedruckten Wort führt konsekutiv zum gesprochenen Wort. Das Ergebnis ist die Sonate in Urlauten im Grenzbereich zwischen Dichtung und musikalischer Komposition. Schwitters interessierte diese Form der Lautcollage, seit er 1921 auf einer Dada-Soiree ein Lautgedicht von Raoul Hausmann gehört hatte. Dabei geht er nach dem gleichen Prinzip vor wie in seinen geklebten Collagen: gefundenes akustisches Urmaterial wird aus seinem ursprünglichen Sinnzusammenhang isoliert und phonetisch neu zusammengesetzt. Sein Fundus ist vielfältig: eine Fülle von

In der Merzzeichnung "Liegendes Emm" von 1926 (Abb.34) wird Schwitters' Interesse für die reine Typographie deutlich: wie ein monumentales Signet wird ein Einzelbuchstabe ('M' mit der Assoziation zu 'Merz') bildbeherrschend in das Format gesetzt. Unterschiedlich große, farbige Rechteckflächen rhythmisieren den Hintergrund. Die kompositorische Spannung bezieht diese Collage aus dem Kontrast des dunklen 'Buchstaben - Zeichens' mit den farbigen Rechteckflächen und aus der Kippbewegung gegen die orthogonalen Hintergrundflächen.

Dabei sind die Formen und Farben stark reduziert und puristisch geklärt. Neben Schwarz finden sich die Grundfarben Blau, Gelb und Rot. Das Rechteck ist vorherrschende Bildform. Auch die verwendeten Papierqualitäten sind andere: feste, neutrale Packpapiere mit einer geradezu haptischen Oberfläche ersetzen die Vielzahl der bedruckten und benutzten Papiere unterschiedlicher Konsistenz der frühen Jahre. So wird das konstruktiv - sachliche Bildschema durch die Wahl eines neutralen Materials unterstützt.

Einzelwörtern – etwa das Wort 'Dresden' -, Aufschriften auf Firmenschildern, Drucksachen oder Abkürzungen aus Eisenbahnstellwerken und simple, expressive Lautäußerungen. Die maximale Steigerung des Ausdrucks führt dabei zwangsläufig zur Befreiung von Inhaltlichkeit und Sinn. Die Struktur des Stückes entspricht einer klassischen Sonate in vier Sätzen. Schwitters konzipierte dafür sogar eine eigene Niederschrift.
vgl. "Merz 24. Ursonate" Merzverlag Hannover, 1932

CD - Aufnahmen:

Kurt Schwitters – Die Ursonate (Originalaufnahme, 1944 von Schwitters gesprochen)
Wergo Schallplatten GmbH, Mainz 1993

What a beauty – Die Ursonate und andere Lautgedichte
Die Schwindlinge
WERGO / Schott Music & Media GmbH, Mainz 2003

2.1.4 Geheimnis und Irritation - Die surrealistische Papiercollage

2.1.4.1 Max Ernst

1919 formierte sich in Paris aus den Dadaisten die Gruppe der Surrealisten, 1922/23 erfolgte die endgültige Abgrenzung. Zunächst fanden sich junge Literaten um die Zeitschrift 'Littérature' zusammen. Die wichtigsten Mitglieder waren André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, B. Péret, Philippe Soupault. Sehr bald entstanden Kontakte zu anderen Zentren und zu bildenden Künstlern, unter ihnen Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray und Max Ernst. Intellektueller Kopf der Bewegung war André Breton; seine grundlegenden Ausführungen über die Bewegung finden sich im ersten surrealistischen Manifest und fundierten seine exponierte Stellung als Initiator und Entscheidungsträger der Gruppe.

Die Stilbezeichnung 'Surrealismus' geht auf Guillaume Apollinaire zurück, ein Dichter aus dem Umkreis der Futuristen und Dadaisten. 1917 bezeichnete er seine Burleske 'Les Mamelles de Tirésias' als 'surrealistisches' Drama.

Der Surrealismus war anfangs keine Stilrichtung, sondern eine geistige und in Ansätzen politische Haltung des Protestes und des Abscheus gegen die bürgerlich – kapitalistische Gesellschaft nach dem ersten Weltkrieg. Die Mitglieder lehnten die überkommenen, bourgeoisen Kunstformen ab. Der Roman als deskriptive literarische Form wurde ebenso verteufelt wie die illustrative, darstellende Genremalerei und Skulptur – Gattungen, die zu Anfang des 20er Jahre des letzten Jahrhunderts in bürgerlichen Kreisen etabliert und anerkannt waren. Eine Darstellung der sichtbaren Welt konnte nach Auffassung der Surrealisten nur ein kleiner Ausschnitt der menschlichen Wahrnehmung sein. Die Welt des Irrationalen, des Traumhaften, der Vorstellungen und der Gefühle ist nach Meinung der Surrealisten jedoch ebenso Teil der menschlichen Existenz und Realität und muss somit zwangsläufig zum Gegenstand künstlerischer Äußerungen avancieren.

Demnach propagierten die Surrealisten

- die Auflösung von Realität und Irrealität in einer absoluten Überwirklichkeit, einer 'sur-réalité'
- die Aufgabe von Antinomien (Realität – Traum, Vernunft – Wahnsinn, Objektivität – Subjektivität, Vorstellung – Wahrnehmung)
- die Imagination, das visionäre Empfinden und das anti-kausale Vorgehen als Mittel zur Erkenntnis

- die Welt- und Bewusstseinsveränderung durch Wahrnehmungs- und Sinneserweiterung und die Aktivierung des Unbewussten
- das Absurde und die Verfremdung als künstlerische Prinzipien

Der Glaube an die Universalität des Unbewussten und die Unhaltbarkeit des Kausalitätsbegriffes führten zwangsläufig zu den psychoanalytischen Theorien Freuds und den darauf aufbauenden Thesen vom 'kollektiven Unbewussten' bei C.G. Jung. Breton bezeichnet das Resultat der Koppelung dieser Wirklichkeitsebenen als das 'Wunderbare'. Nach seiner Definition im ersten surrealistischen Manifest von 1924 ist der Surrealismus "... reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk – Diktat ohne jede Vernunft – Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen... Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bisher vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allgewalt des Traumes, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens. Er zielt darauf hin, die anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und ihre Stelle einzunehmen zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme..."⁴⁵

Leitmotiv dieser Auffassung wurde die berühmte Aussage von Lautréamont (eigentlich Isidore Ducasse) aus den 1890 erschienen 'Gesängen des Malador'. Darin sieht er die größtmögliche poetische Zündung nicht in der Beschreibung eines logischen Ist – Zustandes, sondern in dem zufälligen, überraschenden Aufeinandertreffen völlig disparater Wirklichkeiten: "... schön, wie die zufällige Begegnung einer Schreibmaschine und eines Regenschirmes auf einem Sezier-tisch."⁴⁶

Nach Auffassung der Surrealisten trägt jeder Mensch in seinem Unterbewusstsein einen umfangreichen Bildervorrat mit sich. Um diese versteckten, nicht sichtbaren Wirklichkeiten zu Tage zu fördern, und um sie für literarische oder bildnerische Zwecke zu nutzen, bedienen sich die Surrealisten neuer, bis dato ungebräuchlicher Methoden:

- die freie Assoziation und Lösung der Worte von ihrer Signifikanz
- die Ausschaltung der hemmenden Kontrolle des logischen Denkens durch die Aktivierung unbewusster Zustände des Somnambulen, der Halluzination und des Traumes

⁴⁵ André Breton: Erstes surrealistisches Manifest, Paris 1924

⁴⁶ Lautremont in: ebd. S.148

- die Kultivierung neuer Techniken zur Bildfindung: gelenkter Zufall, Automatismus, Assoziation und die überraschende Neukombination von adversativen literarischen oder bildnerischen Realitäten

Die Unterschiedlichkeit der Mechanismen und Techniken zur Bildfindung führten innerhalb der surrealistischen Kunst zu verschiedenen Ausprägungen, die sich in zwei große Stränge unterscheiden lassen: einerseits der abstrakte, absolute und andererseits der gegenständliche, veristische Surrealismus.

Der abstrakte, absolute Surrealismus lässt die Gesetze des Zufalls ohne eine Anbindung an Gegenständlichkeit unmittelbar sichtbar werden. Gestisch – expressive, spontane und zufällige Bildtechniken, die aus einem Automatismus heraus entstehen und planendes Wollen auszuschalten suchen, sind Bild bestimmend (Hans Arp, André Masson, Joan Miró).

Der veristische Surrealismus hingegen setzt Dinge und oder deren Fragmente von überdeutlicher Präzision in überraschender, oft absurder Kombination zusammen. Die Traum- und Vorstellungsbilder werden aus photographisch genauen, illusionistischen Abbildungen von Dingen zusammengesetzt, die aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst sind. Versatzstücke der sichtbaren Realität werden so durch eine überraschende, irrationale Neukombination zu einer neuen, 'sur-realen' Bildkombination zusammengeführt (Max Ernst, Salvador Dali, René Magritte).

2.1.4.1 Die Collagen von Max Ernst

Max Ernst war bereits 1919 in Köln per Zufall auf ein Reservoir von Bildwelten⁴⁷ gestoßen, aus dem er das Material für seine dadaistischen Collagen rekrutierte. Das Prinzip des Collagierens sollte für sein gesamtes Werk bestimmend bleiben. Dieses Verfahren entspricht zutiefst der surrealistischen Methode der Bildfindung: bereits vorhandene Bildwelten werden aus ihrem ursprünglichen, nicht vom Künstler geschaffenen Kontext herausgelöst, um sie so aneinander anzunähern, so dass sich ihre divergierende Spannung in einem neu entstandenen 'Überbild' entlädt (Abb. 35-40). Die initiale Intuition geht dabei immer von einem vorgefertigten, gefundenen Element aus. Der Anfang dieser Collagen ist also niemals ein weißes Blatt oder eine leere Leinwand. Die Rolle des Künstlers verändert sich: aus dem genialischen Schöpfer wird der lenkende Initiator. Max Ernst beschreibt dieses Phänomen in seinen biographischen Notizen:

"Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfer-tum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in

⁴⁷ vgl.: Ernst – Biographische Notizen in: Spies: Max Ernst – Retrospektive, München 1979 S. 134

schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des 'Autors' im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede 'aktive' Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte. Als Zuschauer kann er der Entstehung des Werkes beiwohnen und seine Entwicklungsphasen mit Gleichgültigkeit oder Leidenschaft verfolgen. Wie der Dichter seinen automatischen Denkvorgängen lauscht und sie notiert, so projiziert der Maler auf Papier und Leinwand, was ihm seine optische Eingebungskraft eingibt.

Aus ist's natürlich mit der alten Auffassung vom 'Talent', aus auch mit der Heldenverhimmelung und mit der für Bewunderungslüsterne willkommenen Sage von der 'Fruchtbarkeit' des Künstlers, welcher heute drei Eier legt, morgen eines, am Sonntag keines. Da jeder 'normale' Mensch (und nicht nur der 'Künstler') bekanntlich im Unterbewusstsein einen unerschöpflichen Vorrat an vergrabenen Bildern trägt, ist es Sache des Mutes oder befreiender Verfahren (wie der 'écriture automatique'), von Entdeckungsfahrten ins Unbewusste unverfälschte (durch keine Kontrolle verfärbte) Fundgegenstände ('Bilder') aus Tageslicht zu fördern, deren Verkettung man als irrationale Erkenntnis oder poetische Objektivität bezeichnen kann. ... Es zeigte sich dabei, dass, je willkürlicher die Elemente zusammentreffen konnten, umso sicherer eine völlige oder partielle Umdeutung der Dinge durch den überspringenden Funken Poesie geschehen musste."⁴⁸

Die Collage als Bildtechnik ermöglicht Max Ernst die Findung einer Fülle nie gesehener und überraschender 'Erzähl-Bilder'. Die Methode definiert er folgendermaßen: "Collagetechnik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt."⁴⁹

Ab 1929 bringt Ernst ein umfangreiches Konvolut von Collagen in Form der sogenannten 'Collageromane' heraus. Statt gedruckter Prosa wurden Collagen, die inhaltlich aufeinander aufbauen, unter einem Titel zusammengefasst und gedruckt. Die Romane sind: "La femme 100 têtes" ("Die hundertköpfige Frau", 1929 gedruckt, 147 Collagen, Abb.35,37), "Réve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel" ("Traum eines Mädchens, die in den Karmel eintreten wollte", 1930 gedruckt, 80 Collagen, Abb.38), "Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux" ("Eine Woche der Güte oder die sieben Hauptelemente [Todsünden]", 1934 veröffentlicht, 182 Collagen, Abb.39).

Das Material für seine Collageromane fand Max Ernst in Antiquariaten und bei den Bouquinisten an der Seine. Es sind Stahlstiche, Kli-

⁴⁸ aus: Max Ernst – Biographische Notizen, Was ist Surrealismus? in: Spies: Max Ernst, Retrospektive, Prestel Verlag, München 1979 S.157

⁴⁹ aus: ebd. S.135

scheedrucke und Holzstiche vor allem des 19. Jahrhunderts, aber auch zeitgenössische Drucke aus nichtkünstlerischen Bereichen: Abbildungen technischer Geräte, Kataloge, Groschenromane, Musterbücher, Gebrauchsanleitungen, medizinische und biologische Lehrbücher, enzyklopädische Abbildungen und Warenhauskataloge, also durchweg Informationsmaterialien. Ein Großteil der von Max Ernst verwendeten Stahlstiche, Klischeedrucke und Holzstiche wurde im 19. Jahrhundert gedruckt, war also bereits obsolet, als Max Ernst sie für seine Collagen heranzog. So haftet ihnen die Aura des Altmodischen, Vergangenen und Fabelhaften an.

Max Ernst löste Einzelpartien aus diesen Drucken heraus und klebte sie in neue, überraschende Bildzusammenhänge. Er zerschnitt gleichsam viele unterschiedliche Wirklichkeiten, um sie zu einer neuen, übergeordneten 'Bild - Realität' zusammenzusetzen. Dabei ging er wie ein Chirurg vor: die Partien wurden mit äußerster Akribie seziiert, um sie anschließend mit gleicher Akkuratess wieder zusammen zu setzen. Schnittstellen sind später nicht feststellbar. Die Prozedur der Entstehung bleibt so rätselhaft: "Die perfekte Collage hat etwas vom perfekten Verbrechen - es fehlen die Indizien."⁵⁰ Durch den erneuten, anschließenden Druck wurden die wenigen sichtbaren Schnittstellen, wie auch die farbigen Unterschiede und Qualitäten der Papiere ausgetilgt. So wurde die Illusion eines intakten, perfekten Bildes erzeugt, dessen eigentliche Genese, das Collageverfahren nicht mehr sichtbar und nachvollziehbar ist. Im Unterschied zu den Papiers Collés der Kubisten und Futuristen - die hatten ihre Collageelemente sichtbar in ihrer materiellen und farbigen Divergenz stehen gelassen - geht es hier nicht um das Verfahren, sondern um das Resultat, das fertige Bild, dessen sichtbare Spuren der Entstehung ausgetilgt zu sein hatten.

Vereinheitlichend wirkt zudem die gleiche grafische Rasterung der unterschiedlichen Ausgangsmaterialien - das Endprodukt erscheint dadurch als bildnerische Einheit. Auch wirkt die Auswahl der ursprünglichen Drucke in bildnerischer Hinsicht summierend: "Max Ernst greift auf ein Bildmaterial zurück, das konstant ist, das heißt, das nur einer bestimmten Periode und einer bestimmten Technik entstammt."⁵¹

Für seinen ersten Collageroman "La femme 100 têtes" verwendete Max Ernst in ersten Linie Holzstiche aus illustrierten Romanheften, die im 19. Jahrhundert massenhaft verbreitet waren. Daneben griff er häufig auf Drucke aus zeitgenössischen Katalogen und auf Illustrationsgrafiken zurück (Abb.36). Abbildung 37 zeigt eine Collage im Zustand der Illustrationsvorlage, also vor dem finalen Druck. Deutlich wird hier, wie Max Ernst mit nur wenigen, sehr präzisen Veränderungen eine rätselhafte, mysteriöse Bildwelt schafft. Motivische Anklänge und inhaltliche Bezüge werden deutlich, jedoch entzieht

⁵⁰ aus: Spies, Max Ernst - Retrospektive 1979, München 1979

⁵¹ aus: ebd S.14

sich das Dargestellte jedem interpretatorischen Zugriff. Max Ernst erfindet eine autonome Bilderwelt, die jenseits jeglicher logischer Abfolge und Erklärbarkeit liegt.

Die Vielschichtigkeit dieser Collagesammlung deutet sich bereits im Wortspiel der Bezeichnung an. Der geschriebene Titel 'La femme 100 têtes' führt je nach Lesart zu vier homonymen Bedeutungen:⁵²

- | | | | |
|---|---------------------|---|---|
| 1 | la femme cent têtes | : | die hundertköpfige Frau |
| 2 | la femme sans tête | : | die kopflose Frau |
| 3 | la femme s'entête | : | die Frau, die ihren eigenen Kopf hat (= die Starrsinnige) |
| 4 | la femme sang tête | : | die blutsaugende Frau (= Vampir) |

Die Bildmotive und -titel suggerieren einen Handlungsablauf, der jedoch auch immer wieder gebrochen wird. Leitmotiv ist die Frau. Daneben taucht häufig die Figur des 'Loplop', eine Vogeldarstellung als verschlüsselte Selbstdarstellung auf. Der gesamte Collageroman teilt sich in neun Kapitel. Die Bildinhalte fußen auf den Illustrationen des 'roman noir' des 18. Jahrhunderts und zitieren damit "... die Gemeinplätze des 'Schauerlichen'...".⁵³ Sie führen vielfältige motivische Anklänge vor und verknüpfen sie auf subtile Weise miteinander: die Frau in der christlichen Ikonographie (Mariendichtung, unbefleckte Empfängnis, orgiastische Verzückung), sadistische Inhalte (Hinrichtung, Vampirismus) und identitätsstiftende Anspielungen (Figurendoppelung, synonyme Darstellungen).

Der zweite Collageroman, "Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel" besteht aus einer Einleitung und vier Kapiteln, die inhaltlich eng miteinander verwoben sind. Traum, Gefühle und religiöse Motive (Epiphanie, Gottesannäherung und Hingabe) liefern den motivischen Grund, aus dem die überraschenden Bildkombinationen erwachsen. Die einzelnen Kapitel tragen jeweils eine Überschrift: 1. Auf in die Finsternis 2. Das Haar 3. Das Messer 4. Der Himmlische Bräutigam.⁵⁴

Die Collage "Allons! Dansons la Ténébreuse..." (Abb.38) illustriert den Eintritt in den Orden der Karmeliterinnen und die damit zusammenhängenden Assoziationen und Anspielungen. Verbildlicht werden: die Dunkelheit der Zelle, der unsichere, schwebend – balancierende Gemütszustand beim Eintritt in den Orden und die sukzessiven Erscheinungsformen der religiösen Ekstase (die körperliche Erhebung, die Stigmatisierung mit blutenden Wundmalen, der Veits-

⁵² vgl.: Spies, Max Ernst – Collagen S.186

⁵³ aus: ebd. S.179

⁵⁴ aus: ebd. S.194

tanz mit krampfartigen Bewegungen). Insgesamt ist dieser Collagezyklus in seiner Struktur (klassisches Drama: Prolog und vier Akte) und Lesbarkeit eindeutiger und offensichtlicher als "La femme 100 têtes".

Der letzte Collageroman "Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux" erschien in fünf Heften. Gleich einer Anthologie werden den Wochentagen sieben Elemente und Themenkomplexe zugeordnet. Die Collage "Œdipe" (Abb.39) entstammt dem vierten Heft, in dem das Element Blut das Leitmotiv ist. Die Nähe zur griechischen Mythologie ist augenfällig. Die Geschichte des vatermordenden Ödipus wird ebenso zitiert wie die Sage des Achilles, der erst durch die Verletzung seiner Ferse angreifbar wird. Gerade die Verquickung der wesentlichen Bildelemente in seinen Besonderheiten – die nackte Frauenfigur mit motivischen Reminiszenzen an klassische Venusdarstellungen, die düster – schäbige Szenerie und die Elemente der Selbstdarstellung (Vogelkopf und -nest als Zitate des 'Loplop') lassen an tiefenpsychologische Verknüpfungen denken.

Ende der 20er Jahre taucht im Werk von Max Ernst eine Werkgruppe von Collagen auf, in denen eine Präsentationsfigur – "Loplop" – das eigentliche Bildmotiv vorstellt (Abb.40). Diese Figur, ausgestattet mit den körperlichen Attributen eines Vogels, setzt Max Ernst als Chiffre zur distanzierten Selbstdarstellung ein. Die Figur lässt sich auf eine frühe kindliche Traumatisierung zurückführen: die Geburt der kleinen Schwester und der Tod des Lieblingsvogels geschehen zeitgleich und führen in dem 15 – jährigen Max Ernst zu einer synaptischen Verknüpfung dieser beiden elementaren Ereignisse.

"...ein kluger, bunt gescheckter Vogel stirbt in der Nacht; ein Kind, das sechste in der Reihe, kommt in selbiger Nacht zum Leben. Wirrwarr im Hirn des sonst sehr gesunden Jünglings. Eine Art Ausdeutungswahn, als ob die eben geborene Unschuld, Schwester Loni, sich in ihrer Lebensgier des lieben Vogels Lebenssäfte angeeignet hätte. Die Krise ist bald überstanden. Doch dauert in des Jünglings Phantasie eine freiwillig – irrationelle Vorstellungs – Vermengung von Menschen mit Vögeln und anderen Lebewesen; und dies spiegelt sich wieder in den Emblemen seiner Kunst."⁵⁵

Die Arbeiten dieser Werkgruppe (Abb.40) sind ausnahmslos mit "Loplop présente" bezeichnet. Das Bildschema ist immer gleich: eine schematisierte Figur mit Kopf, zwei vierfingerigen Händen, einer großen Rumpfform und zwei kleinen Füßen präsentiert mit zeigender Geste vor sich wie auf einer Leinwand oder in einem Bauchladen das eigentliche Motiv. Die Collagen sind hier Mischformen: lineare Bleistiftzeichnungen – zumeist die Figur des Loplop – bilden den Grund, in die partielle Collageelemente eingefügt werden. Im abgebildeten Beispiel verwendet Max Ernst verschiedene Papiere: in das formatbeherrschende Zeichenpapier klebt er ein Stück einer gemusterten, braunen Tapete (Hand), die an Zellstrukturen denken lässt, ein

⁵⁵ aus: Max Ernst – Autobiographie in: Max Ernst, Retrospektive Spies, Prestel – Verlag, München 1979

Stück strukturelle Zeichnung, die mittels der Frottage – Technik hergestellt wurde und eine vegetative Mikrostruktur imitiert und schließlich den farbige Druck einer primitiven Pflanzenform aus einem biologischen Lehrbuch.

Auf die Prinzipien der surrealistischen Collage wie die Einbeziehung des aleatorischen Prinzips greifen Künstler der nachfolgenden Generationen immer wieder zurück, so auch die im Folgenden beschriebenen Vertreter des 'Nouveau Réalisme'.

2.1.5 Moderne Realitäten und Bilderwelten – Die Collagen des Nouveau Réalisme

2.1.5.1 Mimmo Rotella

Die Collage und damit das Papier war das zentrale Ausdrucksmittel der Künstler des "europäischen Pop", des Nouveau Réalisme. Ausgehend von Frankreich entwickelte sich in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts das europäische Pendant zur amerikanischen Pop-Art. Die Themen sind im Bereich des Konsums, der Urbanität und der Medien angesiedelt. Doch anders als in Amerika, wo der Glanz, die Oberfläche und der Schein der Objekte und Werbungen zu neuen Ausdrucksformen führte, verwendeten die Künstler des Nouveau Réalisme die Abfälle der Konsumwelt für ihre Arbeiten. Neben der Collage führten die verwendeten Gegenstände zu raumgreifenden Materialassemblagen (Tinguely, Spoerri, Arman etc.).

Mimmo Rotella war führendes Mitglied der Gruppe des 'Nouveau Réalisme' in Italien. Seine Arbeiten sollen hier exemplarisch vorgeführt werden, sind sie doch repräsentativ für die Papierarbeiten der Gruppe (Abb.41-42). Ende der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts gab er die Tafelmalerei endgültig auf, um sich einer neuen Technik, der Decollage zuzuwenden. Dabei wird das Verfahren des Collagierens in das Gegenteil umgekehrt: Teile einer in Schichten geklebten Papierfläche werden entfernt und die Oberfläche wird zerstört, bis ein endgültiger, malerisch zufriedenstellender Zustand erreicht ist. Die Überraschung über die freigelegten Papierstücke und der Zufall sind in Findungsprozess werkbestimmend. Die aufgebrochenen, farbigen Papierflächen ersetzen die traditionelle Tafelmalerei. An die Stelle der konventionellen Malfarbe traten die industriell gedruckten Farben der Plakatwände.⁵⁶

Anfangs entstanden diese Decollagen fast beiläufig. Rotella zog durch die Straßen der Stadt, riss mit schneller Geste Stücke aus den Plakatwänden, die er als die Bilder der urbanen Umgebung und damit als zeitgenössische Ausdrucksträger ansah.⁵⁷ Die 'Trophäen' dieser Streifzüge sammelte er zunächst, ohne dafür eine weitere Verwendung zu sehen. Die ersten Decollagen waren noch relativ klein im Format, nahmen jedoch schnell an Größe zu.

⁵⁶ Ende der fünfziger Jahre galt das Tafelbild als endgültig überholt, wirkliche Neuerungen schienen unmöglich. Die Auflösung des traditionellen Tafelbildes zog experimentelle Verfahren nach sich: die Einführung 'artfremder' Materialien, die Öffnung und Verletzung der Oberfläche und der freie oder kontrollierte, systematische Einsatz des Zufalls als Methode der Bildfindung.

⁵⁷ Zitat Rotella: "Es war wie eine Zen-Erleuchtung: die Entdeckung des Werbeplakates als Ausdruck künstlerischen Schaffens und als Botschaft der Stadt." aus: Brunetti, Maria: Biografia – Rotella (A.-Kat.), Museo Civico Palazzo Zagarese, Rende / Coscenza 1996 S.88

Allmählich begann Rotella, ein visuelles Äquivalent einer sich überlagernden 'Vielfalt' – im wörtlichen Sinne – der visuellen Eindrücke urbaner Umgebungen in den überklebten Schichten der Plakatwände zu sehen und freizulegen.⁵⁸ Das Verfahren der Bildfindung war ein zutiefst aggressives: in illegalen Aktionen wurden die Oberflächen der Plakatwände mit Gewalt verletzt und aufgerissen. Auf der Suche nach der zufriedenstellenden Bildlösung agierte Rotella wie ein Archäologe: zunächst wurde an bestimmten Stellen die zuletzt geklebte Papierschicht eröffnet, dann wurden je nach Bedarf nach und nach bestimmte Stellen der darunter liegenden Lagen durch Schnitt oder Zerreißen entfernt, sodass unterschiedlich große Partien der vormals übereinander geklebten Lagen sichtbar wurden. Dabei sind die übereinandergelagerten archaischen Schichten zu vergleichen: vormals gültige Zeugnisse zivilisatorischer Äußerungen werden von nachfolgenden verdrängt und überlagert, bleiben jedoch existent, wenn auch verdeckt und daher nicht sichtbar.

Die künstlerische Auffassung Rotellas verdeutlicht ein Brief, den er im Oktober 1961 an den Verleger Le Noci der Edizioni Apollinaire in Mailand geschrieben hat:

"Lieber Le Noci,
es ist gar nicht dramatisches passiert, als ich gestern Nacht das Plakat von "Königin Christine" abgerissen habe. Vielleicht würde manch einer es vorziehen, wenn meine Bilder während eines exzessiven Lebens und Abenteuers entstehen würden. Aber für mich ist diese Art nur Beschaffung von Realitätsfragmenten, die dann zu meinem Werk werden. Das vollzieht sich mit großer Unbefangenheit. Ich reiße solche Plakate eigentlich genauso ab, wie es die kleinen Jungs manchmal aus Spaß tun, nur dass mich die Leute völlig alarmiert betrachten und dabei für einen Schurken, Vandalen oder Verrückten halten. Aber seit der späten Nachkriegszeit (als ich mit dem Sammeln von Plakatschnipseln als Farbdokumente begonnen habe, experimentell damals, erst '54 habe ich ja entschieden, sie auszustellen), seit mehr als zehn Jahren, sagte ich, widme ich mich solchen Verletzungen als 'sozialer' Handlung; für mich sind sie ganz normal geworden. Nur als ganz persönlicher Akt können sie für mich noch ein Risiko bedeuten, aber das ist ganz sicher uninteressant für die Chronik einer Zeitung.

⁵⁸ Seine Sicht der gesellschaftlichen Verhältnisse in Bezug zu seinen Decolagen formulierte Rotella 1957 wie folgt: "Plakate von den Wänden zu reißen, ist die einzige Kompensation, das einzige Mittel des Protestes gegen eine Gesellschaft, die kein Interesse mehr an Veränderungen und großartigen Umgestaltungen hat. Ich klebe Plakate und reiße sie wieder ab: so entstehen unvorhersehbare neue Formen. ... Wenn ich stark wie Samson wäre, würde ich die Piazza di Spagna mit ihren zarten, weichen Herbstfarben auf die roten Plätze am Gianicolo im Schein der untergehenden Sonne kleben."

Zitat Rotella in: Restany, Pierre – Mimmo Rotella: Magier des anonymen Abrisses, in: Hentschel, Martin (Hrsg.): Mimmo Rotella (A.Kat.), Würtembergischer Kunstverein Stuttgart, Verlag Kerber, Bielefeld 1998 S.69

Für mich zählt das Plakat nicht nur als solches, sondern auch mit seiner Aktualität, mit seiner 'Farbe', d.h. es erhält einen neuen Sinn (und heute sind es die Abbildungen, die einen neuen Sinn für mich gewinnen) insofern, eine tatsächliche Neuigkeit in meinem täglichen Umgang mit der Straße einzuführen. Und es ist die gefühlsmäßige Triebfeder der Farbe, die meinen Wunsch nach dem Zerreißen heraufbeschwört, am Ende all diese komplexen Dinge in Gang setzt, will ich sagen, die schließlich in meinem Bild wieder zur Ruhe kommen. Denn, eine Sache ist das Zerreißen, das ich auf der Straße vornehme, wenn mir ein Plakat wie der Höhepunkt der Natur vorkommt, und eine andere Sache ist das Zerreißen, das in meinem Atelier nicht nur einer natürlichen Ordnung anhängt, sondern den Anforderungen meiner Vision, also einer Kreation entspricht, die auch unter dem Aspekt des 'ready made' wie eine Metapher der Welt ist. Das sind einige einfache Darlegungen, die Dir hoffentlich zeigen, wie weit entfernt ich bin von jeglichem Skandalgehabe, das außerdem alleine nie die Realität eines Bildes begründen könnte.

Herzlichst
Dein Rotella"⁵⁹

1960 formierte sich unter Pierre Restany die Gruppe der 'Nouveaux Réalistes'. In einem ersten Manifest postulierten sie die Abschaffung des traditionellen Tafelbildes, definierten den kreativen Prozess als einen Akt der Forschung auf dem "... Weg zu einem neuen Realismus der reinen Empfindsamkeit ..." und des "... Weges in die Zukunft ..."⁶⁰ Die 'Affichisten' unter ihnen waren neben Rotella vor allem Vostell, Dufrênes, de la Villeglé und Haines. Anderer Mitglieder, die sich der Objektkunst und der 'Trash-Art' zuwandten, waren u.a. Spoerri, Arman, zeitweise Klein und Tinguely.

In einer Werkserie befasste sich Rotella Anfang der 1960er Jahre mit den Traum- und Bilderwelten des Kinos, und hier insbesondere mit den Produkten der Kinostadt Cinecittà bei Rom. Die Arbeiten dieser Serie waren großformatig und stellten die menschliche Figur in den Mittelpunkt. Aus dieser Serie stammt die Décollage 'Marilyn Monroe' von 1962 (Abb.41). Die Schnittverletzungen sind heftig, wie schmale, spitze Schnitte, die die Schichten der unteren Lagen wie aufblitzende Farbsplitter hervortreten lassen, und die offensichtlichen erotischen Andeutungen noch brisanter und vibrierender erscheinen lassen. Die zentrale Figur, Marilyn Monroe, damals auf dem Höhepunkt ihrer Karriere und als amerikanische Ikone der lasziven Erotik unerreichbare Wunschfigur aller Männerträume, wird als Figur aber nicht demontiert. Ähnliche Decollagen verwenden Kinoplakate und die Stars der amerikanischen Filmindustrie, die in den frühen

⁵⁹ Zitat nach Rotella aus: Romain / Bluemler (Hrsg.): Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, WB Verlag München 2001 S.15

⁶⁰ Zitat aus dem ersten Manifest des 'Nouveau Réalisme', Mailand 16.4.1960, in: Glozer, Laszlo: Westkunst, DuMont Buchverlag, Köln 1981 S.242

60er Jahren in Italien lanciert wurden: Humphrey Bogart, Clark Gable und Liz Taylor in subtil – erotischer oder maskuliner Pose.

Die Décollage blieb über vierzig Jahre hinweg die zentrale künstlerische Technik im Werk von Mimmo Rotella. Die Arbeit 'Vivi bene' (Abb.42) aus dem Jahre 2001 zeigt wie Anfang der 60er Jahre ein gleiches Interesse für Themen wie Urbanität, Modernität und die menschliche Figur. Die Farbflächen sind jedoch weicher, bewegter, mit fast tanzenden Bewegungen; die Farbigkeit ist weniger expressiv, sondern weitaus toniger.

Als besondere Anerkennung seines Werkes erhielt Rotella 1999 durch den Bürgermeister von Catanzaro die offizielle Erlaubnis, in der Stadt ohne strafrechtliche Verfolgung Werbeplakate abreißen zu dürfen.

2.1.6 Geklebte Schrift und plastische Collagen - Jiří Kolář

Die zweidimensionale Collage aus geschnittenem Papier, und später auch die plastische Collage sind werbestimmend im Œuvre von Jiří Kolář (Abb.43-44). Sein Material sind gedruckte Vorlagen: Typographien und alle möglichen Arten von Fotografien, die er für seine Collagen zumeist in kleine Teile zerschnitt und auf einem Träger zusammenklebte. Im Laufe der Jahrzehnte entwickelte Kolář eine ganze Fülle von eigenen Techniken des Collagierens, differenziert nach Schneidetechnik, Materialauswahl und Klebeverfahren. Um sie in technischer Hinsicht zu unterscheiden, belegte er sie mit einer Reihe von eigens entwickelten Begriffen¹²³:

*Chiasmage*¹²⁴

Ein Text oder ein Buch oder ein Bild (z.B. Zeitschriften, Lexikon, Kursbuch, Bildreproduktion, chinesische Schriftrolle) wird in Partikel gleicher Grösse gerissen und zu einer "monochromen" neuen Bildtafel geklebt.

Chiasmage – Objekt (Abb.43)

Siehe Chiasmage. Beklebt werden Gegenstände (z.B. Apfel, Wäscheklammer, Topf, Hut, Holzkiste, Waschbrett).

Antianatomie

Collage. Reproduzierte Sujets (oder Teile daraus) werden ausgeschnitten und auf andere so aufgeklebt, dass sich disharmonische Bezüge ergeben (z.B. Wolkenkratzer in Wohnstube).

Rollage (Abb.44)

Eine oder mehrere Reproduktionen eines oder mehrerer Autoren werden in gleichmäßige Streifen zerschnitten und nach bestimmten Regeln neu angeordnet aufgeklebt; daraus folgt eine systematische Multiplizierung der verwendeten Reproduktionen mit neuer Bildaussage; Weiterentwicklung der Konfrontage. Ureigenste Findung von Jiří Kolář.

Prollage

(von tsch. "prolinati"= durchdringen, überblenden) Siehe Collage. Zum Beispiel aus Tierabbildungen (Fische, Vögel, Schmetterlinge, Kühe). Abbildungen von Obst (Birne, Apfel), Architekturzeichnungen und Portraits werden Zentralpartien oder Details ausgeschnitten; diese freigelegten Stellen werden mit Reproduktionen von Gemälden aus der Kunstgeschichte unterlegt. Anfänglich von Kolář als "Magrittage" bezeichnet.

¹²³ entnommen dem Lexikon der Techniken in: Jiří Kolář – Monografie mit einem Lexikon der Techniken Hrsg.: Institut für moderne Kunst, Nürnberg 1979 S.186

¹²⁴ nach der Gestalt des griechischen Buchstabens Chi=X (=kreuzweise); Zusammenstellung vieler durch Reißen oder Schneiden gewonnener Fragmente in einer ineinandergreifenden, überlagernden Anordnung

Die ersten Collagen klebte Kolář unter dem Einfluss der tschechischen Kubisten und Surrealisten. Auffallend in seinen Collagen ist die umfangreiche Verwendung von Typographie in unterschiedlichsten Formen. Beeinflusst durch seine schriftstellerischen Aktivitäten - Kolář war zwanzig Jahre lang führender Kopf der tschechischen Nachkriegspoesie, bevor er auch die gedruckte Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel entdeckte - waren es zumeist Wortcollagen, anfangs zusammengeklebt aus eigenen geschriebenen Texten, später aus geschnittenen oder gerissenen Buchseiten. Kolář interessierte sich mit diesen Arbeiten weniger für inhaltliche oder formale Brüche wie die Kubisten. Sein künstlerisches Credo war eher die Zusammenführung unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen zu neuen, lyrisch-poetischen Zusammenhängen. Er äußert sich dazu: "Meine ersten Vorkriegscollagen waren noch dem Surrealismus verpflichtet. Ich war jung, und mich interessierte damals noch jene Zufälligkeit der Begegnung, und was sie bei der Arbeit aus einem macht. ... Ich kam dahinter, dass nicht nur Stiche, sondern auch die meisten Reproduktionen und eigentlich alles, als Material betrachtet, bei bestimmter Verarbeitung eine große poetische Sprengkraft in sich birgt. Also begann ich mit anderem Material zu arbeiten als beispielsweise Max Ernst."¹²⁵

Die ersten plastischen Arbeiten Kolářs tauchen etwa ab 1965 auf (Abb.43). Im eigentlichen Sinne sind es dreidimensionale Collagen. Der flache, zweidimensionale Grund der frühen Collagen wurde durch dreidimensionale Objekte ersetzt. Dabei änderte sich die Technik des Beklebens nicht; kleine Papierstücke wurden mosaikartig auf den tragenden Grund geklebt. Die Objekte sind sehr einfach, fast puristisch: einfache Küchengeräte, Einrichtungsgegenstände, künstliche Früchte - "... sie sind das Inventar jener armen Welt, in der sich Kolářs Jugend abgespielt hat."¹²⁶ Die lineare, schwarzweiße Struktur der Buchstaben wandelt die Oberfläche der Gegenstände in ein kleinteiliges, flirrendes Gespinnst aus graphischen Elementen. Gleichzeitig wird der Gegenstand selbst im surrealen Sinne überhöht: er wird gleichsam mit einer fremden, sinnhaften 'Haut' überzogen, auf der die Wortfetzen wie assoziative Anstöße wirken.

"Die ursprüngliche Form dieser Gegenstände, an die ihre Form erinnert, stößt mit den neuen künstlichen Ebene der Oberfläche zusammen, die in der Ordnung der lettristischen Chiasmagen ... collagiert ist. Das Objekt wird dadurch in ein Zeichen umgewandelt, das Träger einer übergeordneten Zeichenstruktur ist."¹²⁷ Das dinghafte, konkrete Objekt stößt hier auf die Welt der Geistigkeit und ihrer Zeichen in Form von Sprache.

¹²⁵ Zitat Jiří Kolář in: ebd. S. 186

¹²⁶ Zitat Jiří Kolář in: ebd. S.79

¹²⁷ Zitat Miroslav Lamač in: Jiří Kolář – Collagen, Rollagen, Chiasmagen, Materialbilder, Objekte (A.-Kat.), Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1980 S.1

Kolář selbst sagt: "Ich glaube, dass im Grunde alles ein Produkt des Wortes ist. Gleichgültig, welchen Ursprung oder welche Urbedeutung das Wort hatte, es war der Beginn des ersten Satzes, und daher auch der Sprache. Nicht ohne Grund steht in der Bibel: Am Anfang war das Wort."¹²⁸

¹²⁸ Zitat Kolář in: ebd. S. 183

2.2 Materialeigenschaften und reine Form – Papier als Werkstoff am Bauhaus

2.2.1 Formale Experimente und elementar Formfindung – Der Vorkurs von Josef Albers

Am Bauhaus wurde Papier vor allem in den Grundlagenübungen der Vorkurse verwendet. Insbesondere Josef Albers⁶⁷ setzte das Material ein, um seine Studenten zu fundamentalen Erkenntnissen über das Material selbst, seine Verarbeitung und die grundlegenden Konstruktionsprinzipien zu bringen (Abb.45-49).

Anfangs stand eine verbindliche 'Werkarbeit' im Mittelpunkt, die sich an traditionellen handwerklichen Techniken orientierte. Später, nach 1925 wird diese Orientierung zu Gunsten einer abstrakten, allgemeineren Aufgabenstellung aufgegeben. Ziel war aber in jeder Phase die anfängliche Ausbildung und Vorbereitung auf die nachfolgende Werklehre in den spezialisierten Fächern: Handwerke, Architektur, Weben, Design etc. Albers äußert sich später dazu: "Die Materialübungen dieses Kurses sollten die Studierenden des ersten Semesters auf die späteren handwerklichen Arbeiten in den einzelnen Bauhauswerkstätten vorbereiten.... So versuchten wir, ohne die spätere praktische Werkstattarbeit vorwegzunehmen, und auch ohne die technische Ausrüstung der Werkstätten, das Verständnis für die wesentlichen Eigenschaften der Werkstoffe und die Grundsätze der Konstruktion zu entwickeln. Zu diesem Zweck untersuchten wir typische Methoden der Materialbehandlung und -kombination, die wir mit der Hand ausführten. ... Unsere Materialübungen beruhten also anfänglich mehr oder weniger auf der traditionellen handwerklichen Grundlage."⁶⁸

Für seinen Unterricht stellte Albers eigene Maxime auf:

- Durch Erfahrung gelangt der Studierende zur Einsicht. Albers richtet sich so gegen den dozierenden Unterrichtsstil und setzt auf die findende, forschende Unterrichtsmethode: eigenständiges Lernen statt Lehren.

⁶⁷ Albers war Volksschullehrer, ehe er mit 30 Jahren selbst Schüler am Bauhaus wurde. Sein Lehrer im Vorkurs war Johannes Itten. Albers avancierte schnell am Bauhaus und unterrichtete bis zur Schließung 1933 in wechselnden Konstellationen den Vorkurs:
1923 – 1925: als 'Geselle', zuständig für die 'Werkarbeit' des 1-semesterigen Vorkurses unter Moholy - Nagy
1925 – 1928: als 'Jungmeister' in Dessau das 1. Semester des 2-semesterigen Vorkurses neben Moholy - Nagy
1928 – 1933: als 'Meister' in Dessau und Berlin Leiter der gesamten Vorkurse

⁶⁸ Albers, in: Bayer, H., Gropius, W. und I. (Hrsg.): A.-Kat. Bauhaus 1919-1928, Museum of Modern Art, New York 1938 (dt. Ausgabe 1955) S.89

- Die Ökonomie der Mittel beschränkt und befreit.
Mit 'Ökonomie der Mittel' meint Albers sowohl das Material an sich, als auch die Methode der Verarbeitung. Er bevorzugte 'arme', einfache und neutrale Materialien. Aufwand und Wirkung müssen in einem verständlichen Verhältnis zueinander stehen. Verschwendung wird abgelehnt. Der Funktionalismus des 20. Jahrhunderts fußt auf dieser Maxime.
- Es gibt keine 'beste' Lösung, sondern mehrere Wege.
Es gibt keine Vorrangigkeit in den Gestaltungsprozessen. Albers greift nicht in die Arbeit der Studierenden ein, sondern bespricht die Ergebnisse in einer anschließenden Diskussion. Dabei werden die Vorzüge der einzelnen Arbeiten verdeutlicht, wobei durchaus alternative Möglichkeiten zugelassen werden.

Hannes Beckmann, 1928 bis 1931 ein Schüler Albers', berichtet ausführlich über dessen Unterricht. Papier steht dabei im Mittelpunkt:

"Josef Albers betrat den Raum mit einem Bündel Zeitungen unter dem Arm, die er an die Studenten verteilen ließ. Dann wandte er sich uns zu und sagte ungefähr: >Meine Damen und Herren, wir sind arm und nicht reich. Wir können es uns nicht leisten, Material und Zeit zu verschwenden. Jedes Kunstwerk hat ein bestimmtes Ausgangsmaterial, und deshalb müssen wir zuerst einmal untersuchen, wie dieses Material beschaffen ist. Zu diesem Zweck wollen wir – ohne schon etwas anzufertigen – zuerst einmal experimentieren. Im Augenblick ziehen wir die Geschicklichkeit der Schönheit vor. Die Aufwendigkeit der Form ist abhängig von dem Material, mit dem wir arbeiten. Denken Sie daran, dass Sie oft mehr erreichen, indem Sie weniger tun.

Unser Studium soll anregen zu *konstruktivem* Denken.... Ich möchte, dass Sie jetzt die Zeitungen, die Sie bekommen haben, zur Hand nehmen und mehr daraus machen, als es im Augenblick noch ist. Ich möchte auch, dass Sie das Material respektieren, es sinnvoll gestalten und dabei seine Eigenheiten berücksichtigen. Wenn Sie das *ohne* Hilfsmittel wie Messer, Schere oder Leim schaffen, umso besser...< Stunden später kam er zurück und ließ uns die Ergebnisse unserer Bemühungen vor ihm auf dem Boden ausbreiten.

Da waren Masken entstanden, Boote, Schlösser, Tiere... kleine Figuren. Kindergartenkram nannte er das alles und meinte, das hätte in vielen Fällen aus anderen Materialien besser gestaltet werden können. Dann wies er auf ein Gebilde, das äußerst einfach aussah; ein junger ungarischer Architekt hatte es hergestellt. Nichts anderes hatte er getan, als die Zeitung längs zu falten, so dass sie flügelartig aufrecht stand. Josef Albers erklärte uns, wie gut das Material begriffen, wie gut es verwendet worden war und wie natürlich der Faltvorgang gerade beim Papier sei, weil er ein so nachgiebiges Material starr mache. ... Weiter erläuterte er, eine auf dem Tisch liegende Zeitung habe nur eine einzige visuell aktive Seite, der Rest sei unsichtbar. Nachdem jetzt das Papier aufrecht stehe, sei es beidseitig visuell aktiv geworden. Das Papier habe dadurch sein langweiliges Äußeres, sein müdes Aussehen verloren. Nach einer Weile hatten

wir diese Art zu sehen und zu denken begriffen. Wir fertigten faszinierende Studien aus allen möglichen Materialien: Papier, Wellpappe, Streichhölzer, Draht, Metall."⁶⁹

Dieses umfassende Zitat macht in besonderer Weise die prinzipielle Unterrichtsmethode, in diesem Fall in Verbindung mit dem Material Papier, deutlich.

Albers bevorzugte die Werkstoffe Papier und Pappe aus verschiedenen Gründen:

- Es war in den damaligen Krisenzeiten billig und jedem zugänglich. Er nutzte neben Papier und Pappe auch Stanniol, Glas, Draht und Metall.
- Das Material war neutral und ohne 'Geschichte'. Itten hatte vorzugsweise benutzte, weggeworfene Materialien genutzt und deren 'Patina des Vergänglichen' bewusst in die Gestaltung mit einbezogen. Formal Konstruktionsstudien ließen sich mit neutralem Materiale leicht herstellen und variieren.
- Das Material ist einfach, dekorlos und funktional in der Verarbeitung. Es kommt so Albers' Forderung nach einer 'Kunst, die sich präsentiert und nicht repräsentiert' im besonderen Maße, und damit auch den grundsätzlichen Forderungen des Bauhauses nach der Einheit von Form und Funktion nach: "Form follows function".

Ziel des anfänglichen Unterrichts war die Begegnung mit einfachsten Materialien, die Erprobung ihrer Eigenschaften, und die Findung materialimmanenter Verarbeitungsmethoden. Anfängern gab Albers deshalb nur Papier und Schere in die Hand. Seine Aufgabenstellungen waren präzise und knapp, die Ergebnisse aber umso vielfältiger. Hier einige Beispiele von Albers' Aufgabenstellungen:

- "nur durch schnitt und knick erreicht" (Abb.45)
- "festigkeits- und konstruktionsübungen ohne verschnitt" (Abb.46)
- "faltungen"
- "papier – gerollt, ineinandergesteckt, tragende konstruktion" (Abb.47)
- "papier – positiv / negativ faltungen aus einem stück – ohne verschnitt ca. 80 – 90 cm hoch (Abb.48)
- "lichtstrukturen" (Abb.49)

⁶⁹ Beckmann, Hannes, "Die Gründerjahre", in: Neumann, Eckhard (Hrsg.), Bauhaus und Bauhäusler S.159f.

Üblicherweise gab Albers folgende 'Parole' aus:

"keine hilfsmaterialien benutzen, ökonomisch mit dem material umgehen, die möglichkeiten dieses materials ausnutzen."⁷⁰

Vorraussetzung waren weder handwerkliches Können oder Wissen. Vielmehr sollten die Arbeiten aus der Erforschung des Materials heraus entstehen. Ihre Veränderung sollte in gestalterischer Hinsicht schlüssig und in verarbeitungstechnischer Hinsicht nachvollziehbar sein. Die bis dato im Kunsthandwerk und in der Bildenden Kunst üblichen Antinomien (tragen – getragen / dienen – bedient / schmücken – geschmückt / stützen – gestützt) sollten nicht mehr unterschieden werden.⁷¹

Die Relevanz dieser formalen Übungen mit Papier für den späteren Werdegang der Bauhaus-Schüler ist nicht zu unterschätzen. Grundlegende Erkenntnisse und Einsichten wie formale Ausgewogenheit, grundlegende Struktur- und Bauprinzipien, Materialeigenschaften, formale Abhängigkeitsverhältnisse, Lichtwirkungen, Interdependenz von Form und Ausdruck werden gewonnen und geschult – eine Grundlage für den Rationalismus und Funktionalismus in der Gestaltung des 20. Jahrhunderts.

Ende der 20er Jahre konnte der Bauhausschüler Erich Consemüller mehrere Fotos von diesen Arbeiten machen, die so überliefert werden konnten. Alle Arbeiten sind heute zerstört.

⁷⁰ aus: Herzogenrath, Wulf: Josef Albers und der Vorkurs am Bauhaus 1919 – 1933, Köln 1979/80 S.245
Die Schreibweise folgt der am Bauhaus üblichen Rechtschreibung.

⁷¹ vgl. ebd. S.258

2.3 Papierschnitt

2.3.1 'Malen' mit der Schere - Henri Matisse

Die Papierschnitte von Henri Matisse (Abb. 50–63) bedeuten aufgrund ihrer besonderen Art der Materialverwendung eine Innovation für die Bildende Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Deutlich unterscheiden sie sich von den bisher geklebten Collagen, den 'Papiers Collés' der Kubisten, Futuristen und Surrealisten: deren Ursprungsmaterial war vorgefunden, bedruckt und einem vormaligen, andersartigen Sinnzusammenhang entnommen.

Anders die Vorgehensweise von Matisse: er verwendete neutrales Material, anfangs häufig industriell eingefärbte Papiere für die 'Papiers Découpées', später zumeist festes, weißes Zeichenpapier für die 'Gouaches Découpées', die er jeweils mit einer bestimmten Gouachefarbe von Hand bemalen ließ. Seine Collagen sind flache, geklebte Papierarbeiten, in Lagen aus bemalten und ausgeschnittenen Papierflächen montiert. Die korrekte Bezeichnung für diese Arbeiten ist daher "Gouaches Découpées" (ausgeschnittene Gouaches).⁷²

Anfangs hatten die Papiercollagen für Matisse lediglich eine dienende Funktion. Häufig im Maßstab verkleinert, skizzenhaft zusammengestellt und vorwiegend aus farbigen Industriepapieren montiert, nutzte Matisse sie als Mittel zur Visualisierung seiner Ideen. Sie waren schnell hergestellt und ließen ebenso rasche Alternativen zu. Sie waren ein Zwischenprodukt, denn erst die finale Ausführung als Bühnenbild, Kostüm, Buchumschlag oder monumentale Malerei wurde von Matisse als das eigentliche künstlerische Produkt angesehen.

1919 taucht bei Matisse erstmals Papier als Entwurfsmaterial auf. Er konzipiert für das Ballett "Le Chant du Rossignol" von Diaghalev sowohl das Bühnenbild als auch die Kostüme. Für den Entwurf des Kostüms eines Trauernden im Maßstab 1:1 (Abb.50) nutzte Matisse die Eigenschaften des starren, flächigen Materials: ein planer, konturbetonter und strenger Mantel mit aufgesetzten, plakativ - ornamentalen Applikationen ist das Ergebnis.

Andersartig ist die Verwendung des Papiers in der Maquette für die Rückwand der Bühne (Abb.51). Für das kleine, fast intime Format (24x18 cm) montierte Matisse die mit Bleistift schnell skizzierten Randpartien aus weißem Zeichenkarton (die Linien sind stellenweise noch sichtbar) auf eine mit Gouache bemalte Fläche. So entstand eine knappe, anfängliche Ideenskizze des späteren Bühnenbildes.

Mitte der 30er Jahre entstehen im Auftrag für den Herausgeber Tériade Entwürfe für die Deckblätter von Zeitschriften. 1936 liefert Matisse für den "Cahiers d'Art" (Abb.52) ein abstraktes, von geometrischen Flächen bestimmtes Entwurfskonzept, das in dieser Formen-

⁷² vgl. Gaus, Ulrike in: Henri Matisse – Zeichnungen und Gouaches découpées (A.Kat.), Staatsgalerie Stuttgart 1993 S.7

sprache einzigartig in seinem Gesamtwerk bleibt. Diese Arbeit "...kann als der erste Scherenschnitt oder 'papier découpé' in Matisse' Œvre angesehen werden."⁷³ Erstmals zieht Matisse zur Prüfung der Farbwirkung des späteren Siebdruckes Papiere heran, die er zuvor vollständig mit ungemischten Gouachefarben bemalt hat. In Form geschnitten, werden sie anschließend in Lagen übereinander geklebt. Die Typographie des späteren Zeitschriftentitels (CAHIER D'ART) setzt er rechts oben per Hand und mit Bleistift ein.

In gleicher Technik führt er den Deckblatt – Entwurf für 'Verve' aus (Abb.53). Auf einem durchgängigen, flaschengrünen, mit streifenartigen Pinselspuren durchzogenen Grund klebt er die ausgeschnittenen Motive: bewegte, scherenschnittartige Silhouettenfiguren, kleine strahlenartige Formen und die kantig geschnittenen Buchstaben, die auf vier kleine Rechteckformen über das Format verteilt sind.

Aber auch für seine großen malerischen Projekte nutzte Matisse die Möglichkeiten der Papiercollage als planarisches Medium (Abb. 54). Anfang der 30er Jahre beauftragte der Industrielle Barnes Matisse mit der Ausmalung von drei hochgelegenen Zwickeln in einem seiner Häuser, eine im künstlerischen Sinne schwierige Aufgabe.⁷⁴ Das Motiv sollte der Tanz sein, ein Thema, das sich durch Matisse' gesamtes Œvre zieht. Sein Bestreben war, entgegen den architektonischen Gegebenheiten eine kompositorische Einheit durch die Illusion eines fortlaufenden Bewegungsflusses zu erreichen. Im Entwurfsstadium bediente er sich dazu alternativer Planungscollagen, die eine Darstellung unterschiedlicher Bewegungsrhythmen ermöglichten. Dazu korrespondierte die Flächigkeit der gefärbten Papiere mit den planen, konturierten Figuren und den breiten Farbstreifen im Hintergrund. Mittels kolorierter Papierstreifen konnte Matisse durch Verschieben sehr rasch gestalterische Alternativen durchspielen. Anschließend schnitt er aus andersfarbigem Papier die silhouettenartigen Figuren des Vordergrundes aus, prüfte wiederum die kompositorische Ausgewogenheit und fixierte schließlich die verschiedenen Papierlagen zum jeweiligen Gesamtentwurf.

Bis 1943 waren die Gouaches Découpées für Matisse nur ein Nebenprodukt, ein technischer Behelf. Das sollte sich mit dem Entwurf der maquettes für die Reihe "Jazz" ändern. Fortan avancierten seine Papierschnitte zu eigenständigen Ausdrucksformen. Die Größen wuchsen zunehmend über das Skizzenstadium hinaus und bedeckten bald ganze Wände (Abb.55). Bis 1948 findet sich im Werk keine 'Nur-Malerei' mehr.

⁷³ aus: Pfeiffer, Ingrid: Entwürfe für Publikationen und Maquettes in: Berggruen, Oliver und Hollein, Max (Hrsg.): Henri Matisse – Meisterwerke der letzten Jahre S.58

⁷⁴ Als schwierig erwiesen sich die architektonischen Gegebenheiten der vorhandenen drei Zwickel mit den tief herabgezogenen Trennungswänden. Trotz dieser trennenden Elemente plante Matisse ein motivisch durchgängiges Band von abstrahierten, ornamenthaft – flachen Tanzfiguren ohne Unterbrechung des Bewegungsflusses.

Die Gründe für diese Entwicklung lagen zum einen in seinen frühen Erfahrungen mit diesem Material, zum anderen aber sicherlich in entscheidender Weise in Matisse' kritischem Gesundheitszustand.⁷⁵ Neben diesen äußeren Bedingungen gab es aber auch rein künstlerische Motive. Durch die Beschränkung der Mittel konnte Matisse seine ursprünglichen malerischen Bestrebungen, die sich in dieser Ausrichtung von Anfang an in seinem Werk finden, weiter fokussieren: das Problem der reinen, 'flachen' Farbe, das Licht und die Korrelation von Linie (Kontur) und Farbe.

Das technische Verfahren zur Herstellung der Gouaches Découpées systematisierte Matisse. Zunächst ließ er von Assistenten große Papierbahnen mit ungemischten Gouachefarben bemalen. Die dabei entstehenden Pinselspuren und changierenden Farbmodulationen waren ebenso sichtbar wie gewollt. Anschließend schnitt er aus diesen Bögen seine Formen aus und begann, sie auf weißes Papier, auf Leinwand oder auf eine mit Tuch bespannten Wand zu arrangieren. Der Prozess der Findung konnte durchaus langwierig sein; immer wieder verschob Matisse die Einzelelemente oder ließ sie nach genauen Angaben von Gehilfen anheften, bis sie seinen Vorstellungen entsprachen (Abb.55 zeigt Matisse bei der Arbeit mit seiner Assistentin Paule Martin). Zur Befestigung der geschnittenen Formen verwendete er Stecknadeln und Reißzwecken, deren Perforierungen im Papier später sichtbar blieben. In wenigen Arbeiten hinterließ er gar die Reißzwecken, so dass der Herstellungsprozess nachvollziehbar blieb. In 'Zwei Tänzer' (Abb.56) überlappen sich dadurch die geschnittenen und geschichteten Papiere so stark, dass sie schon fast ein Flachrelief bilden.

Eine andere Methode zur endgültigen Motivfindung war die der Vorzeichnung mit dem Graphit- oder Kohlestift (Abb.59). Auch hier lässt Matisse die alternativen 'Vorarbeiten' sichtbar stehen, so dass der Arbeitsprozess und die Annäherung an die endgültige Fassung transparent bleiben.

Mit der Entwurfsserie zu 'Jazz' (Abb.57/58) liefert Matisse 1943 eine Serie von Gouaches Découpées, die er erstmals als autonome Werke ansah. Von dem Verleger Tériade vier Jahre später in Paris gedruckt⁷⁶, besteht die Vorlagenserie aus 20 Blättern à 42,2 x 65,1 cm

⁷⁵ Im Januar 1941 unterzog sich Matisse einer lebensbedrohenden Operation. Die Genesung war äußerst langwierig, er war jahrelang an das Bett und am Ende seines Lebens an den Rollstuhl gefesselt.
vgl. dazu: Stuffmann, Magret: Jazz ebd. S.27

⁷⁶ "Jazz wurde in Buchform, und in einigen Exemplaren auch ungebunden, von Tériade, dem Pariser Verleger griechischer Abstammung, 1947 veröffentlicht. Maße: Fol. in Quart: 42,2 x 32,5 cm. Umfang: 146 Seiten mit anschließendem Inhaltsverzeichnis. Hiervon in Farbe 15 Doppelseiten und 5 Halbsseiten mit jeweils gegenüberliegendem Text. Insgesamt 68 Textseiten. Die Blätter sind im Schablonenverfahren (Pochoir) nach den von Matisse geschnittenen Vorlagen (>>gouaches découpées<<) gedruckt. Hierzu wurden die gleichen Farben benutzt, mit denen Matisse weiße Papierbögen hatten beschichten lassen, um sie dann zuzuschneiden." aus: ebd. S.33

(Doppelseite). Die Größe der Arbeiten und die starke farbige Präsenz der Motive unterscheiden diese Arbeiten von traditionellen Buchillustrationen. Der begleitende Text, die Größe des folgenden Drucks, sowie die Reihenfolge der Einzelarbeiten wurden erst später festgelegt. Es gibt keine durchgängige Handlung, sondern lediglich assoziative Angelpunkte, die immer wieder auftauchen. Motive des Zirkus (Akrobaten, Schwertschlucker, Clowns, Kunstreiter) werden mit biographischen Erinnerungen (Südseeaufenthalt) und fundamentalen Lebensthemen (Liebe, Tod, Mann – Frau) in Verbindung gebracht.⁷⁷ Erst nach Fertigstellung aller Schnitte fügte Matisse die Schrift zu, in großem, schwingenden Duktus, mit Pinsel geschrieben und ohne sinngemäßen Bezug zu den Collagen.⁷⁸ Der Titel, zunächst war 'Cirque' geplant, war als Anlehnung an den Geist der Jazz- Musik gedacht. Charakteristisch für diese Schnitte sind die silhouettenartigen Formenkürzel, die starken Kontraste der Primärfarben und die arabeskenartige, scharfkantige Formensprache.

Matisse' Suche nach der letztmöglichen Abstraktion wird in dem Papierschnitt "Blauer Akt IV" (Abb.59) deutlich. Als Relikte dieses Forschens nach der endgültigen kompositorischen Lösung bleiben mit Absicht die Bleistiftlinien der Vorskizzen stehen. Die Flächen entwickeln sich zu höchster formaler Freiheit, die das naturalistische Vorbild weit hinter sich lassen.⁷⁹ Wie mosaikartige Facetten wirken die unterschiedlich tiefen, malerischen Blautöne der gekurvten Teilflächen, die kristallartig miteinander verzahnt sind. Diese Farbunterschiede sind bedingt durch die vertreibende, changierende Bemalung der Papierbögen per Hand. Der Entstehungsprozess bleibt auf diese Weise nachvollziehbar.

Über diese abstrakt – malerische Wirkung hinaus gelingt Matisse hier die Überwindung der Gattungsgrenzen von Malerei, Bildhauerei und Zeichnung: die Schere 'zeichnet' die Kontur gleich einer tastenden Bleistiftlinie, die Farbe wird nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern aus dem 'Farbreservoir' der Papierbögen herausgelöst - eine Art des Umgangs mit dem 'Material' Farbe, die dem eines Bildhauers sehr ähnlich ist.⁸⁰

⁷⁷ vgl. ebda. S.27

⁷⁸ "Diese Seiten dienen also nur dazu, meine Farben zu begleiten, so wie etwa Astern dazu beitragen mögen, einen Strauß von bedeutenderen Blumen harmonisch zu ergänzen. Sie haben also eine rein visuelle Funktion." Zitat Matisse aus: Barr, Matisse – His art and his Public, New York 1951 S. 274

⁷⁹ "Ich arbeite ausschließlich in dem Bemühen, mich weiter dem Absoluten zu nähern, mit größerer Abstraktion. Ich bin bis zum äußersten auf der Jagd nach dem Wesentlichen. Früher habe ich den Gegenstand in der Komplexität seines Raumes dargestellt. Heute sehe ich nur noch das gute Zeichen, das Allernötigste für seine Existenz in dieser Form und für das Ensemble, in das ich ihn setze." aus: Interview von A. Verdet in: Flam, S.379

⁸⁰ dazu Matisse: "Es ist aber nicht mehr der Pinsel, der sich einschmeichelt und über die Leinwand gleitet, es ist die Schere, die den Karton und die

Zu den größten Arbeiten der Gouaches Decoupées gehört "Der Papagei und die Sirene" (Abb.60) von 1952/53. Abbildung 55 zeigt Matisse und seine Assistentin während der Entstehung. Das Gesamtformat wird aus sechs mit Leinwand bespannten Paneelen gebildet. Darauf montiert Matisse Einzelformen aus stark farbigen Papieren nach dem Prinzip des "all – over". Diese Formen erinnern an primitive Pflanzenformen und Algen, die eine abstrahierte Figurensilhouette 'umspülen'. Sicherlich gehen diese Formen auf äußere visuelle Stimulationen zurück, die Matisse im Jahr 1930 während einer Reise nach Polynesien erfahren hat; zu nennen ist hier die üppige Vegetation, das strahlende Licht und die grelle, fast unwirkliche Farbigeit. Zudem verbildlichen diese Formfindungen aber vor allem die konsequente Fortführung des Interesses für die Arabeske als Form und jegliches Dekorative als Inhalt – Tendenzen, die sich durch das gesamte Werk ziehen.⁸¹

Das finale Gesamtkunstwerk im Œuvre von Matisse ist die Arbeit an der Rosenkranzkapelle der Dominikanerinnen in Vence, Südfrankreich (Abb.61–63). Anfangs waren lediglich Entwürfe für die Glasfenster geplant, jedoch letztlich entwickelte Matisse die gesamte Innenraumgestaltung samt der Gerätschaften: Kachelwände mit figurativen Linienzeichnungen, die Tür zum Klosterbereich, Glasfenster (Abb.62), Altarkreuz und –leuchter und Messgewänder (Abb.63).

Die Wirkung dieser relativ intimen Kapelle beruht auf dem Gedanken, einen spirituellen Raum durch das Zusammenspiel von Licht und Farbe zu erschaffen. Matisse greift hier auf ein Prinzip zurück, das er in seinen Entwürfe zu 'Jazz' eingesetzt hatte⁸²: die arabeskenhafte, schwarze Linie auf weißem Grund (in Jazz: die handgeschriebenen Textseiten / in der Kapelle: die Linienzeichnungen auf

Farbe scheidet. Die Verfahrensweise ist eine völlig andere. Die Kontur der Figur entspringt aus der Erkundung der Schere. ...Dieses Instrument moduliert also nicht, es streicht nicht über, es schneidet in etwas hinein. ... Unmittelbar in die Farbe hinein zu schneiden, mit der Schere zu zeichnen, das erinnert mich an den geraden Schnitt eines Bildhauers."

aus: Verdet, André: Entretiens, notes et écrits sur la peinture (Interview mit Matisse 1952) in: Flam – Henri Matisse, Köln 1994 S.380

⁸¹ dazu Matisse: "Das Dekorative ist etwas sehr kostbares an einem Kunstwerk. Es ist ein wesentlicher Bestandteil. Es hat nichts Abwertendes, wenn man von den Werken eines Künstlers sagt, sie seien dekorativ."

aus: Degand, Léon: Gespräch mit Matisse (1945) in: Berggruen / Hollein: Henri Matisse – Mit der Schere zeichnen, München 2003 S.80

⁸² dazu Matisse: "Ich kann Ihnen verraten, dass aus dem Buch *Jazz* ... nachher meine Buntglasfenster entstanden sind. In der Kapelle war mein Hauptanliegen, ein Gleichgewicht herzustellen zwischen einer Fläche von Licht und Farbe und einer weißen Wand mit schwarzen Zeichnungen."

aus: Flam, Henri Matisse S.226

den Kachelwänden \leftrightarrow in Jazz: die farbigen Papierschnitte / in der Kapelle: die Glasfenster).⁸³

Die Entwürfe der Messgewänder (Abb.63) fertigte Matisse im Maßstab 1:1. Er nutzte auch hier die Technik der Gouache Decoupée und klebte die stark farbigen Papiere in Lagen übereinander. Dazu teilte er das gesamte Format durch ordnende Längsstreifen und applizierte darauf vegetative Einzelformen in unterschiedlicher Größe. Christliche Symbole werden vereinzelt und an exponierter Stelle eingesetzt. Diese Gouaches Decoupées dienten dann der Schneiderei als Schnittvorlage.

Die motivische Inspiration für die bodenlangen, rundbogigen Lanzettfenster (Abb.61) fand Matisse im "Baum des Lebens" aus der Apokalypse.⁸⁴ Für das Westfenster der Apsis fertigte Matisse eine Gouache Decoupée in der tatsächlichen, späteren Größe: auf einer grünen Grundfläche werden einfache, blaue Blattformen in dichter Anordnung geklebt. Darüber liegen gelbe, florale Grundformen, die an Algen erinnern. Beide Fenster werden als Einheit gesehen, gerahmt von einem unterbrochenen, schmalen gelben Streifen, der sich im oberen Bereich zu einer hängenden Bogenform ausweitet.

Zum Herstellungsverfahren und zur Wirkung sagt Matisse: "Die Fenster sind zusammengesetzt aus Glas in drei sehr entschiedenen Farben, nämlich: ein Ultramarin, ein Flaschengrün und ein Zitronengelb. ... Es sind dies ganz gewöhnliche Farben, was ihre Qualität anbelangt; ihre künstlerische Wirkung liegt allein in ihren quantitativen Verhältnissen, die sie überhöhen und vergeistigen. Zur Einfachheit dieser drei aufbauenden Formen kommt eine unterschiedliche Behandlung der Oberfläche gewisser Gläser hinzu. Das Gelb wird aufgeraut und dadurch nur durchscheinend, während das Blau und das Grün transparent und vollkommen klar bleiben. Weil es dem Gelb an Transparenz fehlt, fesselt es die Aufmerksamkeit des Betrachters, hält diese im Innern der Kapelle fest und bildet so den Vordergrund eines Raumes, der im Innern der Kapelle beginnt und sich durch das Blau und das Grün hindurch in den umgebenden Gärten verliert."⁸⁵

Matisse fand mit dem Papierschnitt eine Methode, sein malerisches Werk konsequent weiterzuführen. Im Nachfolgenden werden weitere Konzepte des Papierschnitts von Chillida und Droese aufgezeigt.

⁸³ Eine sehr schöne Verbindung dieser beiden kontrastierenden Elemente ergibt sich beim Einfall des mediterranen Sonnenlichts am späten Nachmittag: die Farbschatten des westlichen Apsisfensters fallen dann auf die Zeichnung des Hl. Dominikus auf der weißen Kachelwand hinter dem Altar. (vgl. Abb. 62)

⁸⁴ vgl.: Offenbarung des Johannes, Kap. 22.2: "Inmitten ihres Platzes und zu beiden Seiten des Stromes steht der Baum des Lebens, der zwölf Früchte trägt. Jeden Monat spendet er seine Frucht, und die Blätter des Baumes dienen zur Heilung der Völker." aus: Die Bibel, Verlag Herder, Freiburg / Brsg. 1972 S.275

⁸⁵ aus: Flam, Henri Matisse S.228

2.3.2 Papier und Relief – Eduardo Chillida

Die Papierschnitte von Eduardo Chillida sind keine flachen Klebecollagen; vielmehr visualisieren sie das Thema 'Raum' in seinen mannigfaltigen Bezügen (Abb.64-65). Sie fußen auf die bekannten Stahlskulpturen, aber auch auf den Pinselzeichnungen der 1960er bis 1980er Jahre. Erstmals werden diese Arbeiten, die Chillida mit 'Gravitación' (Schwerkraft, Anziehungskraft) bezeichnet, im Jahre 1988 in der Galerie Lelong in Zürich öffentlich ausgestellt.⁸⁶

Die Arbeiten sind wie zwei Vorhänge lose voreinander gehängt. Den Grund bildet ein durchgängiges, unbearbeitetes Format, das die Funktion einer 'Rückwand' hat. Vor dieses Blatt wird eine weitere Lage Papier gehängt, in der Partien ausgeschnitten und häufig partiell mit schwarzer Chinatusche bemalt sind. Die besondere Materialwirkung des Papiers ist entscheidend. Es handelt hier sich um Paperbi oder Amate – Papier, ein Material, das relativ schwer in seiner Konsistenz ist und sehr haptisch wirkt.⁸⁷ Die naturweiße Farbe ergibt sich aus dem Material und changiert in sich. Dadurch entsteht ein lebendiges Vibrieren anstelle der neutralen Wirkung einer reinweißen Oberfläche. Die Papiere werden am oberen Rand durch Schnüre fixiert und gehalten. So wird der leichte Abstand zwischen den Blättern erzeugt, und das Thema 'Schwerkraft' wird unmittelbar spürbar.

Die leichte Reliefwirkung der Blätter wird nicht durch ein Herausarbeiten aus der Fläche erreicht. Vielmehr entstehen durch die lose Anordnung der Papiere schmale Schatten, die die einzelnen Partien voneinander abheben und die leicht räumliche Wirkung evozieren. Die schwarzen Flächen wirken – trotz ihrer geringen Größe – äußerst monumental. Sie entwickeln sich häufig von außen in die Fläche hinein, umschließen und umfassen Binnenformen, um sie dann wieder zu öffnen. Sie sind niemals völlig geometrisch und wirken wie runenartige Zeichen. Zu den zarten, weiß changierenden Flächen bilden sie einen äußersten Gegensatz. Immer wieder findet sich dieses Mittel der Kontrastierung, was sich mit folgenden Antonymen bezeichnen lässt: weiß – schwarz / offen – geschlossen / innen – außen / positiv – negativ / schwer – leicht / leer – voll / hermetisch – ausgreifend / kompakt – offen.⁸⁸

⁸⁶ nach: Havekes – van Creij: Eduardo Chillida – Die Gravitationen in: A.-Kat.: Eduardo Chillida – ELKARTU, Museum Schloss Moyland, 2001

⁸⁷ Später verwendete Chillida für größere Formate und zur Pointierung der schweren Monumentalität auch Filzmatten als Material.

⁸⁸ vgl. Mennekes, Friedhelm: Eduardo Chillida – Kreuz und Raum, Chorus Verlag, München o.S.

Trotz ihrer Flächigkeit wirken diese Papierschnitte äußerst plastisch. Das Zusammenspiel von Zwischenraum und Umfassung lässt an Gebaudes, an rudimentäre, tektonische Architekturen, an topographische Grundrisszeichnungen oder an archaische Chiffren denken.

Die Besonderheit der ausgewogenen plastischen Wirkung stellte Werner Schmalenbach bereits Anfang der 60er Jahre anhand seiner Eisenskulpturen fest; eine Analyse, die sich durchaus auch auf die zarten Papierarbeiten der späten 80er Jahre beziehen lässt:

"Der Raum ... frisst sich in sie hinein, ... Körperlichkeit und Räumlichkeit befinden sich in Übereinstimmung, sie bedingen einander unmittelbar und greifen vielfältig ineinander."⁸⁹

⁸⁹ aus: Schmalenbach, Werner: Formen 1957-68 in: A.-Kat. Chillida, Düsseldorf 1989 S.26

2.3.3 Geschnittene Raumzeichnung – Felix Droese

Die bisher besprochenen Papierschnitte waren in ihrer Größe relativ überschaubar. Felix Droese erweitert diese Beschränkung durch eine in diesem Material überraschende und neuartige Monumentalität. Der Papierschnitt findet sich im Werk Droeses schon Mitte der 70er Jahre, die Größen nehmen stetig zu. Zudem stellen diese Papierschnitte eine Variation von Droeses monumentalen Holzschnitten dar: der Schwarz-Weiß-Kontrast der Drucke wird im Papierschnitt umgekehrt, der tragende, weiße Grund wird beim Papierschnitt durchstoßen.

Im Folgenden soll eines seiner Hauptwerke, die Installation "Ich habe Anne Frank umgebracht" (Höhe 7,35 Meter, Abb.66-68), mit Blick auf die besondere Verwendung von Papier analysiert werden.

Die Arbeit entstand für die documenta 7 (1982, Kassel). Äußerer Anstoß war ein Artikel im "Spiegel"⁹⁰ über ein Gutachten des Bundeskriminalamtes, in dem belegt wurde, dass das Tagebuch der Anne Frank nachträglich redigiert worden war. Zeitgleich mit diesem Zweifel verbreiteten sich in Deutschland neonazistische Gruppierungen, die eine Existenz der Judenvernichtung während des "Dritten Reiches" leugneten. Auf die Kohärenz dieser beiden Umstände und somit auf die Frage nach der Geschichte und den aktuellen Folgen des nationalsozialistischen Gedankengutes reagierte Droese mit einer komplexen Rauminstallation aus verschiedenen Materialien. Eine zentrale Bedeutung kam darin dem monumentalen Papierschnitt zu.

Die gesamte Installation besteht aus vier Teilen:

- der zentrale, frei hängende, monumentale Papierschnitt (Abb.66)
- die auf dem Boden darunter liegenden, kreisförmigen Anordnung von Dokumenten unter Glasscheiben, einem Eisenring und einer Glaskugel (Abb.68)
- zwei Tondi, zumeist an der Wand hinter dem Papierschnitt angebracht (Abb.66)
- ein großer Karton mit einer Papiersilhouette, von einer schräggestellten Glasscheiben verdeckt, hinter dem großen Papierschnitt auf der Erde (Abb.67)

Der große Papierschnitt besteht aus mehreren Stücken von schwarzem Fotokarton, die auf gewöhnlichem Gardinenstoff appliziert sind. Sie sind aneinander geklebt, und teilweise überlappen sich die Schnittkanten. Ihre Oberflächen sind stellenweise abgegriffen und geknittert. Dadurch sind sie nicht durchgängig glatt, vielmehr er-

⁹⁰ DER SPIEGEL Nr. 41 vom 6.10.1980

zeugen die so entstehenden Anthrazit- und Schwarztöne ein changierendes Vibrieren der Oberfläche. Das Verfahren der Montage bleibt so unmittelbar nachvollziehbar. Zur Stabilisierung wurde der Schnitt einseitig auf einen gewöhnlichen Gardinenstoff aufgebracht, der besonders im unteren Bereich großflächiger ist als der eigentliche Papierschnitt. Die Wirkung – von der Seite gut sichtbar – erinnert an Techniken in der Schneiderei (Applikation von festen Probestoffen auf Schleiergaze) und formal an tragende Strukturen im Fachwerkbau. Von oben laufen vier fadendünne Linien aus roter Farbe in die Konstruktion; die Assoziation zu Rinnsalen aus Blut (etwa in mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen) stellen sich unweigerlich ein. Zudem ergibt sich aus der gesamten übrigen Form ein Konglomerat von Assoziationen:

Die grobe Gesamtform gleicht einer aufrecht stehende Mandorla "... dieses mandelförmigen Lichtscheins, der Göttlichkeit darstellt, auch Jungfräulichkeit bezeichnet...".⁹¹ Die beiden großen, gebogenen Außenformen lassen an gebogene Krummsäbel (mit nach außen gerichteter, scharfer Klinge), an schützende Schalenformen, oder an geschlossene Flügel denken. Nach oben hin öffnet sich die gesamte Form. Die breiten, gebogenen Außenflächen umschließen eine linienartige Binnenform, die aus einem feingliedrigen, skelettartigen Gerüst gebildet wird. Wie bei einer Leiter werden Senkrechten und Waagerechte angeordnet. Durchkreuzt wird dieses starre, orthogonale Gerüst von gebogenen Linien, die sich zu einem Gebilde aus Kopf-, Rumpf- und Beinformen zusammensetzen. Exakt lesbar ist dieses Gebilde nicht. Ohne 'ein-deutig' und damit vordergründig zu werden, stellen sich vielschichtige Assoziationen zu abstrakten Begriffen wie Feingliedrigkeit, Zerbrechlichkeit, Schutz, aber auch zu konkreten figurativen Konstellationen (menschliche Figur, Vogel, Engel⁹²) ein. Eine Verbindung zur tatsächlichen Lebenssituation der Anne Frank, die hochsensiblen Umstände in dem schützenden Versteck, wird augenfällig.

Unterstützt wird diese Motivkette von dem zweiten Element der Installation (Abb.67). Ein schäbiger, zerrissener, alter Karton liegt zusammengedrückt am Boden einer Fensternische und umhüllt eine Figuresilhouette aus dünnem, weißem Seidenpapier. Die Materialeigenschaften des Papiers bzw. des Kartons wirken hier sehr unterschiedlich und daher stark atmosphärisch (abgenutzter, teilweise zerstörter Karton / fragiles, semitransparentes Seidenpapier). Eine große, schräg gestellte Glasscheibe ist schützend darüber gelehnt. Eindrückliche Gedankenverbindungen stellen sich auch hier ein - an ein totes, an ein in Tücher gewickeltes Kind, an einen Sarg und an eine Grablege in der Nische einer Kirche.

⁹¹ aus: Perucchi – Petri, Ursula: Felix Droese – Das Gleichmaß der Unordnung S.10

⁹² "Ich irre von einem Zimmer zum anderen, die Treppe hinunter und wieder hinauf, und habe das Gefühl wie ein Singvogel, dem die Flügel mit harter Hand ausgerissen worden sind und der in vollkommener Dunkelheit gegen die Stäbe seines engen Käfigs fliegt." (Eintrag vom 29.10.1943)
aus: Frank, Otto / Pressler, Mirjam: Anne Frank Tagebuch S.140/141

Inhaltliche und zeitgeschichtliche Bezüge ergeben sich schließlich aus den übrigen Teilen der Installation. Auf diese Weise wird das geschichtliche Ereignis in die 'Jetzt - Zeit' eingebunden, das inhaltliche Beziehungsgefüge der Installation wird ausgeweitet. So erinnern die beiden Tondi an der Wand an Uhren und damit an das Fortschreiten der (Lebens-) Zeit.

Eine breite, historische und zeitgeschichtliche Kommentierung (zur Aktualität und Mitverantwortung / vgl. auch die Formulierung des Titels) erreicht Droese vor allem durch die ausgelegten Schriftdokumente. Auf dem Boden ist in Kreisform eine Reihe von Schriftzeugnissen⁹³ ausgelegt (Abb.67). Darüber liegen in ungeordneter Verteilung Glasscheiben, die teilweise zerbrochen sind. Eine assoziative Verbindung zu Begriffen wie Zerbrechlichkeit, Vitrine, Dokumentation stellt sich hier ein.

In der Mitte dieser Anordnung liegt schließlich in einem Eisenring eine grüne Glaskugel, die zum Fischfang genutzt wird, und auf die der linke Bogen des Papierschnitts deutet. Auch hier sind vielfältige gedankliche Deduktionen (Kosmos, Einschluss, Schutz, Gefangenschaft) möglich.

Droeses Installation "Ich habe Anne Frank umgebracht" ist ein komplexes, abstraktes Zeichensystem, in dem die subtilen Bezugsgefüge zwischen historischen Ereignissen und aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen aufgespürt werden. Dabei steht die diaphane Fragilität der Installation für ein sensibles Durchsichtigmachen auch des Verborgenen hinter den Ereignissen. Wie ein Monument im Raum steht die Installation gleich einem Menetekel einer sich fast unmerklich anschleichenden, unheilvollen gesellschaftspolitischen Entwicklung.

⁹³ "... ein offener Brief an den früheren Vorsitzenden des Präsidiums des Obersten Sowjet der UdSSR, Leonid Breschnew, der Ausschreibungstext des Künstlerverbandes der UdSSR für den internationalen Plakatwettbewerb "Das Plakat im Kampf für Frieden, Sicherheit und Zusammenarbeit", die Teilnehmerliste für eine Einladung des Bundesministers des Inneren, Gerhart Rudolf Baum, die mit Tusche überarbeitete Collage "Heimkehr der Truppentransporter oder Rhythmus der Vorstellungen" vom 7.3.1981 und zwei Kartonrückwände eines Bilderrahmens, die Felix Droese auf dem Sperrmüll gefunden hat. Nach Auskunft des rückseitigen Etiketts gehörten sie zur der Ölkreidestudie "Tränenwiese", die der ehemalige Düsseldorfer Akademielehrer Walter von Wecus zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1944 im Haus der Deutschen Kunst nach München geschickt hatte. Droese hat den Rahmen mit Buchumschlägen wie Sophokles' "Antigone", Kafkas "Das Urteil", "Über kommunistische Erziehung", einer Schrift des Führers der koreanischen Widerstandsbewegung gegen die Japaner, Kim Ir Sen, einer "Deutschen Spracherziehung" von Rahn - Pfeleiderer, einer Wahlbenachrichtigung und Ausrissen aus Pornoheften gefüllt."
aus: Schwarz, Michael: Felix Droese - Ein Aufstand der Zeichen S.20f.

2.4 Struktur, Licht und Bewegung - Zero

"Null", "Nichts" – der ursprüngliche arabische Wortstamm des französischen Wortes 'ZERO' ist die Maxime der Künstlergruppe, die sich 1957 um die zentralen Mitglieder Otto Piene und Heinz Mack in Düsseldorf zusammenfindet. 1961 stößt Günther Uecker dazu. Die Gruppe gibt sich kein klar umrissenes Programm, vielmehr findet sie sich anfangs in privaten 'Abendausstellungen' und künstlerischen Aktionen zusammen. Um den festen Kern der oben genannten Mitglieder ändert sich die Zusammensetzung der Gruppe fortlaufend, und es werden Kontakte zu anderen europäischen Gruppen⁹⁴ aufgenommen, die sich ähnlichen programmatischen Zielen verschrieben hatten. Die Gruppe besteht bis 1966 in dieser Konstellation, danach trennen sich die künstlerischen Wege der Mitglieder.

Zero ist als Name der Künstlergruppe und damit als Bezeichnung ihrer künstlerischen Vorstellungen ein dualer Begriff. Wie beim rückwärtsgewandten Zählen eines Raketenstarts meint Zero den Anfang, den Startpunkt einer neuen künstlerischen Auffassung und deren Ergebnisse. Gleichzeitig meint dieser Begriff aber auch das Nichts, die Abwesenheit von Farbe und Geräusch. Zentrales Anliegen und Thema aller Zero Künstler war die Beschäftigung mit dem Licht, der Bewegung und dem Raum,⁹⁵ die allesamt zu einer neuen, untrennbaren Einheit verschmolzen werden sollten. Die unmittelbaren Ausdrucksmittel wie Farbe, Licht und Form sollten in neuen, völlig überraschenden Formen erscheinen.⁹⁶

Künstlerische Vaterfiguren fanden die Zero – Künstler in Lucio Fontana, der in den 50er Jahren begann, mit seinem 'Concetto spaziale' (Perforationen der Leinwand) den Bezug von Raum und Fläche neu zu definieren, dann in Yves Klein, der die Theorie des monochromen Bildes verfolgte, und schließlich in Piero Manzoni mit seinen 'achromen Bildern', in denen mit der Abwesenheit von Farbe experimentierte.

⁹⁴ In Holland formiert sich 1960 die Gruppe 'NUL' (Armando, Jan Hendrickse, Henk Peeters und Jan J. Schoonhoven), die zu großen Teilen aus der niederländischen Gruppe der Informellen hervorgegangen war. Die künstlerischen Leitgedanken deckten sich mit denen der Düsseldorfer Zero - Gruppe.

⁹⁵ "Das Sehen gewinnt sein fundamentales Vermögen zurück, mehr als es selbst zu manifestieren und zu zeigen. ... Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum oder das Licht, die da sind, sprechen zu lassen."
Zitat Uecker in: Wiehager, Renate (Hrsg.): "Zero aus Deutschland 1957-66 und heute" A.-Kat. Villa Merkel, Esslingen Verlag Hatje Cantz 2000

⁹⁶ "... haben sich die Zero-Künstler einer neuen Dimension der Freisetzung von Raum, Licht und Bewegung verschrieben..." Zitat Wiehager, "Zero aus Deutschland" S.10

Trotz der individuellen Bildsprache der einzelnen Künstler⁹⁷ der Gruppe lassen sich gemeinsame Grundprinzipien und Strukturen ausmachen, die allen gemein sind und sich in ihren Arbeiten wiederfinden: der Hang zum Spirituellen, zu puristischen, monochromen Bildformen⁹⁸ und die Verwendung des 'All-Over' als Gegenkomposition mit seriellen, elementaren Strukturen nach klaren Ordnungsprinzipien.

Die propagierte Suche nach neuen Darstellungsformen von Licht, Raum und Bewegung führte konsequenterweise zum Einsatz neuer, ungewöhnlicher Materialien wie Wasser, Feuer, Metallplatten, Nagel und Pfeil, Glas, Luft, Wasser, minimalistischer Musik, Film und Papier.

Das Papier als Werkstoff stieß sehr schnell aufgrund seiner materiellen Eigenschaften bei den Zero – Mitgliedern und verwandten Gruppierungen auf Interesse. Es war ein ideales Material, welches dem Postulat nach Weiß als Summe aller Farben, dem Verzicht auf jeglichen malerischen Einsatz von Farbe, sowie ein Interesse für die Wirkkraft der Mikrostruktur entgegen kam.

2.4.1 Strukturierte Lichträume – Günther Uecker

Für Günther Uecker wurde der Nagel zu einem bildnerischen Mittel, mit dem er fortan seine Konzepte zur Visualisierung von Strukturen, sowie Licht- und Raumphänomenen umsetzen konnte. Gleichzeitig plastische 'Linie' im Raum und serielles Element, bricht sich an dem Nagel das Licht und hinterlässt dadurch eine schmale, lineare Schattenzone. Dieses Phänomen nutzt Uecker, um seine großen Nagelfelder mit vibrierenden Licht- und Schattenzonen zu schaffen.

Die Papierarbeiten (Abb.69) sind in der Folge nicht anderes als die Übersetzung dieses Bildprinzips in die plane Fläche. Schweres, angefeuchtetes Büttenpapier wird über eine formal arrangierte Anordnung von Nägeln gelegt und im Prägedruckverfahren mit einer Handpresse umgedruckt. Die untergelegten Nägel drücken sich in das Material, sodass eine erhabene Struktur in dem Papier entsteht. Um diese Wirkung nicht zu entwerten, greift Uecker auf einfachste

⁹⁷ Uecker stellte 'Nagelbilder' her, benagelte Objekte und setzte sie z.T. in Bewegung, Mack arbeitete fast ausschließlich mit reflektierenden Metall und künstlichem Licht, Piene war der 'Maler' der Gruppe, er experimentierte mit monochromen Bildformen und mit ungewöhnlichen Materialien (Rauch, Gold etc.).

⁹⁸ Zitat Mack: "Zero war eine Kunst der Stille und der Reduktion." in: Wiehager, Renate: "Zero aus Deutschland" S.120

Ordnungs- und Strukturprinzipien wie das 'All – Over' zurück.⁹⁹ Es entstehen wenig erhabene Reliefstrukturen mit minimalen formalen Unterscheidungen, an denen sich das Licht bricht und die so zu vibrierenden Licht- und Schattenfeldern werden.

Diese sensible Lichtwirkung ist allein mit weißem Material zu erzielen. Weiß als Summe aller Farben und als Träger des absoluten Lichts vereint für Uecker Geistigkeit, Absolutheit und Stille:

"Meine Versuche, weiße Bilder zu machen und Flächen zu strukturieren, um ein Gegenüber herzustellen und eine kontemplative Ruhe zur Anschauung und zur Erfahrung zu bringen, sind davon abhängig, dass diese Struktur eine Variable zwischen dem Dunkel und dem Licht darstellt. ... Am Anfang benutzte ich streng gereimte Rhythmen, mathematische Folgen, die sich später auflösten in einen freien Rhythmus. ... Was mich in der Folge beschäftigte, war, eine Integration von Licht zu erreichen, welche diese Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte und als ein freier, artikulierter Lichtraum verstanden werden konnte. Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein ... ein leises Stakkato, eine lesbare Weißzone, die in ihrer Feinheit unsere sensibelste Regung erweckt, die uns eine neue Welt der kleinen Nuancen, der Stille, abseits allen Geschreis, vermittelt."¹⁰⁰

2.4.2 Materialerkundungen in Papier – Oskar Holweck

Oskar Holweck gehörte seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Umkreis der Zero – Gruppe. Er arbeitet ausschließlich mit weißem Papier. In verschiedenen Werkphasen erkundete er systematisch alle Techniken und Hilfsmitteln, um die dem Material Papier innewohnenden Eigenschaften freizulegen und so dessen ganz eigene Poesie zu entfalten (Abb.70-72).

⁹⁹ Uecker merkte dazu an, dass er "... nicht komponiere, also nicht Gegensätze gegeneinander stelle, um einen bestimmten Ausdruck zu haben. Meine Arbeiten sind in dem Sinne kompositionslos, sind eigentlich Wiederholungsprinzipien, Reihen, zentral fixierte Feldstrukturen, die gebunden sind an eine nun mal gemeinte Örtlichkeit durch die Tat: dadurch, dass man mit dem Finger irgendwo hin weist oder eine Spur an der Stelle hinterlässt, wo man auch steht. Andere Kompositionselemente gibt es bei mir nicht...." aus: Wiese, Stephan von (Hrsg.): Günther Uecker – Schriften, Erker Verlag St. Gallen, 1979 S.158

¹⁰⁰ Zitat Uecker aus: ebd. S.251

Ab 1958 entstehen die ersten Papierreliefs. Es sind sehr malerische Arbeiten, sogenannte 'Reißreliefs', die durch Ritzungen und Kerbungen mit Metallinstrumenten entstehen (Abb.70). Die geschnittenen oder gerissenen Linien bilden serielle Strukturen, die ein reichhaltiges, kleinteiliges Wechselspiel von Licht und Schatten erzeugen. Ihre bildnerische Wirkung ist gleichzeitig graphisch und reliefartig.

Später weitet Holweck das Repertoire seiner Vorgehensweise aus. Durch Stauchen in einer Druckerpresse (Abb.71) wird das Papier aufgeworfen und gefurcht; es entsteht eine reiche Reliefstruktur und ein bewegter Wechsel von Licht- und Schattenzonen durch die vielfältigen linearen und sich überlagernden Strukturen. Durch ein collagierendes Vorgehen erzeugt Holweck Strukturen, die an florale oder figurative Motive denken lassen. Anfang der 70er Jahre baut Holweck Objekte aus thermisch oder mechanisch behandeltem Papier (Abb.72). Seine Arbeiten werden geradezu haptisch je nach ihrer Beschaffenheit: wie eine Membran, Kruste, Wunde oder Haut werden die Oberflächen geradezu tastbar.

Holweck beschreibt und begründet sehr ausführlich seine materialimmanente Arbeitsweise:

"Mein Hauptanliegen ist, dem Material Formen seiner eigenen Art abzugewinnen und dabei die Auswirkungen des Lichtes auf Oberflächen, in Hohlräumen und durch die Materialeigenschaften bedingt, zu konkretisieren – nicht zu imitieren. ... Ich nutze analytische und synthetische Arbeitsweisen und deren Kombination und bearbeite das Material mechanisch und thermisch. Für die Arbeit mit Papier heißt dies: Biegen, Knicken, Knüllen, Falten, Knittern, Drücken, Pressen, Stauchen, Strecken, Ritzen, Durchstoßen, Reißen, Schlitzzen, Schneiden, Kleben, Klopfen, Schlagen, Bohren, Sägen usw. bis Sengen, Erhitzen, Brennen.

Die von mir bevorzugten Werkzeuge für meine Arbeit sind meine Hände. Welches Material ließe sich damit leichter bearbeiten als Papier? Auf meine behutsame, oft karge "Ansprache" an das Material reagiert es mit einer für mich immer wieder überraschenden und kaum vorhersehbaren reichen Formen- und Farben- "Sprache".

Ich kann also zu Beginn eines Arbeitsprozesses nie exakt voraussagen, was am Ende geschehen wird. Ich lebe während meiner Arbeit ständig im Konflikt zwischen meiner Aktion und der Reaktion des Werkstoffes, schließlich in Konfrontation mit mir selbst. Das ist sicherlich ein wesentlicher Grund, weshalb ich dies tue."¹⁰¹

Später ergänzt Holweck diese Aussage: "Jedes Material hat aufgrund seines natürlichen Wachstums oder der industriellen Herstellung... ein eigenes Gefüge. ... Ich bin also bei der Beanspruchung, besser

¹⁰¹ Zitat aus: Gerhardus, Dietfried: Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst, Galerie St. Johann, Saarbrücken (A.-Kat.) 1980 S.103

gesagt "Ansprache" an das Material angehalten, die Gefügeart zu respektieren, um das Material nicht zu missbrauchen, sondern es nur anzuregen, auf meine Aktion zu reagieren; d.h. "zu antworten". Es trägt die Gestalt, die ich ihm durch Beeinflussung gebe, bereits in sich. Aufgrund dieser Überzeugung versage ich mir, Papier zur abbildhaften Art von Dingweltformen oder zu funktionsbestimmtem Gebrauchsgut zu missbrauchen. ...

Über die Art des Papiers hinaus sind mir die Lage und der Zustand des Materials wichtig zu beachten. Es ist nicht einerlei, ob das Papier sich in horizontaler, diagonaler oder vertikaler Lage befindet und unter- oder oberseits von mir beeinflusst wird. Es kann nicht gleichgültig sein, ob Papier bei der Bearbeitung auf einer harten, mittelharten, weichen, elastischen, spröden, ebenen oder unebenen Unterlage liegt, oder frei in einem Rahmen wie eine Membran gespannt ist.

Es bleibt auch zu beachten, ob sich das Material während meiner Arbeit in ruhendem oder bewegtem Zustand befindet

Für viele Reaktionsformen mangelt es mir an Begriffen, um sie zu beschreiben. Es bleibt mir nur, sie stumm zu bewundern. Dies ist sicherlich auch ein Grund, weshalb ich meine Ausdrucksmittel in der anschaulichen Materialselbstäußerung suche.

Selbst bei stets gleichbleibender Tätigkeit unter strenger Beibehaltung metrischer Bewegungsabläufe entstehen ebenso viele Formvariationen wie man diese Tätigkeit wiederholt; ... Bedenkt man, dass sich Tätigkeiten miteinander gleichzeitig und / oder nacheinander kombinieren und in der Reihenfolge der Anwendung permutieren lassen, dann steigt die Zahl der Möglichkeiten an Formvariationen in der Materialäußerung immens.

Den unendlichen Formenreichtum in der Natur zu erwähnen, sei hier zum Vergleich gestattet."¹⁰²

2.4.3 Licht und Relief – Jan J. Schoonhoven

Zeitgleich zur Gründung der Zero – Gruppe in Düsseldorf gründet Jan. J. Schoonhoven 1960 in den Niederlanden die Gruppe 'NUL'.¹⁰³ Trotz einiger Differenzen hinsichtlich des künstlerischen Programms stimmen doch die grundlegenden Maxime der beiden Gruppen überein.

¹⁰² Zitat aus: Relief Konkret in : Deutschland heute Galerie St. Johann, Saarbrücken (A.-Kat. des Saarland – Museums Saarbrücken) 1981 S.71

¹⁰³ Die Gründungsmitglieder waren Jan J. Schoonhoven, Armando, Jan Henderikse und Henk Peters.

Die Papp- und Papierreliefs von Jan J. Schoonhoven (Abb.73-75) "... gehören zweifellos zu den einfachsten Gebilden der neusten Kunstgeschichte."¹⁰⁴ Doch nur vordergründig einfach und 'durch – schau-bar' entfaltet sich bei intensivem Betrachten der subtile Reichtum von Farb-, Licht- und Schattenuancen.¹⁰⁵ Dabei kann die Wirkung je nach Lichtqualität und Standpunkt fest, kompakt, schwebend oder immateriell ausfallen. Reduziert auf minimalste Veränderungen, die je nach Lichteinfall, Tageszeit und Betrachterstandpunkt wechseln, wird der Betrachter auf elementarste Seherfahrungen zurückgeworfen. Dabei ist das Objekt an sich ohne Bedeutung – es fungiert lediglich als räumliches 'Netz', in dem sich die vielfältigen Licht- und Schattenwirkungen fangen. Es sind stille, fast meditative Arbeiten, die grundlegende Phänomene von Licht, Schatten und Raum fokussieren. Für den aufmerksamen Betrachter sind sie 'Seh – Objekte' in ihrer reinsten Form.

Dabei ist ihr Aufbau einfach, das Material simpel und geradezu 'arm': Die Unterkonstruktionen der frühen Reliefs (Abb.73-74) werden aus Pappe gebaut. Von Hand geschnitten, sind die Felder leicht unterschiedlich in ihrer Größe und Anordnung. Anschließend werden sie mit einer Membran aus Papier überklebt, die mit einer kleinteiligen, wenig changierenden und vertreibenden weißen Farbe überzogen ist. Das Material wird nicht verleugnet, es bleibt unter der Bemalung sichtbar.

Nach dem Prinzip des 'All Over' bestehen diese Reliefs aus seriellen Strukturen gleicher Module. Schoonhoven begründet die Verwendung der Reihung als bildnerisches Prinzip: "Es geht mir bei meinen Arbeiten um eine Form der Organisation. Organisation der Elemente in dem Sinne, dass die Organisation das Wesen des Elements nicht abändert, sondern es verstärkt; vielleicht das Element als solches ändert, aber in dem Sinn, dass ein neues Ganzes entsteht, dessen Wesen nicht im Widerspruch steht zum Wesen des Elements. Das Organisationssystem der Reihungen ist für diesen Zweck prädestiniert, denn da es keine Bevorzugung beim Anordnen der Elemente gibt, wird die bildnerische Wirkung des Elements nicht beeinträchtigt."¹⁰⁶

Weiß als 'Summe aller Farben' bietet gleichsam den idealen Resonanzgrund, auf dem das Licht seine mannigfaltige Wirkung entfalten kann. Die Bemalung ist zwar dicht, changiert aber leicht, was das leise Vibrieren des Lichts unterstützt. Auch die feinen Strukturunterschiede des Papiers und die leichten Formabweichungen wirken ei-

¹⁰⁴ Zitat Max Imdahl in: Jan J. Schoonhoven – Reliefs und Zeichnungen (A-Kat.), Galerie m, Bochum (Hrsg.) 1985 S.11-12

¹⁰⁵ Diese feinen Abstufungen macht das Fotografieren nahezu unmöglich, eine Abbildung zeigt nicht annähernd die reichhaltigen und sensiblen Lichtnuancen des tatsächlichen Objektes.

¹⁰⁶ Zitat Schoonhoven in: von Berswordt, Kornelia: Ein Gespräch mit J.J.Schoonhoven 1985 in: Reuther: J.J.Schoonhoven Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1990 S.11-12

ner 'leblosen' formalen Einförmigkeit entgegen und unterstützen die oben genannte Wirkung.

Licht und Raum, das zentrale Thema in Schoonhovens Œvre findet sich auch in den späten Reliefs (Abb.75). Es sind dach- oder stufenartig gestaffelte Reihen aus weiß bestrichener Wellpappe, die in Reihen neben- und übereinander angeordnet sind. Ihr Raumbezug unterscheidet sich von den früheren Reliefs. Waren diese von Raum durchdrungen, so stoßen die schrägen Flächen hier fast aggressiv in den Raum vor. Die Elemente sind gleichfalls seriell angeordnet. Die Bemalung mit weißer Farbe ist nicht deckend, sondern großzügig und mit gestischem Pinselschlag. Sie lässt das Trägermaterial durchscheinen und betont es so als Struktur bildendes, festes Material.

2.4 Papier und Raum – plastische Konzepte

2.4.1 Papier als amorphe Modelliermasse - Köpfe von Jean Dubuffet

Jean Dubuffet nimmt mit seiner Kunst, und hier insbesondere mit seinen Plastiken aus Papiermaché, eine Sonderstellung in der Entwicklung der Moderne ein (Abb.76-81). Er war ein künstlerischer Einzelgänger, der sich bewusst keiner Schule zuordnete. Seine Rolle ist, "... mit seiner Vision von Kunst den Rahmen enger Gattungsgrenzen zu sprengen, sich alle Freiheiten im Einsatz von Materialien und Verfahren zu nehmen und Übereinkünfte formaler Gestaltung ebenso zu missachten wie inhaltliche und ästhetische Tabus zu durchbrechen."¹⁰⁷

Dubuffet etablierte ab 1945 den Begriff der 'Art Brut', eine Kunst, die gängige ästhetische Vorstellungen und Regeln ablehnte, um in den 'primitiven' Werken von Kindern, Geisteskranken, Naiven und Laien das gestalterische Potenzial einer ursprünglichen, 'wahrhaftigen' Kunst zu sehen. "Wir können die künstlerische Arbeit in ganz reiner, unverfälschter – sozusagen roher – Form miterleben, wie sie vom Künstler gänzlich und in allen Phasen allein aus eigenem Antrieb wiederentdeckt wird. Eine Kunst also, in die der nur die Erfindungsgabe wirksam ist und in Erscheinung tritt, die nichts Chamäleonhaftes und Äffisches an sich hat, wie das für die auf den Kulturbetrieb ausgerichtete Kunst zutrifft."¹⁰⁸

Dubuffet war der Auffassung, die der seit der Renaissance überlieferte Auffassung von Bildwerken als Spiegelbild der Realität im weitesten Sinne und die damit zusammenhängende illusionistische Wiedergabe von Wirklichkeit sei als Parameter für die Kunst vollkommen überholt. Er forderte stattdessen eine neue, wahrhaftige Ursprünglichkeit; ihre Wurzeln sah er in der gewachsenen Volkskunst, in der Kinderzeichnung, in der Bildnerie der Geisteskranken und in der naiven Kunst. Dubuffet befasste sich intensiv mit diesen zur damaligen Zeit wenig anerkannten Randerscheinungen künstlerischer Äußerungen: die Publikation "Bildnerie der Geisteskranken" kannte er schon 1923, also ein Jahr nach deren Erscheinen, und 1945 wurde er anlässlich eines Besuches befreundeter Schriftsteller und Maler in der Schweiz von ihnen in psychiatrische Anstalten geführt.¹⁰⁹ Dubuffet war so sehr fasziniert von den Arbeiten der Patienten, dass er einige Werke erwarb und begann, Publikationen zum Thema vorzubereiten.

Diesem künstlerischen Credo folgend griff Dubuffet zu außergewöhnlichen, 'armen' und 'unkünstlerischen' Materialien, die bis dato

¹⁰⁷ aus: Franzke, Andreas: Dubuffet S.7

¹⁰⁸ Zitat Dubuffet in: Franzke, Andreas: Dubuffet S.23

¹⁰⁹ vgl. ebd. S.20

noch nie in Werken der Bildenden Kunst Verwendung gefunden hatten.

Zur Besonderheit seiner Materialverwendung äußert sich Duchamp: "Ich gebe zu, dass ich mich beim Zerreiben von Werkstoffen und bei deren Anwendungstechnik zu Anspielungen habe verleiten lassen, die in den allermeisten Fällen nicht auf die sogenannten edlen Stoffe hindeuten, auf Marmor zum Beispiel oder auf Holz, sondern auf sehr gewöhnliche und beinahe wertlose Stoffe wie Kohle, Asphalt oder gar Lehm, die hindeuten auf all die Zufälligkeiten, die von den Einwirkungen des Regens auf die verschiedensten alltäglichen Bodenarten herrühren oder vom Altersverfall der gewöhnlichsten Dinge (alte Eisenstangen und verfallene Mauern zum Beispiel), zudem auch alle Arten von Schmutz und den Anblick von Schrott und Abfall. Man wird daraus doch wohl nicht von vornherein auf eine üble Voreingenommenheit für schmutzige Dinge schließen. Ich bitte einmal nachzudenken über die Frage: in wessen Namen – ausgenommen vielleicht denjenigen der Rarität – schmückt der Mensch sich mit Muschelketten und nicht mit Spinnweben, mit den Bälgen der Füchse und nicht mit ihren Eingeweiden; ich möchte gern wissen, in wessen Namen das geschieht? Die Erde, der Abfall und der Schmutz, des Menschen Gefährten sein ganzes Leben lang, sollten sie für ihn nicht Wert genug besitzen, und wird ihm nicht ein guter Dienst erwiesen, wenn man an ihre Schönheit erinnert? Sehen Sie – kleine Kinder, die finden in Tümpeln und Trümmern doch auch das Wunderbare in tausenderlei Gestalt."¹¹⁰

Das Gesamtwerk gliedert sich in Zyklen und Bildfolgen, deren Inhalte durchaus traditionellen Sujets folgen: Stilleben, Natur- und Stadtlandschaften und Menschenbilder. Papier als Werkstoff verwendet Dubuffet vor allem zwischen 1958 und 1961. Das Material in seiner ursprünglichen, autonomen Sprache steht dabei im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses.

In diesem Zyklus findet sich eine Reihe von modellierten Köpfen. 1959 formt er die erste Plastik "Der Blinde". (Abb.76) Duchamp nutzt die Eigenschaften des Materials Silberpapier, um eine zerklüftete, tief gefurchte 'Gesichtslandschaft' zu formen. Durch den Verlauf der Knicke im Material entsteht in den tiefen Furchen und auf den erhabenen Stegen ein lebhaftes Wechselspiel von Licht und Schatten. Das Material lässt an keiner Stelle eine gespannte, gerundete Oberfläche mit weichen Formverläufen zu, über die ein mildes, verlaufendes Licht fließen würde; vielmehr entsteht ein kleinteiliges, geknittertes, bewegt – expressives und kantiges Formengefüge. Das Licht springt geradezu über die Oberfläche und führt zu einer lebhaften Vibration von Licht und Schatten.

Ein Jahr später entsteht eine Serie von Kopfplastiken aus modellierter Papiermaché (Abb.77-80). Der formlose, mit Wasser und Leim aufgeschwemmte Papierteig wurde von Dubuffet im additiven Ver-

¹¹⁰ aus: Dubuffet, "Ein Maler stellt sich vor" in: Merkert, Jörn / Krüger, Ingrid: Dubuffet – Retrospektive, Berlin 1980

fahren mittels Antragen aufgebaut und wie eine klassische Modelliermasse verwendet. Während des langsamen Trocknungsprozesses entstehen in der Oberfläche Furchen, Aufwerfungen und Vertiefungen; Veränderungen, die durch die materiellen Eigenschaften des Papierbreis bedingt sind. Die Stofflichkeit wird dadurch geradezu haptisch erfahrbar und präsent. Diese krustigen Oberflächen und eine weitgehende Missachtung der Physiognomie machen aus den Köpfen weniger individuelle Portraits; vielmehr ließe sich von 'Gesichts – Landschaften' sprechen, die an karstige, schroffe Boden- und Felsstrukturen denken lassen. Die Bezeichnung, die Dubuffet für diese Serie wählte – 'Personnages peu corporeis' (Wenig körperliche Gestalten) – offenbart sein Interesse für das Formlose, Deformierte und die in den Raum wuchernde Plastizität dieser Köpfe. Sie stehen wie Archetypen da, die trotz ihrer geringen Größe äußerst monumental erscheinen.

Die Auseinandersetzung mit Stofflichkeit und Materialität von Papier findet ihren Höhepunkt und Abschluss in der Serie der "Matériologies" (Materiologien, Abb.81). Eine Serie von Leinwänden wird mit einer groben, kraterartigen Kruste aus Papiermaché bedeckt, in einzelnen Fällen unterfüttert mit einer synthetischen Paste. Das pastöse Material bedeckt als 'All-Over' ohne kompositorische Ordnung das gesamte Format; es bildet nichts ab, sondern ist allein Oberfläche und als solche Realität an sich. Vergleiche zu trockenen, verkarsteten Urlandschaften, entstanden aus Urschlamm, drängen sich auf.¹¹¹ Dabei ist die Struktur 'form-los', in sich kleinteilig und informell; ein Prinzip, das diese Arbeiten in die Nähe tachistischer Bildkonzepte rückt. Die Oberflächenstrukturen der Plastiken lassen an die Arbeiten Alberto Giacomettis, Fautriers und Germaine Richiers denken.

Das besondere Interesse Dubuffets an einem 'nackten', ursprünglichen Material fasste Werner Schmalenbach 1960 anlässlich einer Ausstellung in der Kestner – Gesellschaft in Hannover folgendermaßen zusammen:

"Die Materie ist nicht nur Medium, sondern wesentlicher Inhalt seiner Kunst. Er glaubt an sie, und das heißt soviel wie: Er glaubt daran, dass der Geist auch in der Materie lebendig ist. Es entspricht seinem überhaupt stark ausgeprägten Realitätsgefühl, dass auch die Stofflichkeit eines Kunstwerkes ein Stück geistiger Realität und darum nicht im Interesse des Geistes zu überwinden, zu veredeln, zu sublimieren ist. ... Er versteht unter Materie etwas Materielleres als die Farbe des Malers. Die Farbe kann ihm die Materie nicht ersetzen, sie kann sie höchstens färben. ... Aber auch wo seine Bilder nur von einer in sich modulierten homogenen Materie bedeckt sind, trifft das fatale Wörtchen 'abstrakt', das sich tausendmal als unzutreffend erwiesen hat, nicht zu. Die Strukturen und Texturen, die so leicht den Gedanken an Erdreich und Gestein, an Sand und Staub aufkommen

¹¹¹ Solche – tatsächlich existierenden – Landschaften hat Dubuffet sicherlich in Südfrankreich gesehen; Bezüge, die sich auch in den Titeln dieser Serie wiederfinden: "Fest der Erde", "Erdenfreude", "Erdenmesse", "Erdfrüchte".

lassen, sind die Form, unter der Dubuffet der Natur huldigt. Das in seiner äußeren Erscheinung wechselnde Kontinuum von Stofflichkeit ist ein Äquivalent des großen Kontinuums, das Natur heißt, ja oft erscheint ein solches Stück Materie unmittelbar als ein Ausschnitt aus der Natur. ... Die Materie als elementarer Stoff der Natur, durchzogen vom Geäder des Lebens, durchpulst von den Kräften des Keimens und Wachsens; und die Materie als Relikt gewesenen Lebens, gezeichnet von dessen Spuren, bedeckt mit den Rissen und Furchen und Narben, die es hinterließ..."¹¹²

Dubuffet hat das Deformierte, das Formlose und die unmittelbare Ausdruckskraft der Materialien eingeführt. Er eröffnete damit gestalterische Möglichkeiten, ohne die eine Entwicklung nachfolgender Konzepte kaum möglich gewesen wäre: das 'arme' Material als zentrales Gestaltungsmittel in der Arte Povera (Kounellis, Merz), das Interesse für wertlose Materialien bei Claes Oldenburg und Allan Kaprow, die haptische, materielle Bildpräsenz bei Antoni Tapies und schließlich der Sinn für eine pastose, krustige Oberfläche in der Malerei von Georg Baselitz.

¹¹² Zitat Werner Schmalenbach in: A.-Kat. Jean Dubuffet , Kestner - Gesellschaft, Hannover 1960 S.3-7

2.5.2 Trivialität und Banalität - Pappobjekte von Claes Oldenburg

Die Künstler der Pop Art suchten mit ihren Bildern und Objekten seit den späten 1950er Jahren, ausgehend von Amerika und England, den äußersten Gegenpol zur ungegenständlichen Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit, insbesondere des Konstruktivismus und des Abstrakten Expressionismus. Ihre Themen waren vor allem trivial und am Gegenstand orientiert.¹¹³ Sie entstammten der aufkommenden Massen- und Unterhaltungskultur: Print- und Filmmedien (Warhol), Konsumgüter (Oldenburg), Werbung (Rosenquist), Comic (Lichtenstein), banale Alltagsgegenstände (Kaprow / Dine) und die Vermarktung von Sexualität und Starkult (Jones / Wesselman / Warhol).

Die künstlerischen Arbeiten veränderten sich zwangsläufig, und der überlieferte Werkbegriff verlor zusehends an Bedeutung, "... das aus der Qualität der schöpferischen, geistigen und handwerklichen Arbeit hervorgebrachte Kunst - "Stück" bedeutete den Künstlern immer weniger."¹¹⁴ Das Interesse galt dem Oberflächlichen, Banalen und scheinbar Vordergründigen. Folgerichtig etablierten sich zur Verbildlichung dieser neuen Themenkreise auch neue Techniken und Materialien: der Siebdruck als Verfahren der massenhaften Vervielfältigung in den Printmedien, Kunststoffe als neues Material aus der industriellen Fertigung, Ready - Mades als Zitate des Alltäglichen und 'billige', 'unkünstlerische' Materialien wie Gips und Pappe als 'Wegwerfmateriale'. Zu einer überzeugenden Darstellung des neuen Themenkanons bedurfte es adäquater Materialien. "Was Plastik ist und was nicht, sollte fortan allein danach beurteilt werden, ob sie ein bestimmtes Maß an wirklicher, nicht vorrangig illusionistischer Präsenz besaß und eine bestimmte künstlerische Idee zum Ausdruck brachte. Dann ist es nämlich gleichgültig, ob zu diesem Zweck etwa Bronze, Fett, Plastik, Textilien oder noch andere 'Rohstoffe' zum Einsatz kommen."¹¹⁵

Pappe und Papier wurde vor allem von Claes Oldenburg zu Beginn seiner künstlerischen Karriere, also in den spätern 50er und frühen 60er Jahren des letzten Jahrhunderts verwendet. Das Material war massenhaft verbreitet und gehörte als kostengünstiges Verpackungsmaterial in das Straßenbild amerikanischer Großstädte der frühern 1960er Jahre. Es war billig und ohne komplizierte Zwischen-

¹¹³ "Kunstszene New York 1960. Fast eine Revolution, diese überraschende neue Gegenständlichkeit, wo doch alle die Abstraktion für das ein für allemal erreichte Ziel der Moderne hielten. Außerdem sah es so aus, als käme Kunst diesmal nicht aus Kunst, sondern laut und knallbunt mit ihren banalen, trivialen Gegenständen direkt von der Straße." Marina Schneede in: Amerikanische Pop Art in der Hamburger Kunsthalle, Verlag Bild & Kunst, Bonn 1997

¹¹⁴ aus: Fischen, Jürgen: Die Pop Art und die zeitgenössische Kunst, A.-Kat. Gerhard Marcks Haus, Bremen 2002 S.22-23

¹¹⁵ aus: ebd S.48

schritte schnell und problemlos zu verarbeiten. Zudem konnte man es direkt bemalen – Eigenschaften, die der Auffassung der Pop – Künstler von einem 'unkünstlerischen' Material entsprachen.

Anfangs formte Oldenburg vollplastische Objekte aus kleinmaschigem Draht, die er mit Zeitungspapier überzog und abschließend bemalte. 1959 entsteht "Empire ("Papa") Ray Gun" (Abb.82), ein Objekt zwischen einer Pistole und dem männlichen Geschlechtsteil – ein Thema, das Oldenburg später gerade in dieser Verquickung wiederholt aufgreifen wird.¹¹⁶

Zur Materialwahl und Verarbeitungsmethode äußert er sich:

"Die Idee, Formen aus Drahtgerüsten und in Weizenbrei eingeweich-tem Papier zu machen, stammte aus einem Handbuch für den Kunstunterricht für Kinder, das ich in der Bibliothek der Cooper Uni-on Art School gefunden hatte, wo ich damals als Büchersortierer arbeitete. Außerdem waren mir schon früher die "Zelte" der Zeltrau-pen aufgefallen. Die Draht- und Papier- Methode gab mir eine billige und direkte Möglichkeit, meine eigenen Formen zu machen. Die simple Technik und die optischen Resultate befriedigten meinen Wunsch nach primitiven, organischen Effekten. Ich stellte mir gerne vor, dass ich hier eine Kunst erfand, die von jedem 'Primitiven' in den Straßen New Yorks übernommen werden konnte; er brauchte dazu nur ganz gewöhnliche Materialien.

Die 'Empire Papa Ray Gun' entstand im Dezember 1959. Ich hatte inzwischen gelernt, die Tendenz des Drahtes auszunutzen, eigene Richtungen einzuschlagen, und eine Technik gefunden, die Oberflä- che zu bemalen – ich tupfte und tröpfelte schwarze Kaseinfarbe über den Rücken und die Seiten des Objekts. Die Tropfen auf dem Rü- cken flossen nach der einen oder andern Seite. Indem der Farbfluss der Schwerkraft folgte, entstand ein vertikaler, linearer Effekt, der dem gewundenen, organischen Aussehen der Arbeit entgegenwirkte. Ich hatte außerdem gelernt, ganz bestimmte Zeitungsseiten zu ver- wenden, z.B. die Filmseiten wegen ihrer Massen von Drucker- schwärze. Ich formte die Gerüste in der Luft, aus Draht, der von der Decke hing. Sie schaukelten und drehten sich. Es war Zeichnen in drei Dimensionen. Ich weiß noch, dass das Innere genauso interes- sant aussah wie das Äußere, und ich verhüllte es nur widerwillig."¹¹⁷

Das Objekt hängt frei, und trotz seiner Leichtigkeit in physikalischer Hinsicht wirkt es wie ein schweres, körperhaft - fleischiges Frag-

¹¹⁶ Mit 'Lipstick (ascending)' (1969, installiert auf dem Campus der Yale U- niversity, New Haven, Connecticut), einem monumentalen Lippenstift auf einem panzerartigen Kettenfahrzeug, paraphrasiert Oldenburg die subtilen Zusammenhänge zwischen männlicher Aggression, sexuellen Sehnsüchten und Kriegstreiberei – insbesondere bezogen auf die damals aktuelle Viet- namproblematik.

¹¹⁷ Zitat nach Claes Oldenburg (1970) in : Celant, Oldenburg – Eine Antho- logie , Verlag Hatje, Ostfildern 1995

ment. Die Oberfläche ist roh, fast schäbig und zitiert so den weggeworfenen Müll der amerikanischen Großstadtstraßen in dieser Zeit. Gleichzeitig changiert die Oberfläche: die vergilbten, bräunlichen Zeitungspapiere mit den dichten, dunklen Zonen aus Drucker-schwärze scheinen durch und bilden den Grund, auf dem die schwarze Kaseinfarbe in dünnen Rinnsalen verläuft und sich stellenweise lasierend ausbreitet. Das billige, einfache Material, die abgegriffene Oberfläche mit ihrer schnellen, improvisierten Bemalung und die massige, wuchernde Form negieren das, was Skulptur bis dato auszeichnete: Schönheit und eine 'gute' Form.

Zwischen 1960 und 1965 entstehen Werkgruppen, die sich jeweils um ein Thema gruppieren: "Die Straße" ("The Street", 1960), "Der Laden" ("The Stove", 1961) und "Das amerikanische Heim" ("The US Home", 1964/65).

Oldenburg greift erstmals zu Wellpappe als Material für sein Environment "The Street" (Abb.83). Die Einzelteile dieser Installation sind Flächen aus Wellpappe, auf der Straße gefunden oder geschnitten, in Schichten geklebt und partiell bemalt. In der Judson Galerie, die diese Arbeit erstmals ausstellte,¹¹⁸ verteilte Oldenburg die Elemente im ganzen Raum, legte sie auf den Boden, hängte sie an die Wand oder stellte sie wie ein Objekt auf. Das Ausgangsmaterial ist teilweise gefunden, in seiner Form belassen oder zu Recht geschnitten und zitiert so auf unmittelbare Weise die Straßensituation der Lower East Side in Manhattan. Die Ränder sind mit schwarzer Farbe konturiert, die Binnenflächen mit weißer und schwarzer Farbe vertreibend bemalt. Der Grund, und somit das Material, bleibt aber immer sichtbar.

Oldenburg äußert sich zur Besonderheit dieses Materials:

"Auf der Straße gefundene Pappe 1. ist billig. 2. sieht gut als Landumriss aus. Die Quelle der Linie ist die Straße."¹¹⁹ und zur Ausstellungssituation:

"KURZE AUSSTELLUNGSBESCHREIBUNG

Die Ausstellung besteht aus 1) einer epischen Konstruktion in Form einer Straße, 2) & 3) Zeichnungen und kleinen Skulpturen und Konstruktionen, die auch mit der Straße zu tun haben.

Das Material ist hauptsächlich Papier und Holz, geleimtes Papier, zerrissenes Papier, Papier auf Drahtgerüsten und Holzrahmen, herabhängendes Papier, aufspringendes Papier, liegendes Papier usw. usf.

Das Format variiert von heroisch bis sehr, sehr klein.

¹¹⁸ vgl. ebd S. 24

¹¹⁹ Zitat Oldenburg aus: ebd S.60

Auf der Straße gibt es Hängefiguren, stehende Figuren, liegende Figuren, vorspringende Figuren, fallende Figuren, rennende Figuren usw. usf. Außerdem Figuren an den Wänden, Gesichter am Boden und ein Himmel aus Wolken und Schreien.

Es gibt Schilder unterschiedlicher Art, Markisen, Straßenschilder usw. und verschiedenartige verwandelte Gegenstände: Zigarrenkippen, Häuser, Türme, Autos, Medaillons usw. usf. Es gibt Gesichter in Fenstern und freistehende Gesichter. Hängende Köpfe und Mengen von Köpfen.

Es gibt Männer und Frauen und Helden
und Penner und Kinder und Säufer
und Krüppel und Straßenbräute und Boxer
und Läufer und Sitzler und Spucker
und Laster und Autos und Räder
und Kanaldeckel
und Ampeln und Schatten
und Katzen und Hunde und helles Licht
und Dunkelheit
Feuer und Zusammenstöße und Kakerlaken
und Morgen und Abende und Pistolen
und Zeitungen
und Pisser und Bullen und Zuhälter
und eine Menge mehr usw.

(alle Einzelteile der Straße werden auch separat verkauft)"¹²⁰

Wie in einer Momentaufnahme repräsentiert Oldenburg mit dieser Installation die atmosphärisch dichte Situation in den Straßen der Lower East Side in New York: der spezifische Mikrokosmos aus Autos, Gestank, schäbigen Hauswänden, Obdachlosen, Mauerkritzeleien und Müll. Intensiviert wurde dieser starke Eindruck noch durch eine Performance, die Oldenburg selbst in der ersten Ausstellung in der Judson Gallery auführte.

1963 beginnt Oldenburg die Serie "The US Home". Die banalen Gegenstände eines amerikanischen Haushaltes werden zu Themen seiner plastischen Objekte: Badezimmereinrichtungen wie Toiletten- und Waschbecken (Abb.85/87), Badewanne (Abb.86), Steckdose (Abb.84).Die Bildpraktiken knüpfen an bekannte Prinzipien des Surrealismus an: eine extreme Vergrößerung und damit die Betonung des Objektcharakters, sowie die 'Übersetzung' in ein überraschendes, fremdes Material.

Fast alle Objekte existieren in einer 'soft' und 'hard' – Version. Die weiche Ausführung besteht zumeist aus Vinyl, einem damals neuartigen, hochglänzenden Kunststoffmaterial, welches für Regenkleidung und Verpackungen industriell gefertigt wurde. Für die 'Hard – Version' verwendete Oldenburg Wellpappe. Es entstanden Flachreliefs (Abb.84), die die Flächigkeit des Materials nutzten. Die vollplas-

¹²⁰ Zitat Oldenburg (1960) aus: ebd S.50

tischen Objekte baute Oldenburg aus geschnittenen Pappflächen, die er mit Stegen stützte (Abb.85). Zudem nutzte er die feine, lineare Struktur des Materials, um formale Unterschiede zu betonen. Das Material selbst sowie die 'provisorische' Verarbeitung unterstützen den Modellcharakter der Objekte und zwingen zu einer vereinfachenden formalen Klärung und Ästhetisierung.

Oldenburg äußert sich im Jahre 1966 zur Problematik der vollplastischen Umsetzung:

"Das Badezimmer hatte ich '63 in Kalifornien angefangen, aber es war mir nie gelungen, das Problem der Toilette zu lösen, weil ich nie ein Vorbild für die Toilette fand, die Art von Toilette, die ich verwenden wollte. Es gibt so viele Toiletten. Ebenso wenig konnte ich das Problem der Schüssel lösen, da ich Styropor noch nicht entdeckt hatte und nicht in der Lage war, diese Schüssel aus einem meiner Materialien zu schnitzen. Ich schaffe es einfach nicht. Das war also ein Überbleibsel aus einer früheren Zeit, das war einer der Punkte auf der Liste – das Badezimmer. Es vertrug sich außerdem mit meinem Wunsch, weiter an dem Haus zu arbeiten."¹²¹

Unterstützt wird der Eindruck des Provisorischen durch die schnelle, gestische Bemalung mit fast monochromen Weiß- und Grautönen. Wie bei einer ersten, provisorischen Grundierung ist diese Bemalung aber nicht deckend. Die Wellpappe bleibt stellenweise sichtbar. Gleichzeitig konterkariert diese tachistische Bemalung die streng – lineare Gesamtform der Objekte.

Oldenburg kommentiert mit diesen Objekten auf subtil ironische Weise das moderne Lebensgefühl im Amerika der beginnenden 60er Jahre. Seine Objekte sind gleichsam Denkmäler aus Pappe, die mit ihrer behelfsmäßigen Fragilität die Frage nach der modernen, technischen Gesellschaft stellen.

.

¹²¹ Zitat Oldenburg (1966) in: ebd S.223/226

2.4.3 Rationalität und Geometrie – Kartonplastiken von Erwin Heerich

Erwin Heerich verwendet industriell gefertigten Karton als Material für seine Plastiken (Abb.88-89). Er nutzt ihn zur Umsetzung seiner plastischen Vorstellungen, weil er einfach, schnell und präzise zu verarbeiten ist, eine durchgängig neutrale Oberfläche aufweist, stabil ist und als anonymes Material seinem Form- und Konzeptgedanken von Plastik entgegen kommt.

Mit äußerster Präzision geht Heerich an die Realisierung seiner Kartonplastiken: nach einer exakten Vorzeichnung auf das Originalmaterial wird die Fläche nach dem Prinzip der Abwicklung wie ein Schnittbogenmuster ausgeschnitten, an vorher festgelegten Stellen gefalzt und schließlich verklebt. Dieses Vorgehen erfordert ein Höchstmaß an Präzision und plastischer Vorstellungskraft, zumal die spätere Vollplastik zunächst vollständig, zusammenhängend und in zwei Dimensionen aufgezeichnet werden muss. Das Ergebnis bleibt ohne individuelle Handschrift, lediglich auf den frühen Arbeiten sind Bleistiftspuren als Reminiszenz an das planerische, konstruktive Prinzip hinterlassen. Die Plastiken sind allesamt keine Originale im traditionellen Sinne; sie könnten von jedem nachgebaut werden: "Das Originale an den Arbeiten ist der Gedanke."¹²²

Die Kartonplastiken wirken auf den ersten Blick simpel¹²³ und in ihrer Form fast kristallin und klar, stellen sich dann aber als sehr komplexe, in sich geordnete plastische Gefüge heraus. Isometrische Gesetzmäßigkeiten und elementare Phänomene des Plastischen werden hier vorgeführt: Leere und Körperlichkeit, gegenseitige Beeinflussung plastischer Körper, Teilung, Durchdringung, Öffnung im Körper etc.¹²⁴ Dabei legt Heerich ein übergeordnetes Maßgefüge zu Grunde, das sich an den menschlichen Proportionen orientiert und die der Form innewohnenden, logischen Gesetzmäßigkeiten und Ordnungsprinzipien aufdeckt. Dadurch baut sich eine innere, fast

¹²² Zitat Heerich in: Mennekes, Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Verlag Artemis und Winkler, Zürich / Düsseldorf 1995 S.61

¹²³ Die Grundformen sind Kubus, Quader, Pyramide, Kugel, Zylinder und deren formale Kombinationen und Variationen.

¹²⁴ Heerich verfährt nach einem strengen konstruktiv – architektonischen Prinzip: "Nach dem Studium ... richtete sich mein Interesse auf die Form des architektonischen Gestaltens, das in der Plastik neben dem mimetischen Prinzip von einer autonomen Raumbildung bestimmt wird. Meine plastischen und zeichnerischen Studien galten von da ab einer Intensivierung der Fläche, die in der Weiterführung den Raum aufbaut. Der Prozess der Wandlung von der Fläche zum Raum vermittelt wesentliche Einsichten in die Verhältnisse von Maß, Proportionen und Materialität. Von dieser Position aus entwickelt sich der entscheidende Weg im morphologischen Denken, das meine plastische Arbeit begleitet. Der architektonische Gestaltungsbegriff ist für mich der wesentliche Faktor zum Ausdruck dreidimensionaler Wirklichkeit."

Zitat Heerich in: Heerich, Erwin, Skulptur und der architektonische Raum, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 1998 o.S.

spirituelle Beziehung zum Betrachter auf. "Was Heerichs Arbeiten kennzeichnet, ist ihr Maß, das der Künstler an menschlichen Proportionen festzumachen sucht. Sie wiederholen das Ursprüngliche, ein altes Maßwerk, wie es Jahrhunderte lang für das Handwerk grundlegend und selbstverständlich war.... Kunst muss bei Heerich am Alltag angebunden sein."¹²⁵

Trotz ihrer geringen Größe und des 'provisorischen' Materials sind es aber keine Modelle, die, abgesehen von wenigen Ausnahmen, zur Vergrößerung und Übersetzung in ein anderes Material anstehen. Es sind endgültige Plastiken, die für sich stehen neben den Zeichnungen, Großplastiken aus Aluminium und Stein und späteren Architektorentwürfen. Sie wirken äußerst plastisch und trotz ihrer geringen Größe monumental, obwohl sie extrem leicht sind und nur aus einer dünnen Pappwand bestehen. Ihre Wirkung ist monistisch und "... von einer großen Stille."¹²⁶

Zum Konzept seines plastischen Vorgehens erklärt Heerich: "Festzustellen ist, dass das Entscheidende am künstlerischen Moment in der räumlichen Bestimmung der Architektur das Maßliche ist. Von hier aus habe ich meine Körper gebaut, die keine Assoziationen zur irgendetwas hintragen, sondern diese hatten eine innermaßliche, eigene Autonomie. Die Dauer meines Vorhabens liegt nicht im Bereich des Gemachten, sondern des Gedachten. Für mich ist Plastik eine Manifestation des plastischen Denkens."¹²⁷

¹²⁵ Zitat Mennekes in: ebd. S.61

¹²⁶ Zitat Mennekes in: ebd. S.61

¹²⁷ Zitat Heerich in: Romain, Lothar (Hrsg.), Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, WB Verlag, München 1994 (Ausgabe 26)

2.5.4 Biomorphe Farbkörper – Migofs von Bernhard Schultze

Die gezeigten Objektbilder von Bernhard Schultze (Abb.90-93) bewegen sich im Grenzbereich zwischen Malerei und Objekt. Es sind informelle Farb- und Formfindungen, die sich aus seinen frühen Malereien der Nachkriegszeit im Geist des Tachismus entwickelt haben: spontane, ungeplante, gegenstandslose, impulsive, zumeist kleinteilige Farbkosmologien und Strukturen, in aleatorischen Verfahren entstanden. Die Prinzipien des psychischen Automatismus und der 'écriture automatique'¹²⁸, nach denen sich diese Bildobjekte entwickelt haben, fußen auf Findungen und Erklärungen des Surrealismus (vgl. 2.1.4), schließen aber jede Gegenständlichkeit aus.

Schultze selbst äußert sich zur Methode der Bildfindung: "Eine Konzeption ist zu Beginn nicht vorhanden. Im Gegenteil, alle sich aufdrängenden Ketten von Machensabläufen werden schon im Gedanklichen zerstört. Ich möchte so passiv wie möglich sein, möchte mit jedem Schritt – und das Ganze ist additiv ein Anzahl von Schritten – in eine unvorhergesehene Situation geraten, eine gewisse Form der Trance, ein Sich-Einpendeln auf ein sich dadurch erst zu Bildendes, wobei der kontrollierende Intellekt sofort parat sein muss."¹²⁹

Die Bildobjekte und Environments sind übervoll an kleinstrukturierteren Details. Mosaikartig fügen sie sich zu wuchernden, polymorphen Farbgestalten und filigranen Gespinsten zusammen, die sich gegenseitig durchdringen, in den Raum wachsen und in ihrer Gestalt Assoziationen zu "... Landschaften, Wolkenformationen und biomorphen Strukturen zwischen Wachstum und Zerfall ..." freisetzen.¹³⁰ Die Farben wechseln zwischen trüben, schlammig – modrigen Tönen und leuchtend farbigen Partien. Die so entstandenen ungreifbaren und vieldeutigen Bildräume fußen auf Erlebnissen und Vorstellungen, die sich bei Schultze schon sehr früh einstellen: "Als ich als Zwölfjähriger eines Sommernachmittags auf unseren Schulsportplatz ging und durch die mir längst bekannt Laubenkolonie musste, wurde mir jäh bewusst, dass alles um mich in wimmelnder Fülle sich darbietet, die Gräser, Bäume mit Zweigen und Blättern, die Holzlauben, der Großstadtlärm, die grauen, hellen Häuser, die Wolken, die Stimmen und Gedanken der anderen um mich, alles war ein lautes

¹²⁸ "Damals arbeitete ich schon ohne jemals von Breton gehört zu haben, unter dem Diktat des Unbewussten."

Zitat Schultze in: Weiss, Evelyn: Bernhard Schultze – Das große Format, Hirmer Verlag, München 1994 S.223

¹²⁹ Zitat Schultze in: Ruhrberg, Karl (Hrsg.): Handbuch Museum Ludwig – Kunst des 20. Jahrhunderts, Druck + Verlagshaus Wienand, Köln 1979 S.709

¹³⁰ Zitat Diederich, Stefan in: Weiss, Evelyn: Bernhard Schultze – Das große Format, Hirmer Verlag, München 1994 S.33

und wisperndes Gerassel und Getöse. Deshalb habe ich auch immer mitten in Großstädten gelebt, weil die Rückseite des Straßenlärms vielleicht die summende Stille ist. Deshalb muss es in meinen Arbeiten wimmeln von Gesichtern und Geschehnissen und Farb- und Formbrechungen, Übergängen absurder Kombinationen; Briefe, die manchmal unleserlich werden mit einer Schrift, wie das Rascheln und Trippeln ganzer Ameisenheere, in irgendeine unbekannte Richtung."¹³¹

Konsequenterweise entwickeln sich etwa ab 1955 die Formen in den tatsächlichen Raum und verlassen das Tafelbild. Was zunächst noch zaghafte Bildreliefs sind, wächst später zu raumgreifenden Gebilden heran, die entweder vor dem Bildgrund stehen (Abb.90/91) oder sich als Freiplastik völlig von der Fläche lösen (Abb.92). Die Tiefenräumlichkeit wird in den Bildobjekten in zweierlei Richtung erzeugt: die Tentakeln der Farbformen greifen dem Betrachter entgegen, ragen über den Bildraum hinaus, sprengen ihn und tasten sich in die dritte Dimension vor. Gleichzeitig wird der Bildraum aber auch mittels Malerei in die Tiefe hinein geführt und scheint sich in die lichten Zonen der Bildfläche hinein zu verflüchtigen. Schultze greift hier nach eigener Aussage¹³² auf Inspirationen aus gesehenen Bildern zurück: auf die ausgeklügelten Raumgefüge Grünewalds, die kleinteilig – dynamische 'Alexanderschlacht' von Altdorfer, die korkenzieherartig gedrehten Figuren bei Rubens, und die atmosphärischen Lichtmalereien bei Turner.

Die plastischen Einfügungen bestehen aus verschiedenen Materialien: Draht, Stoff, Kunststoffmasse und insbesondere Papier. Zunächst werden die filigranen Drähte miteinander und in die Leinwand gewirkt. Das so entstandene Gerüst wird dann partiell mit in Leim getränkten Seidenpapieren überdeckt und vernetzt. Zur Stabilisierung werden bestimmte Partien mit Stoff belegt. Dabei entsteht keine durchgängig geschlossene Oberflächenhaut, sondern die Formen sind dünnhäutig, stellenweise aufgebrochen und daher einsehbar. Die Materialeigenschaften des Papiers (faserig, dünn, durchscheinend, verletzlich, morbide) unterstützen dabei die oben genannten malerischen und inhaltlichen Qualitäten. Die Formen sind wie die Malerei äußerst komplex; verschachtelt, labyrinthisch, morbide und verästelt tasten sie sich in den Raum. "Sie wuchern in alle Ecken, über alle Fassaden. Surreales wächst aus den Farbflecken des Tachismus."¹³³

¹³¹ Zitat Schultze in: Brusberg, Dokumente 8, Die Welt der Migofs, Hannover 1975 S.13

¹³² vgl. Weiss, Bernard Schultze – Das große Format, Hirmer Verlag, München 1994 S.36

¹³³ Zitat Adam C. Oellers in: Ruhrberg, Karl: Handbuch Museum Ludwig, Wienand, Köln 1979

Schultze erfindet für diese Gebilde am Anfang der 1960er Jahre das Kunstwort 'Migof', eine Bezeichnung für die freiplastischen Gebilde, die wie Mischwesen zwischen Pflanze, Tier und Mensch wirken. Fortan taucht diese Bezeichnung in allen Titeln auf. Die Migofs¹³⁴ wachsen zu Gruppen und Environments an, oft sind sie sogar Teil höhlenartiger Raumin szenierungen, die der Besucher betreten kann, wie auf der documenta 1964.

Höhepunkt der plastischen Inszenierung sind die Bühnenbildentwürfe, die Schultze 1970 für die Aufführung von Vivaldis 'Die Vier Jahreszeiten' in der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf entwirft (Abb.93). Diese Raumin szenierung ist äußerst monumental, und doch verlieren die fliegenden Formen nichts von ihrer Morbidität und Zerbrechlichkeit. Als leichte, farbig wuchernde, körperhafte Gebilde entsprechen sie der Thematik in Vivaldis Werk in besonderem Maße, bewegen sich über der Gruppe der Tänzer und gewinnen durch diesen subtilen Dialog zusätzlich an Bewegung und Leichtigkeit.¹³⁵

¹³⁴ Zitat Schultze: "Eine Art Relief entstand, die Farbe geronn in den Vertiefungen, den Tälern, und auf den Hügeln hielten sich helle Farbreste. Malte ich solche Reliefs im Hochformat, wurde es figurenhafte. Immer plastischer traten die Formen heraus, verließen den Rahmen, die 'Migofs' waren geboren."

aus: Bernard Schultze, 'Ein durchaus deutsches Erbe', in: KUNSTmagazin, III/1980, S.46-58

¹³⁵ dazu ein Bericht der FAZ vom 25.5.1970, S.16: "Diesmal hatte die Rheinoper in ihrer auch schon praktizierten 'Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern' den Maler Bernard Schultze eingeladen, die Bühne für 'Die Vier Jahreszeiten' zu entwerfen. Schultze hängte vor einen Rundhorizont aus Segeltuch in dreifacher Mannshöhe ein Dutzend seiner grellfarbigen 'Migofs', wuchernde Plastiken aus dem Bereich einer imaginären Unterwasserflora – und erhielt dafür bei der Premiere Szenenapplaus. Diese Bühne verändert ihre Atmosphäre mit wechselnder Beleuchtung: im 'Frühling' licht und leicht, wird sie im 'Sommer' rot und schwül und vom 'Herbst' an zunehmend eingedunkelt; der 'Winter' sieht ihren Himmel grau und lastend."
aus: Weiss, Bernard Schultze – Das große Format, Hirmer Verlag, München 1994 S.248

2.5.5 Zerlegte Morbidität – Enzyklopädische Plastiken von Thomas Virnich

Die enzyklopädischen Plastiken von Thomas Virnich (Abb.94-98) sind 'räumliche Puzzles' in mehrfacher Hinsicht:

1. Die künstlerische Idee vom finalen Kunstwerk entwickelt sich erst während des Schaffensprozesses und setzt sich erst nach und nach zu einer klaren Vorstellung zusammen.¹³⁶
2. Die Materialien sind unterschiedlichster Natur und Qualität. Sie werden in vielfältigen Arbeitsschritten verändert, angepasst und zusammengefügt.
3. Zahlreiche Formpartikel werden ineinander gesteckt und ergeben die endgültige Form. Alle Zustandsformen gezeigt werden: die geschlossene, zusammengesetzte Blockplastik und alle Phasen der Zerlegung in ihre Einzelteile.

Das Material in seinen farbigen und haptischen Qualitäten wirkt zu-
meist wie eine Initialzündung. "Die Suche beginnt ohne Plan und
bewusstes Ziel, beginnt mit Streuen und zufälligem Zusammentra-
gen von Material. Die bildhauerische Idee entzündet sich an dem
Materialberg."¹³⁷ Virnich greift auf einen umfangreichen Kanon von
Materialien unterschiedlichster Provenienzen zurück. Häufig sind
diese Materialien benutzte, morbide, abgegriffene, bedruckte und
bemale objets trouvés, die durch ihre vormalige Verwendung be-
reits ihre eigene 'Geschichte' mit sich tragen. "Virnichts Optimismus
... richtet sich auf Randzonen, auf Abgetakeltes, schon Aufgegebe-
nes, Schrottreifes und Verschlissenes: Ungeahntes, unermessliches
Reservoir für neue Arbeiten. ... Die Arbeit beginnt mit dem Fund."¹³⁸
Es finden sich alle Sorten und Qualitäten von Papier und Pappe,
Holz, Leder und Metallblechen, aber auch traditionelle bildhauerische
Materialien wie Gips, Stein, Glas und Ton. "Sie vermitteln vielfach
den Eindruck des Provisorischen sowohl durch die verwendeten Ma-
terialien Holz, Karton, Pappe als auch durch charakteristische, deut-
lich sichtbare Bearbeitungsspuren."¹³⁹

¹³⁶ "Die Arbeiten resultieren aus einem erklärtermaßen handwerklich – ma-
nuellen Formfindungsprozess." Zitat Wedewer, Susanne in: Romain, Lothar
/ Bluemler, Detlef (Hrsg.): Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Verlag
Weltkunst & Bruckmann, München 1991

¹³⁷ Zitat Carl Friedrich Schröder in: Happel, Reinhold / Virnich, Thomas: alles
wirklich – Thomas Virnich (A.-Kat.), Th. Schäfer Verlag, 1996 S.7

¹³⁸ Zitat Carl Friedrich Schröder in: ebd S.8

¹³⁹ Zitat Wedewer, Susanne in: Romain, Lothar / Bluemler, Detlef (Hrsg.):
Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Verlag Weltkunst & Bruckmann,
München 1991

Das 'Rohmaterial' entdeckt Virnich auf ausgiebigen Streifzügen über Flohmärkte, Schrottplätze, durch Abbruchhäuser und Antiquitätenläden, aber auch in seiner nächsten Umgebung. Er prüft die Fundstücke auf ihre haptische Aura, auf eine materielle und plastische Verwendbarkeit und hier insbesondere auf das "... Wechselspiel von Positiv- und Negativform, von Innen und Außen, von Hülle und Kern, von Volumen, Hohlraum und Umraum."¹⁴⁰

Zu Beginn des Schaffensprozesses findet sich eine Fülle von Bruchstückhaftem, Provisorischem, Offenem und Zufälligem. Zumeist sind es zerstörte Dinge, mit denen ein oft langwieriger Akt der prozessualen Formfindung einsetzt. Im Laufe der Arbeit 'wachsen' die Formpartikel aufeinander zu. Die Arbeitsgänge sind vielfältig; sie wechseln einander ab und bewegen sich zwischen Destruktion und Konstruktion:

spalten – zerlegen – teilen – aufschneiden – auslösen –
wegnehmen – trennen – zerreißen

gegen

zusammenfügen – ergänzen – einhüllen – abformen –
überkleben – ausgießen – rekonstruieren – verschachteln

Die einzelnen Arbeitsschritte und Bearbeitungsgänge bleiben immer offensichtlich, ihre Spuren werden nicht getilgt, sondern deutlich sichtbar stehen gelassen. Durch die handwerklichen Verfahrensweisen des Zerlegens und des anschließenden Aufbaus wächst ein eigenständiger, räumlicher Organismus, dessen Werden allein durch die plastischen Qualitäten der Formen angestoßen und gelenkt wird. Grundlegende formgebende Prinzipien werden sichtbar: der Wechsel von Volumen und Leerraum, das Umschließen und die gegenseitige Durchdringung von Körper und Hohlraum, und das Motiv der ummantelten Form.

Pappe wird als formbildende Wand eingesetzt, oft in Verbindung mit anderen flächigen Materialien. Neben Leinen wird Papier häufig zur abschließenden Kaschierung verwendet: wie eine äußere, oftmals mit Malerei verdichtete 'Haut' wird es über die Formen geklebt. Die aufgetragene Farbe wird in Schichten und lasierend aufgetragen; so bleibt das Trägermaterial erkennbar. Wie bei der Formfindung, so wird auch die Farbe in einem sich ständig wiederholenden Wechsel von Zugabe und Wegnahme aufgebracht: aufgestrichene Farbe wird partiell wieder weggewischt, andere Farbschichten werden darüber gelegt usw.

Das Ergebnis sind fragile, morbide Skulpturen, die "... Spuren des handwerklich – manuellen Herstellungsprozesses aufweisen, auf das

¹⁴⁰ Zitat Rattemeyer, Volker in: Thomas Virnich – Fliegende Katakomben, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2001 S.13

Unperfekte zielen und die prinzipielle Behauptung des Offenen gegenüber dem Perfekten offenbaren."¹⁴¹

Repräsentativ für Virnichts Arbeitsweise sind die "Hausblöcke"(Abb.94-96), die er über vier Jahre hinweg bis zu ihrer endgültigen Form hin verändert hat. Ausgangspunkt und Anregung war ein altes Puppenhaus, das er zunächst der Höhe nach in vier Teile zersägt hat. Die so entstandenen Querschnitte ließen Binnenformen entstehen, die durch Auffüllen, Ausformen und Umhüllen zu neuen Formelementen führten. "Skulptur wird mithin verstanden als gefüllter Raumkörper."¹⁴² Die Plastik wuchs von innen heraus. Vier fragmentarische, modellartige Bruchstücke von Architektur bilden den anfänglichen Kern, um den herum eine viergeteilte, blockartige Form wächst. Die leuchtende Farbigkeit der inneren Formsplitter (die Bemalung des ursprünglichen Puppenhauses bleibt unverändert) nimmt nach außen hin ab. Weiß und Grau als Farben, die Hauswände assoziieren lassen, bleiben als äußere, die Form fassenden Farben. Auch der Charakter der Formen verändert sich vom inneren Kern her nach außen: kleinteilige, dünnwandige Splitterformen im Innern entwickeln sich sukzessive zu durchgängigen Blockformen mit größeren, geglätteten Außenflächen.

Die Skulptur wird als Raumkörper verstanden, der mit vielen kleineren Körpern aufgefüllt ist. Entsprechend vielfältig sind die Präsentationsformen. Möglich ist die Ausstellung als vollständig geschlossene Blockplastik oder in einem der zahlreichen Stadien der Zerlegung in einzelne, kleinere skulpturale Bestandteile, die durchaus für sich als autonome Plastiken Geltung haben.

Im Werk Virnichts findet sich Papier als Werkstoff neben diesen enzyklopädischen Plastiken vor allem in der Serie der großen Folianten (Abb.97/98). Virnich nutzte große, feste Papierbahnen über längere Zeit hinweg als Arbeitsunterlagen, auf denen sich dann Schicht um Schicht die Spuren seiner Arbeitsgänge ablagerten: Lack-, Farb-, und Klebstoffreste, Schnitte, Kratzer, und Abdrücke. Auf diese zunächst ungesteuert entstandenen 'Malereien' reagierte Virnich in den folgenden Arbeitsschritten. Er schnitt zusätzliche Durchbrüche, schwemmte Farben über das Format, verstärkte linienartige Zeichnungen oder Texturen und setzte die Seiten so in formale und farbliche Beziehungen zueinander. Mit diesen Arbeitsgängen erweiterte Virnich die Funktion des Papiers über die bloße Trägerfunktion hinaus: es wurde zu einem Material, welches auf vielfältige Weise behandelt und in seiner Konsistenz verändert ist. Dabei bleiben diese Eingriffe aber immer in einem sensiblen Gleichgewicht mit den bereits vorhandenen Spuren. Dieses Vorgehen lässt sich wie bei den Plastiken auf die oben genannten Prinzipien der Konstruktion, Destruktion, Übermalung, Zufügung und Wegnahme zurückführen.

¹⁴¹ Zitat Rattemeyer, Volker in: ebd. S.14

¹⁴² Zitat Wedewer, Susanne in: Romain, Lothar / Bluemler, Detlef (Hrsg.): Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Verlag Weltkunst & Bruckmann, München 1991

2.5.6 Hülle und Abformung - Papierplastiken von Andreas von Weizäcker

Andreas von Weizäcker ist ein zeitgenössischer Bildhauer, der ausschließlich mit dem Material Papier und Pappe arbeitet (Abb.99-102). Sein Arbeitsprinzip ist das der Abformung und Verschalung. Vorhandene Figuren oder plastische Kunstwerke werden mit Papierpulp oder angefeuchteten Lagen aus verschiedenen Papieren oder Pappen eingekleidet. Nach der Trocknung wird der Kern entfernt, und es bleibt das eigentliche Werk zurück, eine hüllenförmige Haut aus Papier.

Anfangs bestanden die Abformungen ausschließlich aus weißem Papier (Abb.99). Der bewusste Verzicht auf jegliche Farbgebung bedeutete die Betonung des Objektcharakters und der plastischen Werte einschließlich Licht und Schatten, sowie eine deutliche Abstraktion vom abgeformten originalen Gegenstand. Es waren zu Anfang alltägliche, banale Gegenstände, die von Weizäcker in Gruppen installierte.

Anfang der 1990er Jahre änderte sich diese Vorgehensweise: Die Papiere wurden in ihrer Konsistenz und Farbigkeit vielfältiger, die Installationen aufwändiger, und die Themen weiteten sich auf gesellschaftspolitische Bereiche aus.

"Weißt Du noch?" – eine Installation aus dem Jahre 1992 (Abb.100) zeigt die handwerkliche und inhaltliche Vorgehensweise von Weizäckers. Die Basismaterialien sind gebrauchte geographische Karten von Berlin, die auf dem Boden zu einer Reihe zusammengelegt sind. Andere Karten sind zu Papierpulp¹⁴³ verarbeitet, aus dem die beiden Bärenfiguren hergestellt sind. In der raumfüllenden Installation stehen sich diese zwei Abformungen von lebensgroßen Bären diagonal gegenüber, getrennt durch eine Phalanx aus aufgerollten Landkarten, die am Boden liegt.

Die Abformungen sind hohl und daher sehr leicht. Die Nähte, und damit die Spuren der Verarbeitung, die beim Herauslösen der Kerne entstehen, sind sorgfältig kaschiert. Durch die grobe Verarbeitung des Papierpulps sind in der Oberfläche der Tierfiguren Fragmente der ursprünglichen Landkarten erkennbar; so ist bleibt der Ursprung des Materials offensichtlich und rekonstruierbar. Die auf dem Boden liegenden Karten sind unverändert belassen, sodass sie als alte Berlin – Karten identifiziert werden können.¹⁴⁴

Das Material, die verwendeten Symbole, die Stellung der einzelnen Teile der Installation zueinander, sowie der Titel der Installation set-

¹⁴³ Papierpulp = ein breiiges Gemisch aus Wasser, Leim und zerkleinerten Papierstücken. Je nach Größe der Papierteile ist der Pulp entweder zähflüssig - amorph, oder es sind noch einzelne Papierschnipsel mit Farben oder Aufdrucken erkennbar.

¹⁴⁴ vgl. Mathiopoulos, Margarita, "Weißt Du noch...?" in: Andreas von Weizäcker – vis-à-vis, IT Verlag Mannheim, 1996 S.21

zen Assoziationen frei, die um die Besonderheiten der politischen Lage im Berlin zu Anfang der 90er Jahre kreisen: der Bär als Wappentier Berlins in doppelter Ausführung, die zugewandte Haltung des 'Beschnuppers' und der Annäherung der beiden Tiere über die imaginäre, irrelevant gewordene Grenze der liegenden, veralteten Karten hinweg, die Zweiteilung der gesamten Installation, die obsoleten, recycelten und umgewidmeten Pläne, die Hüllen als Repräsentanten der tatsächlichen Symbolfiguren, und schließlich der Titel, der gleich einer sentimentalen Einleitungsfloskel eine historische Rückschau anstößt.

In der späteren Installation "Schadenszeichen" (Abb.101-102) modifiziert von Weizäcker die handwerkliche und inhaltliche Herangehensweise. Die raumfüllende Installation gliedert sich in zwei Teile: auf dem Boden liegen aufgereiht vier fragmentarische Papierabformungen von monumentalen Löwenköpfen, aufgehängt an unsichtbaren Nylonfäden. Von der Wand hängt eine Plane mit einem aufgescannten Aufriss des Münchener Siegestores im Maßstab 1:1 herab.¹⁴⁵

Das Prinzip der Hülle, der Abformung wird hier, anders als in den frühen Arbeiten "offen-sichtlich": die Köpfe sind nicht in einem Stück abgeformt, sie bestehen vielmehr aus Fragmenten, die an wenigen Stellen lose zusammengeheftet sind und von kaum wahrnehmbaren Nylonfäden aufrecht gehalten werden. Dadurch werden Einblicke in die innere, negative Form möglich. Die Fragilität des Materials, sowie dessen Verarbeitungsverfahren wird so unmittelbar erfahrbar; ein Kontrast zu den massigen, bronzenen Originalen, wie er größer nicht sein könnte. Die ursprüngliche schwere Wirkung wird gar in das Gegenteil verkehrt und die dünnhäutigen "Formlappen" wirken im Zusammenspiel mit den tiefen Schatten äußerst bewegt und expressiv.

Der Prozess des Abformens ist langwierig und arbeitsintensiv. Auf das Original wird eine Isolierflüssigkeit aufgetragen. Anschließend kann das mit Leim durchtränkte Papier in mehreren Lagen von Hand aufgetragen werden. Diese Arbeitsweise führt zur vollständigen Verinnerlichung der Plastik, der "... Bronzekörper ist nach der Abformung sozusagen in den Fingerspitzen gespeichert."¹⁴⁶ Nach der langsamen Trocknung wird die Papierschale vorsichtig abgenommen.

¹⁴⁵ Das Münchener Siegestor wurde 1838 bis 1852 als patriotisches Symbol in Erinnerung an die damals bereits eine Generation zurückliegenden, napoleonischen Befreiungskriege auf der Leopoldstraße errichtet. Das dreiteilige Tor wird von einer Quadriga mit vier Bronzelöwen bekrönt. Anlässlich einer Generalsanierung im Jahre 1997 wurden die Bronzeskulpturen in den Hof des Münchener Stadtmuseums ausgelagert. Andreas von Weizäcker bekam die Genehmigung, sie dort vor ihrer endgültigen Restaurierung mit Papier abzuformen.

vgl.: Wiegartz, Veronika: Bildhauer arbeiten in Papier, 1997

¹⁴⁶ Zitat von Weizäcker in: ebd o.S.

Das Papier hat von Weizäcker aus Umzugskartons gewonnen - ein Hinweis auf die zeitweise Auslagerung der Löwen vom Siegestor in das Münchener Stadtmuseum zu Zwecken der Restaurierung. Zudem führt die unterschiedliche Farbigkeit der ursprünglichen Kartons zu den farbig leicht changierenden Oberflächen der Abformungen.

Auf einer zugeordneten Wand hängt wie ein herabgerissener Vorhang eine große Plane mit einem aufgedruckten Aufriss des Siegestores. Vorlage war nicht etwa eine historische Zeichnung, sondern eine detaillierte Planzeichnung für die bevorstehende Restaurierung mit den markierten und eingezeichneten Schadstellen. Geschichte wird hier ablesbar und die protokollierten historischen 'Verletzungen' veranschaulichen geradezu den Zeitaspekt.

Von Weizäcker geht wie ein Restaurator vor: er bedient sich dessen Arbeitsweise und Materialien und verweist damit auf historische Bezüge: Papier wird in der Gemälderestaurierung verwendet, Abschaltungen bei der Wiederherstellung von Plastiken und Planen zur Instandsetzung von Gebäuden. Nach eigener Aussage betreibt er eine "Archäologie des 20. Jahrhunderts" und schafft "dokumentarische Skulpturen".¹⁴⁷ Mit dieser Installation paraphrasiert er zudem die historisch belastete Vorstellung des Ehrenmals: er holt im wahrsten Sinne des Wortes das Denkmal vom Sockel, setzt den Betrachter der Monumentalität der auf Fernsicht angelegten Objekte aus, und verkehrt durch den Austausch des Materials die massige Präsenz der Figuren in ein leichtes Schweben und den Ewigkeitsanspruch der Bronze in das Gegenteil.

¹⁴⁷ Zitat von Weizäcker aus: ebd o.S.

2.5.7 Papier und Environment

In diesem Kapitel werden Raumkonzepte vorgestellt, die den Innenraum oder den städtischen Raum als plastischen Umraum und somit als Teil der künstlerischen Arbeit verstehen. Die Papierinstallationen greifen in diesen Raum ein, akzentuieren ihn und führen so zu einer wechselseitigen Beziehung von Installation und Raum.

2.5.7.1 Papier im Stadtraum – HA Schult

Papier in Form von Zeitungen spielt in den drei großen Happenings von HA Schult die wesentliche Rolle.¹⁴⁸ Inszeniert wurden diese Aktionen im Stadtraum, den Schult wie eine Bühne nutzte. Sie dauerten eine genau vorher festgesetzte Zeitspanne lang an. Zum Konzept gehörte, dass sie mit dem gleichen Überraschungseffekt wieder verschwanden, mit dem sie aufgetaucht waren. Ende der 60er Jahre, in der Hochphase der Aktionskunst, fungierte diese Ausdrucksform als aktives Bindeglied zwischen Alltag und Kunst. In einem Interview formulierte Schult den gesellschaftspolitischen Impetus seiner Aktionen: "Ich wollte immer nur Kunst machen, die nicht mehr an der Wand stattfindet, sondern die im Leben stattfindet. ... denn der Künstler, der kann die Welt nicht verändern, aber er kann zeigen, wie die Welt ist, damit wir gemeinsam die Welt zum besseren verändern."¹⁴⁹ Die damals aktuellen und neuartigen gesellschaftspolitischen Themen, wie die neu aufkommende Diskussion der Umweltproblematik in all seinen Facetten, war der thematische Motor der Aktionen von HA Schult. Anfang der 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts äußerte er sich dazu: "Uns Aktionskünstlern blieb es vorbehalten, das Thema Umwelt in das Bewusstsein zu bringen."¹⁵⁰ Insgesamt veranstaltete Schult drei Aktionen mit Zeitungspapier:

- 1 1969 "Aktion Schackstraße" München (Abb.103-105)
15.6. ab 5.50 Uhr – Ende gegen Abend
einige Tonnen Altpapier, ca.150 Fußmatten, Teer,
weiße Asphaltmarkierungsfarbe
- 2 1976 "Venezia Vive!" S. Marco, Venedig (Abb.106)
10. März, 22 Uhr – 11. März, 8 Uhr
15.000 Kilo Ausgaben des "Il Gazzettino",
60 Helfer, 8 Boote, 60.000 D-Mark Kosten

¹⁴⁸ "Es gehört zum Stilprinzip meiner Arbeit, bestimmte Materialien und Elemente in immer wieder neue Zusammenhänge zu bringen, so beispielsweise das Papier..." Zitat HA Schult aus: HA Schult, NOW! Überdosis New York, Verlag Bucher, München / Luzern 1984 S.15

¹⁴⁹ Zitat aus einem Interview des Bonner Stadtanzeigers mit HA Schult vom 19.06.2001 in: Schult, HA – Kunst ist Aktion, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen / Berlin 2002

¹⁵⁰ Zitat HA Schult ebd S.5

3 1983 "New York Now!"
 Washington Street, New York City (Abb.107)
 ca. 300.000 zerknüllte Ausgaben der New York
 Times¹⁵¹

Die erste Aktion in München war zu in erster Linie eine gesellschaftspolitische Provokation (Abb.103-105). "HA Schult, der erkannt hatte, dass unsere durch Reizüberflutung abgestumpfte Wahrnehmungsfähigkeit und Vorstellungskraft kaum noch in der Lage ist, auf sensibel gesetzte Signale zu reagieren, bedient sich dazu drastischer Mittel."¹⁵²

In den frühen Morgenstunden des 15.6.1969 begann Schult in einer bürgerlichen Wohnstraße in München seine Aktion. Die gesamte Straße wurde dazu in drei Zonen unterteilt.¹⁵³ Tonnen von Zeitungspapier und Altpapier wurden von einem Müllfahrzeug auf die Straße gekippt, sodass die Straße für den Durchgangsverkehr verstopft war. Das Papier wurde abgeladen und türmte sich wie auf einer Müllhalde chaotisch und ohne geplante Form auf. Das tatsächliche Verkehrshindernis sollte auch im übertragenen Sinne wie ein 'Gedanken – Hindernis' wirken. Als spektakuläre Aktion sollte sie die Diskussion über die Verstopfung der Welt mit dem Abfall der Zivilisationsgesellschaft anstoßen. Die anschließende Strafanzeige und die Flut von empörten Zeitungsartikeln war Schult durchaus willkommen und somit geplanter Teil der Aktion, bedeuteten sie doch die Fortsetzung der Aktion in die Öffentlichkeit hinein. Schult sagte später: "Die Reaktion auf jede meiner Aktionen war heftig. Immer wurde die Diskussion kontrovers geführt. ... Das hat seine Ursache darin, dass die verwendeten Materialien aus dem Alltag eines jeden kommen. Die Aktion glich daher einer kräftig geladenen Impfspritze, die ihre Injektionswirkung auf das gesellschaftliche Bewusstsein auch nicht verfehlt hat."¹⁵⁴

In der nächsten großen Aktion "Venezia Vive!" (Abb.106) von 1976 tritt der provokante Anspruch des ersten Happenings in München in den Hintergrund. Die Aktion war ein inoffizieller Beitrag zur Biennale und nutzte das historische Herzstück, den 'Salotto' Venedigs als

¹⁵¹ Angaben nach Koska, Elke in ebd o.S.

¹⁵² Zitat Eberhard Roters (1973) in: ebd S.5

¹⁵³ "Die Schackstraße wird in drei Zonen unterteilt. Die erste Zone wird viele hundert Mal mit dem Wort 'Jetzt' bedruckt. Das Wort verselbstständigt sich und sucht seinen Weg weiter in die breite Parallelstraße hinein. Die zweite Zone wirkt Geräusch isolierend. Teer wird aufgetragen und mit vielen Fußmatten bedeckt. Die dritte Zone ist die Papierzone. Berge von Papier, die Autos ertrinken darin." Zitat HA Schult in: Dennecke, Christel / Hartung, Hans-Rudolf / Thiemann, Eugen / Treck, Dieter: HA Der Schult Macher A.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund, Rheinland Verlag, Köln 1978 o.S.

¹⁵⁴ Zitat HA Schult in: Schult, HA, NOW! Überdosis New York Verlag C.J. Bucher, München / Luzern 1984 o.S.

Bühne. In einer bewusst knapp bemessenen Zeitspanne von 22 Uhr abends bis zum nächsten Morgen um 8 Uhr wurde die Piazza San Marco mit mehreren Tonnen der Tageszeitung "Il Gazzettino" überschwemmt. Der historische Platz, seit Jahrhunderten unverändert, wurde so schlagartig mit Tagesaktualität angefüllt, und war für eine kurze Zeit Schauplatz des Aufeinandertreffens von Geschichte und Gegenwart. "In die stillstehende Zeit einer anderen Epoche wurde die Gegenwart gekippt."¹⁵⁵

Die inhaltliche Komponente der Aktion beschreibt Elke Koska:

"Die auf das Papier gedruckten 'Botschaften unserer Zeit', welche, sich vieltausendfach wiederholend, den Platz als 'Konsumliteratur' bedeckten, haben eine mögliche End-Zeit-Situation signalisiert. Ein visueller Standplatz wurde geschaffen, um *jetzt* die Vorstellung von Zeit neu zu überdenken. Im Zusammenhang der Aktion ist das totale Environment des Markusplatzes als erstarrte zum *Stillstand gebrachte Zeit* zu verstehen. Dem gegenüber steht die 'Botschaft unserer Zeit', das Bedruckte, sich millionenfach Wiederholende, sich Einholende, der Auswurf unserer Zeit."¹⁵⁶

Über diese inhaltlichen Bezüge hinaus lassen sich aber auch gestalterische Aspekte feststellen. Die Zeitungen verwandelten den Platz in ein Meer aus Papier und ließen ihn, verstärkt durch die künstliche Beleuchtung der Nacht, fast unwirklich - surreal erscheinen. Dabei erzeugten sie eine kleinteilige Struktur, die die Ruhe des Platzes aufbrach und vibrieren ließ. Zudem war die Veränderung des Platzes auch akustisch erfahrbar: Menschen, die sich durch dieses 'Papiermeer' ihren Weg bahnen mussten, erzeugen bei Gehen ein leises Rascheln, das sich kaum hörbar über den gesamten Platz verteilte und eine irritierende Geräuschkulisse erzeugte.

In ähnlicher Form 'überschwemmte' Schult sieben Jahre später die Washington Street in New York City mit geknülltem Zeitungspapier (Abb.107). Auch hier tauchte das 'Bild' unvermittelt plötzlich im Straßengeschehen auf, um genauso schnell wieder zu verschwinden. Eingebettet war diese Aktion in eine insgesamt dreitägige Aktion aus mehreren Aktivitäten an verschiedenen Orten in Lower Manhattan.

Die Wirkung der 'Installation im Stadtraum' war aufgrund der enormen Größe und der totalen Überraschung beeindruckend und ähnlich surreal wie zuvor in Venedig. Die Flut der geknüllten Zeitungen wirkte wie ein Fluss oder ein gigantischer Teppich, der sich durch die Washington Street auf die Türme des World Trade Centers zu bewegte. Wie zwei Campanili beherrschten diese die Stadtsilhouette von Manhattan und waren in ihrer Zeit die weithin sichtbaren Kulminationspunkte des westlichen Kapitals.

¹⁵⁵ Zitat HA Schult in: ebd. S.19

¹⁵⁶ Zitat Elke Koska in: HA Schult – der Macher, A.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund o.S.

2.5.7.2 Lichträume aus Papier - Annette Sauermann

Die Papierinstallationen von Annette Sauermann (Abb.108-110) sind durch ihre Größe raumbeherrschend. Sie strukturieren Innenräume und machen gleichzeitig ein unsichtbares Phänomen erfahrbar: das Licht.

Anfang der 1990er Jahre entstand eine Reihe von papierernen Rauminstallationen, die Annette Sauermann mit "Lichtschacht", "Lichtfalle" oder "Lichtkeil" (Abb.108-109) bezeichnet. Die Titel belegen die wesentliche Intention dieser Installationen, nämlich die Visualisierung und Umwandlung des ungreifbaren und immateriellen Phänomens Licht in sinnlich erfassbares Material.

Die Installation ist simpel im Aufbau. In einem abgeschlossenen Raum wird das durch die jeweiligen Öffnungen (Dachluken, Fenster, Nebenräume) einfallende, 'flutende' Licht durch einen geschlossenen Keil aus Papierbahnen zu Boden geleitet. Dazu werden Stahlseile so gespannt, dass sie die Außenkanten der Fensteröffnungen einfassen und Verspannungen bilden, die spitzwinkelig am Boden zusammenlaufen. Auf dieses 'Gerüstlinien' werden dann lange Papierbahnen verklebt, die das Licht einhüllen, gleichzeitig bündeln und zu Boden führen.

Sauermann nutzt hier auf bisher 'un-gesehene' Weise die Materialeigenschaften des Papiers: seine opake Transparenz, die sensible, leichte Materialität und die reinweiße Farbigkeit. Die benötigten Materialien (Rollenpapier, Stahlseile und -anker) sind industriell produziert.

Diese raumhohen Objekte bilden ein physisches Gegenüber, das in der Gleichzeitigkeit von Monumentalität und fragiler Materialität eine neue Erfahrung bedeutet. Der gesamte Raum wird dabei als Umgebungsplastik gesehen, der mittels der eingesetzten Papierelemente strukturiert und rhythmisiert wird. Die vorhandenen Raumkonstanten und -bezüge zwischen Innen und Außen werden aufgenommen, akzentuiert und durch die Installation manifestiert.

Das 'einstürzende' Licht bekommt geradezu plastischen Charakter. Die Formen, gleichsam mit Licht aufgeladen, strahlen aus sich heraus, und "... das Material scheint selbst von einem festen in einen energetischen Zustand überzugehen."¹⁵⁷ Die Papierhaut wird zur semipermeablen Membran, die das Licht aus sich heraus nach außen pulst. Je nach Tageszeit und Lichtqualität ändert sich die Wirkung fortlaufend: von ausstrahlend – leuchtend bis farbig - gedämpft sind alle Nuancen möglich und werden gerade in diesem Veränderungsfluss zu einer poetisch-kontemplativen Erfahrung.

¹⁵⁷ Zitat aus: Denk, Andreas, "Alles ist eine Frage des Lichts (Metardo Rosso)" – Zum Werk von Annette Sauermann in: Gutbrod, Helga, A.Kat. Annette Sauermann, Schwäbisch Hall 1997 S.42

Diese Environments von Annette Sauermann stehen dabei durchaus in einer kunsthistorischen Tradition. Insbesondere die Künstler des Barock inszenierten Lichträume, sei es als gemalte Tafelbilder, als Deckenfresken oder als tatsächliche Lichtsituationen in Kirchenbauten und Palästen. In den Deckenfresken der barocken Kirchen und Palazzi wurden überwältigende Lichtszenarien inszeniert. Das Licht als unfassbares Phänomen wurde zum gleichnishaften Träger für Inhalte wie Spiritualität, Machtanspruch, Göttlichkeit, Kraft und Übersinnlichkeit. Zumeist flutet in den barocken Darstellungen dies alles überstrahlende Licht in artifizieller Zurschaustellung von oben über eine Landschaft oder Figurengruppe herab; die finale Sehnsucht und Vorstellung hinter diesen Szenarien war die letztendliche Vereinigung alles Irdischen und Überirdischen in dem absoluten Licht.

Annette Sauermann übersetzt sozusagen diesen konzeptionellen Ansatz in die Moderne: sie lässt das Licht ebenfalls von oben in den Raum fluten, überhöht es durch die besondere Art der Installation und fixiert es – allerdings nicht mit dem Pinsel, sondern als Ereignis selbst, das sich in der Papierhaut fängt.

Auch in einem zweiten Zyklus visualisiert Annette Sauermann das vorhandene Licht mittels einer raumgreifenden Papierinstallation (Abb.110). Quadratische Betonplatten werden zu drei Türmen aufgestapelt – die zwei flankierenden fast raumhoch, der mittlere entschieden niedriger. Zwischen diesen Türmen sind in Lagen Bahnen weißen Papiers eingespannt. Das einfallende Licht fängt sich in den Papierlagen, speichert sie sozusagen wie die Brennstoffzellen einer Batterie mit Lichtenergie auf. Je nach Höhe des Augenpunktes und abhängig vom Betrachterstandpunkt ändert sich der Seheindruck: dünne Lichtfäden laufen zur Mitte hin zu und verdichten sich, nach außen schließt sich die Installation zu einer mild leuchtenden Lichtwand zusammen, und in den Zwischenzonen öffnen sich Durchblicke. Die Strenge und die minimalistische Reduzierung der Formen steigern die meditative Konzentration auf das eigentliche Thema: das Licht. Zudem könnte der Kontrast der Materialien kaum größer sein: die grauen, schweren und dichten Betonplatten stehen im äußersten materiellen Kontrast zu den leichten, semitransparenten, schneeweißen und fragilen Papierbahnen.

2.6 Malerei mit Papier

2.6.1 Malerei mit gefärbtem Papierpulp

Papier als flüssiger Malstoff wird in unterschiedlichen, äußerst diffizilen Verfahren von einer Reihe amerikanischer Künstler seit den 1970er Jahren verwendet. Diese besondere Maltechnik führt im Gegensatz zur traditionellen Malerei mit flüssiger Farbe zu haptischen und materiellen Oberflächen.

2.6.1.1 Pages and Fuses - Robert Rauschenberg

Ein bedeutendes Zentrum der Druckgrafik und experimentellen Papierkunst der Moderne war die Werkstatt Tyler Graphics Ltd. in Mount Kisco / New York, geleitet von Kenneth Tyler.¹⁵⁸ Die technische Ausstattung bot vielen bedeutenden Künstlern der Gegenwart das ideale Umfeld für ihre innovativen Versuche mit dem Medium Papier.

Einer der ersten Künstler, mit denen Tyler zusammenarbeitete, war Robert Rauschenberg. Bereits ab 1970 waren neben seinen bekannten combine paintings¹⁵⁹ erste Arbeiten mit gefundenen Kartons (Abb.111) entstanden, die an die ersten Enkaustikmalereien von Typographien und Zahlenbilder der 50er Jahre anschließen. Bruchstücke von gefundenen Kartons sind scheinbar zufällig zu einer großen, raumgreifenden Collage zusammengefügt. Verschiedene Schriftzüge in unterschiedlichen Größen und Typen, Markenzeichen und Etiketten erhalten einen neuen, assoziativen Gehalt und wirken durch ihren grafischen Charakter Struktur bildend. Die leicht unterschiedlichen Farbtöne des Kartons, die Aufdrucke und die fleckenartige, äußerst sparsam zugefügte Malerei wirken in ihrem Zusam-

¹⁵⁸ In Tylers Werkstatt arbeiteten: Josef Albers, Anthony Caro, Richard Hamilton, Ron Davis, David Hockney, Paul Jenkins, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Alan Shields, Robert Rauschenberg und Frank Stella. Die unterstrichenen Künstler arbeiteten sehr intensiv bei Tyler; ihr Arbeiten werden im folgenden Text vorgestellt.

Angaben aus: Eimert, Dorothea: Paper Art – Die Geschichte der Papierkunst, Wienand Verlag, Köln 1994 S.86

¹⁵⁹ Form der Assemblage, bei der in die gemalten, abstrakten Tafelbilder Objekte und Abbildungen der alltäglichen Konsumwelt eingefügt werden. "Malerei hat sowohl mit der Kunst als auch mit dem Leben zu tun. Keines von beiden lässt sich künstlich herstellen ... Ich meine, ein Bild ist wirklich, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist."

Zitat Rauschenberg aus: Pierre, José: DuMont's kleines Lexikon der Pop Art, Köln 1978 S.114

menschluss so malerisch wie die großen, abstrakten Bildtafeln der frühen Jahre.¹⁶⁰

Rauschenbergs Gespür für experimentelle Methoden der Bildfindung stießen ihn auf neue kombinatorische Techniken der Papierverwendung. In der Serie der "Pages and Fuses" (Abb.112) nutzte er gleichzeitig verschiedene Methoden: den Siebdruck, das Aufbringen von farbigem Papierpulp und die Collage. Tyler schreibt zur besonderen Arbeitsweise Rauschenbergs: "Er schlug vor, dass ich mit dem Prägen von bedrucktem Seidenpapier auf oder in handgeschöpftem Papier experimentieren sollte. Wir entwickelten Siebe für Vierfarbendruck aus Collagematerial, das der Künstler bereitstellte. Wir druckten die Bilder mit auf Wasser basierender Tinte auf speziell maschinell hergestelltem Seidenpapier."¹⁶¹

Binnen weniger Tage schuf Rauschenberg zwölf verschiedene Editions-vorlagen: die Serie der fünf Papiergemälde 'Pages' und die siebenteilige Serie der 'Fuses'. In die Serie der 'Pages' wurden Materialien mit eingearbeitet: bedruckte Stoffstücke, Kordeln und Zwirn. Die Reihe der 'Fuses', zu der auch die abgebildete Arbeit 'Link' gehört, ist stärker an das Prinzip der frühen Combine Paintings angelehnt: mittels Schablonen wurde durchgefärbter Papierpulp partiell auf ein geschöpftes Trägerpapier gegossen. Zusätzlich wurden Seidenpapiere aufgelegt, die vorher bereits im Siebdruckverfahren mit einem 'gefundenen' Motiv bedruckt worden waren. Zwischen Filzen wurde dann das gesamte Blatt gepresst und gleichzeitig getrocknet. Die Papierfasern der einzelnen Schichten verbanden sich durch dieses Verfahren untrennbar miteinander und bildeten so eine einheitliche Oberfläche. Die Farbe blutete an den Rändern der farbigen Papiere leicht aus, sodass sich die Farbflächen nicht mit scharfer Kontur gegeneinander absetzten, sondern malerisch miteinander verzahnt wurden.

¹⁶⁰ Zur Verwendung des Materials schreibt Rauschenberg: "Nach einiger Zeit und einem gewissen Widerstand kam ein Verlangen in mir auf, mit Material des Überflusses und der Weichheit zu arbeiten. Etwas, das mittels seiner eigenen Sprache eine Sammlung von Verbindungslinien liefert, aufgeprägt wie ein freundlicher Witz. Eine stille Diskussion ihrer Geschichte offenbart durch ihre neuen Formen. Gemeinsam mit dem Glück erarbeitet: Kartons." Zitat Rauschenberg aus: Ruckhaberle, Dieter (Hrsg.): Robert Rauschenberg, A.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980 S.336

¹⁶¹ aus: Eimert, Dorothea: Paperart – Die Geschichte der Papierkunst, Wienand Verlag, Köln 1994

2.6.1.2 Paperpools – David Hockney

Die Serie der Paperpools (Abb.113-115) hat David Hockney in nur drei Monaten von August bis Oktober 1976 fertiggestellt. Ausgelöst durch die Faszination für die besondere Technik der Papierherstellung hat er diesen Werkblock von Papiermalereien geschaffen.

Die anfängliche Begegnung mit der Technik des Papierschöpfens fand im Atelier der Tyler Graphics Ltd. in Mt. Kisco / New York statt.¹⁶² Hier hatten bereits vor Hockney andere Künstler Arbeiten mit Papierpulp hergestellt, so Frank Stella, Josef Albers, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland und Ellsworth Kelly.¹⁵⁹

Anfangs experimentierte Hockney mit der für ihn neuen Technik. Sehr schnell entstanden dann die ersten Bilder. Die Technik erforderte reduzierte, plakative Farbflächen, und so waren es zunächst Sonnenblumen, die er als Motiv auswählte. Auf der Suche nach weiteren geeigneten Motiven stieß er schließlich auf Tylers Swimmingpool in der Nähe der Werkstatt. Hockney hatte schon in früheren Werken das Sujet Wasser dargestellt.¹⁶³ Es waren aber nicht etwa natürliche Gewässer, die er als Motiv wählte. Vielmehr interessierte ihn die Künstlichkeit der Schwimmbeckens, und hier vor allem das Spiel des Lichts und der Farbreflexe, die Wasserbewegungen, der Kontrast der Geradlinigkeit des Beckens mit der Verspieltheit der Lichtreflexe, die Künstlichkeit der strahlenden Farben und die "verschwimmenden" Formen und Farben einer menschlichen Figur im Wasser.¹⁶⁴ Anfangs studierte Hockney mittels zahlreicher Fotos und

¹⁶² Angaben nach Stangos, Nikos in: Stangos, Nikos: David Hockney – Paperpools, Verlag Rogner & Bernhard, München 1980
Zitat Hockney in ebd S.9/10: "Ein alter Freund von mir, der Drucker Kenneth Tyler, hatte früher in Los Angeles die druckgrafischen Werkstätten Gemini betrieben. Jetzt hatte er eine Werkstatt nördlich von New York, und – energisch wie er nun mal war – versuchte er schon seit längerem, mich dazu zu bringen, hinzukommen und dort zu arbeiten. ... Zuerst sagte ich ihm, dass ich keine Lithos machen wollte; da zeigte er mir neue Arbeiten aus Papierbrei, die er mit Ellsworth Kelly und Kenneth Noland gemacht hatte. ... Ich war mit einem Freund zu Tylers Werkstatt rausgefahren, und er sagte mir, wenn dir die Bilder gefallen, dann bleib doch noch drei Tage und probiers selbst mal; mit dem Auto ist man ja von New York aus in einer dreiviertel Stunde hier. Gut sagt ich, ich bleibe. Dann zeigte Ken mir die Technik."

¹⁶³ Als markante Beispiele sind hier zu nennen: "Two boys in a Pool, Hollywood" (1965), "Sunbather" (1966), "A Bigger Splash" (1967), "Pool and Steps – Le Nid du Duc" (1971-72) neben zahlreichen anderen Gemälden, Zeichnungen und Grafiken.

¹⁶⁴ Zitat Hockney: "Ich schaute immer wieder auf den Pool, auf die Schatten, die das Sprungbrett warf, und auf Gegenstände, die im Wasser herumtanzten. Die Formen selbst haben ganz einfache Umrisse, die Unterschiede kommen von Grün- oder Weißtönen, die durch den ursprünglichen Papierbrei durchschimmern." aus: ebd o.S.

Zeichnungen die unterschiedlichen Licht- und Farbsituationen zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten. Zusätzlich ließ er sein Modell, Gregory Evans im Wasser und am Pool agieren, um Form- und Farbveränderungen der menschlichen Figur in Kontakt mit Wasser festzuhalten. Nach diesen Studien fertigte Hockney eine Farbkarte, die Tyler als Grundlage für die ersten Mischungen des farbigen Papierpulp diente. Auf der Grundlage dieser Farbproben und zahlreicher Fotos und Zeichnungen machte Hockney farbige Zeichnungen in der endgültigen Größe. In der Größe der einzelnen Farbflächen wurden dann - nach dem Prinzip von Ausstechformen zum Backen - zahlreiche Einzelformen aus Zinkblechstreifen gelötet. Nach diesen vorbereitenden Arbeiten erfolgte die eigentliche Herstellung der Papierarbeiten: Auf ein gerade geschöpftes, noch nasses Trägerpapier in der späteren Originalgröße wurden die Zinkblechformen gesetzt, in die der flüssige Papierfaserbrei mit der jeweiligen Farbe gegossen wurde.¹⁶⁵ Nachdem überschüssiges Wasser abgelaufen war und der Farbbrei sich so mit der ersten Lage des Papierpulp verbunden hatte, wurden die Formen vorsichtig entfernt. Abschließend bearbeitete Hockney die noch feuchte Fläche, indem er flüssige Farbe oder farbigen Papierpulp auftrug (Abb.113). Dazu entwickelte er je nach Motiv und Farbsubstanz ganz eigene Techniken: er tropfte das Material auf, goss oder arbeitete es mit einem Löffel ein, bearbeitete es mit den bloßen Händen, strukturierte es mit Bürsten oder Kämmen, spritzte es über das Format, setzte es dem Regen aus, verwendete einen Zerstäuber oder einen kurzborstigen Pinsel. Abschließend wurde der feuchte Faserbrei zwischen Löschpapier und Filzmatten gelegt und in einer hydraulischen Presse unter Hochdruck gepresst. Das restliche Wasser wurde so herausgepresst, und gleichzeitig verfilzten die einzelnen Schichten des Faserbreis endgültig miteinander. Hin und wieder unterbrach Hockney auch hier noch den Pressvorgang, um Änderungen vorzunehmen. Der Vorgang konnte dann weitergeführt werden, um die Papiere endgültig zu trocknen.

Am Ende dieser Arbeitsphase stand ein Werkzyklus mit Arbeiten in beachtlicher Größe - 107 x 81 cm, 128 x 86 cm, 183 x 218 cm -, die aus mehreren kleineren Teilformaten zusammengesetzt waren. Hockney ersetzte mit diesen Arbeiten die Ölfarbe durch farbigen Papierpulp, er malte regelrecht mit diesem Material.

¹⁶⁵ Zitat Hockney: "Als erstes stellt man ein Stück Papier her, und zwar ganz von vorne, aus Fasern. Ich hatte noch nie gesehen, wie man Papier macht. Die Fasern werden in einer Maschine zerkleinert und kommen dann zusammen mit Wasser in einen Bottich. Dann taucht man ein dünnes Drahtsieb in den Bottich, zieht es wieder heraus und lässt das Wasser durch das Drahtsieb abtropfen. Übrig bleibt eine dünne, breiige Schicht; die kippt man auf ein Stück Filz, um beim Trocknen wird ein Stück Papier daraus. Man kann es aber auch pressen, die Feuchtigkeit herauspressen, und wenn sie weg ist, hängen die Fasern aneinander und man hat ein Stück Papier. Ken erklärte mir, dass man den Papierbrei direkt einfärben kann, wodurch die Farbe satter und kräftiger wird als beim Bemalen der Oberfläche." aus: ebd S.10

2.6.1.3 Malerische Verläufe in Papier – Kenneth Noland

Auch Kenneth Noland nutzte die Papierwerkstatt von Tyler für seine Bilder (Abb.116-117). Mittels der Technik des Papierschöpfens war es ihm möglich, seine Vorstellungen von Malerei mit den Händen und ohne die 'Zwischenschaltung' eines Pinsels umzusetzen. Seine Bilder setzten sich aus einfachen geometrischen Flächen, zumeist Streifen oder konzentrischen Kreisen zusammen. Damit verfolgt Noland jedoch nicht die Absicht, wie sie etwa Josef Albers oder die holländische De Stijl Gruppe verfolgt hatten. Nicht die Visualisierung von Spektralfolgen oder Komplementärkontrasten war sein Ziel, vielmehr ging es ihm um die lichtenergetischen Werte von Farbe und deren Verhältnis zueinander.¹⁶⁶ Zur Erzeugung der sensiblen malerischen Wirkungen legte er Farbschichten aus dünnflüssiger Farbe übereinander – ein Vorgehen, das ihn fast zwangsläufig zur Technik des Papierschöpfens führte.

Neue und variantenreiche Vorgehensweisen erlaubten eine größtmögliche künstlerische Freiheit: auf einem Trägerpapier konnten mehrer Schichten aus Papierpulp, geschnittenen Papieren unterschiedlicher Konsistenz und Farbigkeit und verschiedenste Materialien aufgebracht werden. Zudem war es möglich, Strukturen einzuarbeiten, die durch die jeweilige Beschaffenheit des Schöpfesiebes oder durch manuelle Beeinflussung wie Kratzen, Schaben oder Drücken mit einem Werkzeug erzeugt werden konnten.

Noland schuf 1978 drei umfangreiche Werkgruppen von insgesamt 200 Arbeiten: die 'Circles', die 'Horizontal Stripes' (Abb.116) und die 'Diagonal Stripes' (Abb.117). In allen Werkgruppen verwendet Noland den Papierbrei wie flüssige Farbe, lediglich die Art des Auftrages und die anschließende Behandlung führen zu Unterschieden in der Oberflächenwirkung und in den malerischen Qualitäten: hauchdünne Papierlagen mit zart verlaufenden Farbnebeln aus milden Pastelltönen, die an Versatzstücke aus romantischen Landschaftsbildern erinnern (Abb.116), finden sich neben dicken, krustigen, lederartig strukturierten Papieren mit einer pastosen Deckmalerei (Abb.117).

Zu Beginn der Arbeit bestimmte Noland die Materialität, Farbe und Dicke des Trägerblattes. Die Struktur des Siebes beeinflusste die Materialität, die Struktur und die Lichtdurchlässigkeit des Papiers. Nach dieser Vorbereitung begann dann der eigentliche 'Malprozess'. In zahlreichen Behältern hielt Noland Hunderte von Farbnuancen des Papierbreis bereit. Auf das Trägerblatt stellte er dann schmale Stege aus Kunststoff, die die späteren Formen der Farbflächen bestimmten und voneinander abgrenzten. Dann goss er in die Felder den Papier-

¹⁶⁶ Zitat Noland: "... die Farbe so dünn aufzutragen, dass Farbe und Oberfläche ineinander übergehen ... Alles ist Farbe und Fläche, und dies alles muss miteinander verschmelzen."
aus: Ruhrberg, Karl (Hrsg.), Handbuch Museum Ludwig, Verlagshaus Wiewand, Köln 1979 S.569-570

pulp, klopfte ihn ein, schüttete andere Farben darüber, verzog die Masse mit den Händen oder schüttete Wasser dazu, um eine stärkere farbige Verbindung mit dem Trägerblatt zu erreichen. So legte er nach und nach die verschiedenen Farbschichten übereinander. Am Ende entfernte er die Plastikstege und drückte die Papiere zwischen Filzmatten in einer Presse aus, wodurch die aufgeschichteten Lagen eine untrennbare Verbindung miteinander eingingen. Im Bearbeitungszustand war die Farbe noch leuchtend und das Bild relativ dick. Erst durch den Trocknungsprozess vermischten sich die Farben zu neuen Tönen, die jetzt eher matt und gesättigt wirkten. Auch nach der Trocknung bearbeitete Noland die Bilder häufig weiter, beizte Farbe ein oder veränderte sie in der Siebdruckpresse.

Noland war sicherlich der Künstler, der das Papier in konsequentester Weise im malerischen Sinne verwendete, indem er die flüssige Malfarbe durch kolorierten Papierpulp ersetzte, dadurch zu äußerst subtilen Farbverläufen fand und dieses Verfahren fortwährend weiterentwickelte.

2.6.1.4 Colored Paper Images – Ellsworth Kelly

Ellsworth Kelly nannte seine farbigen Papierarbeiten, die ebenfalls Mitte der 70er Jahre bei Tyler entstanden waren, 'Colored Paper Images' (Abb.118-119). Die Werkgruppe ist, wie alle anderen plastischen und malerischen Arbeiten, dem "Hard Edge",¹⁶⁷ einer gesonderten Ausrichtung der Minimal Art¹⁶⁸ zuzuordnen.

Kelly gestaltete die Bildfläche mit einfachsten Hilfsmitteln und Werkzeugen (Abb.119): Teilung nach einfachen Prinzipien und Kurvungen mit biegsamen Metallstreifen oder Holzlatten. Für seine Papiermalereien verwendete er ausschließlich pigmentierten Papierpulp. Bis zu 60 verschiedene Töne wurden angemischt, um die endgültigen Farben zu gewinnen. Das Trägerpapier war weiß und wurde mit einem großen Schöpfsieb gewonnen. Auf das noch nasse Blatt wurden dann Schablonen gesetzt, die die späteren Flächenformen bestimmten. Kelly goss dann den farbigen Papierpulp in genau vorberechneter Menge in die Schablonen. Anschließend ließ er das überschüssige Wasser ablaufen, entfernte die Schablonen und trocknete das gesamte Blatt zwischen Filzen in einer Trockenpresse. Dabei verbanden sich die Papierfasern des farbigen Pulps mit dem Trägerpapier und bluteten an den Rändern stellenweise aus, sodass die Farbflächen und das Trägerpapier miteinander verzahnt wurden.

Kelly erreicht in seinen Papierflächen eine äußerst konkrete farbige Präsenz. Die farbigen Oberflächen wirken dicht und geschlossen, sind aber in sich sehr fein strukturiert und in den Farbwerten abgestuft, sodass nicht von einer reinen Monochromie gesprochen werden kann.

¹⁶⁷ 'Hard Edge' ist eine Richtung der Farbfeldmalerei, die durch scharf gegeneinander abgesetzte, zumeist geometrische (Farb-)flächen charakterisiert ist und als gesonderte Sparte der Minimal Art zugeordnet ist. Die Bildformen sind zumeist farbig einheitliche, klar abgegrenzte Felder, die auf einer Bildfläche in ein Spannungsverhältnis zueinander gebracht werden. Diese Richtung entstand in den USA in der 1960er Jahre.

¹⁶⁸ Minimal Art ist eine Stilrichtung, die um 1965 in den USA entstand. Charakteristisch ist die äußerste Rückführung des kompositorischen Gefüges auf die reine Erscheinungsweise von Farbe, Form oder Bildgrund. Merkmale sind: die Reduktion von Inhalt und Form auf simple Strukturen, das Prinzip der seriellen Wiederholung und der Rückzug auf einfachste geometrische Formen.

2.6.1.5 Reliefs aus Papierpulp - Frank Stella

Die etwa 200 Papierarbeiten von Frank Stella, die er 1975 bei Tyler schuf, sind eher farbige Reliefs als flache Papiermalereien (Abb.120). Nach zahlreichen Experimenten wählte Stella eine spezielle Mischung von Papierfasern aus, mit der er den nötigen Papierpulp herstellte, um seinen Reliefs die adäquate Stabilität und Konsistenz zu geben.

Die Herstellung war aufwändig und kompliziert. Um die plastische Wirkung der Reliefs zu erzeugen, musste ein erhabener Kern hergestellt werden. Dazu wurden auf das übliche Schöpfsieb zunächst Einzelformen aufgenäht, die in ihrer Zusammenstellung die spätere Gesamtform ergaben. Erst dann konnte der zähe Papierbrei geschöpft werden. Aufgrund der besonderen Konstruktion des Siebes und der dichten Konsistenz des Papierbreis war eine äußerst lange und vorsichtige Trocknung notwendig, da sich die Papierformen sonst verzogen hätten. Nach Abschluss der Trocknung war ein einfarbiges Flachrelief mit einer haptischen, ledrig – dichten Konsistenz gewonnen. Die jeweils sechs Einzelformen sind rhythmisch ineinander verschachtelt und setzen sich durch leichte Höhenverschiebungen und Kippungen voneinander ab. Abschließend bemalte Stella jedes einzelne Relief mit einer deckenden, hoch pigmentierten Farbe, die stellenweise darunter liegende Farbschichten oder Strukturen sichtbar werden ließ.¹⁶⁹

¹⁶⁹ vgl.: Tyler, Kenneth: Innovation in Collaborative Printmaking – Kenneth Tyler 1963-1992, A.-Kat. Museum Yokohama 1992

2.6.1.6 Prägedruck und Collage – Alan Shields

Alan Shields führte insgesamt drei Projekte bei Tyler durch – 1978, 1980 und 1984/85. Das Besondere an den Bildern von Shields ist die Art der technischen Verarbeitung: er schneidet Bildteile aus, setzt andere in mehreren Schichten darüber und näht sie mit der Maschine fest. Eine ungewöhnliche Technik, die zu neuen, reliefartigen Bildkörper führte und die Shields auch in der Herstellung der Papierarbeiten beibehielt.

In der Papierarbeit 'Milan Fog' (Abb.121) wird die Besonderheit der Vorgehensweise Shields' deutlich. Er nutzte unterschiedliche Techniken (Schöpfen, Collagieren, Nähen), um den Bildkörper, eine reliefhafte Malerei, aufzubauen. Auf ein weißes Basisblatt wurden mehrere Lagen geschöpftes Papier von unterschiedlicher Farbigkeit und Faserdichte aufgebracht. Darüber wurden mehrere weitmaschige Gitter aus geschöpften Papieren – die Schöpfsiebe waren bereits an dieser Gitterform angepasst – mit einer aufgesetzten, fleckenartig leuchtenden Malerei überzogen. Die Nähte aus farbigem Faden wurden sichtbar stehen gelassen und sind als grafische Elemente Bestandteil der Gesamtkomposition. Das Ergebnis ist ein flaches, räumliches Gerüst aus Malerei mit Licht- und Schattenwirkungen, Durchblicken und Verstellungen auf die unteren Farbzonen. Es wird der Eindruck erzeugt, als seien mehrere übereinander gelegte Bilder partiell ausgeschnitten, die durch ihre Farbigkeit auf verschiedenen Raumebenen miteinander korrespondieren.

In der gleichen Projektphase entstand die Arbeit 'Uncle Ferdinand's Route' (Abb.122), eine bildliche Reminiszenz an Fernando Magellan, den Kapitän der ersten Überquerung des Pazifik.¹⁷⁰ Dieses Blatt ist Teil einer Serie runder Arbeiten aus Papierpulp, bei denen bis zu sieben Schichten übereinander gelagert wurden. Die kreisrunde Bildform steht sinnbildlich für die Weltkugel, linienartige Gitter und die rosettenförmigen Farbflächen lassen an kartographisches Material oder an ein Steuerrad denken. Partiiell werden die Farbflächen nebelartig von hauchdünnen Papiersichten überlagert und führen zu vielfältigen Mustern, Farbaufsplitterungen und -differenzierungen. Das Format ist in einem langwierigen Prozess in mehreren Schichten aus farbigem Papierpulp aufgebaut worden (Abb.123). Durchbrüche und Freiflächen in den einzelnen Lagen lassen die darunter liegenden Papiersichten sichtbar werden. In einem abschließenden Arbeitsgang wurden die präzisen, grafischen Gitterstrukturen mit einem eigens dafür angefertigten Druckstock aufgebracht.

¹⁷⁰ Vgl. Eimert, Dorothea: Paperart – Die Geschichte der Papierkunst, Wienand Verlag, Köln 1994 S.106

2.7 Natürliche Prozesse

Mechanische und prozessuale Vorgänge, denen das Papier ausgesetzt werden, führen zu den Werkkomplexen, die in diesem Kapitel untersucht werden. Dabei wirken diese materialbezogenen Vorgänge Werk bildend. Der Künstler setzt das Material lediglich diesen Prozessen aus, verlässt den Vorgang der Veränderung und zieht sich somit aus dem Entstehungsprozess gänzlich heraus.

2.7.1 Sickerbilder- Franz Erhard Walther

Die Arbeiten von Franz Erhard Walther aus den frühen 1960er Jahren sind bildlich gewordene, grundlegende und systematisch durchgeführte Erkundung der materialimmanenten Eigenschaften von Papier (Abb.124-127). Dabei verfolgte Walther in erster Linie die "Negationen tradierter Gestaltungsweisen"¹⁷¹ aus einer Grundhaltung heraus, die "kritisch allem Überlieferten gegenüber"¹⁷² war.

Systematisch deklinierte Walther die verschiedensten Methoden und Techniken der Bearbeitung von Papieren unterschiedlichster Konsistenzen durch. Er griff dazu auf industriell gefertigte Papiere und Pappen in genormten Größen und Packungen zurück. Die Eingriffe in das Material waren äußerst einfach, zum Teil ungewöhnlich und allesamt irreversibel. Mit prozessualen Eingriffen versetzte er das Papier gleichsam von einem Aggregatzustand in einen anderen. Häufig folgten verschiedene Bearbeitungsprozesse aufeinander. Das leichte, dünne Material wurde dabei oft zu festen, dichten und körperhaften Gebilden. Walther selbst fungierte dabei lediglich als dirigierender Auslöser des jeweiligen Prozesses; die eigentliche Veränderung vollzog sich im Material selbst in einem gleichgewichtigen Prozess von planerischer Absicht und Zufall. "Methode und Zufall ergänzen sich gleichgewichtig: das Unerwartete ist impliziert."¹⁷³ Das Vorgehen und die Haltung Walthers zeugen dabei von einem radikalen Ikonoklasmus. Die bis dato überlieferten Charakteristika eines Bildes wurde ausgehebelt. Walther verweigert sich der Unterscheidung von Bildträger und aufgesetzter Malerei, der Betonung einer einzigen Schauseite und der Unterscheidung von Vorder- und Rückansicht. Zudem unterstreicht er den prozessualen Charakter und die damit verbundene Absichtslosigkeit des Künstlers.

Diese antikünstlerische Haltung implizierte auch die Ablehnung traditioneller Bildmittel wie Farbe, Pigmente und die üblichen Bindemittel. Stattdessen verwendete Walther ungewöhnliche Substanzen, die nicht wie Farbe auf dem Papier aufliegen, sondern die das Mate-

¹⁷¹ Zitat Adriani, Götz in: Franz Erhard Walther, Arbeiten 1955 – 1963, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972 S.5

¹⁷² Zitat Adriani, Götz in: ebd S.5

¹⁷³ Zitat Adriani in: ebd S.7

rial durchdringen: Leim, Öl, Kaffeesatz, Sojasoße, Erde. Die mechanischen Eingriffe waren in der Regel sehr einfach: falten, schichten, reißen, knittern, kleben, ritzen, anfeuchten, pressen, einschlagen. Oft wurden verschiedene Verfahren nacheinander durchgeführt. Die behandelten Objekte wurden dann oft weiterverarbeitet: zusammengeklebt, übereinander geleimt, getrennt, geritzt, befeuchtet, punktiert oder gepresst.

Entsprechend der systematischen Vorgehensweise präsentiert Walther die Ergebnisse in kühler, dokumentarischer Anordnung: in formal nüchternen Reihungen gestellt, gelehnt, gehalten oder gehängt.

Die scheinbar absichtlose, vom Künstler abgekoppelte Methode der Beeinflussung des Bildkörpers in einem Prozess der Wandlung ist sicherlich auf Einflüsse der damals avantgardistischen Strömungen des Informel, des Tachismus, des Action Painting und des Abstrakten Expressionismus zurückzuführen. Grundlagen sind die Methoden der absichtslosen, antiästhetischen und antikünstlerischen Positionen, die gegen jeden Akademismus standen und in ihren Ursprüngen auf dadaistische und surrealistische Konzepte der Bildfindung wie Zufall, Spontaneität und die Ausschaltung des künstlerischen Wollens zurückreichen.

Walthers Papierarbeiten sind in Werkblöcken angelegt. Er fertigte zahlreiche Varianten an, die sich durch die Anzahl der Einzelelemente, ihre Größe und Anordnung unterschieden. Viele dieser Arbeiten sind zerstört. Walther selbst hat sehr detaillierte Anweisungen und Erläuterungen zu seinen Arbeiten geliefert. Im Folgenden sollen einige repräsentative Hauptwerke dieser Gruppen, unterschieden durch die jeweiligen Bearbeitungsvorgänge, vorgestellt werden.

Die Rahmenzeichnungen von 1962 (Abb.124) betonen durch die Hängung und die Art ihrer Behandlung ihr Format. Die Ränder der Blätter wurden in verschiedene flüssige Substanzen, auch unterschiedliche, getaucht. Dadurch saugte sich die jeweilige Flüssigkeit in das Papier und hinterließ nach dem Trocknen farbige Spuren in Form von breiten Rändern. Die Dauer des Eintauchens und die Konsistenz der Flüssigkeit waren ausschlaggebend für die Stärke und die Farbigkeit des Randes. Entstanden sind sensibelste Tonabstufungen im Randbereich, die durch die Veränderungen des Papiers zustande gekommen sind. Zudem sorgen zarte Materialaufwerfungen nach dem Trocknungsprozess für flache Reliefwirkungen, die feinste Farbunterschiede hervorrufen.

Walther selbst äußert sich zum Entstehungsprozess dieser Werkgruppe:

"Die Form der Rahmenzeichnungen tauchte sehr früh auf. Ich habe 1956 – 57 für einen Reklamevertreter, der Anzeigenkästen in kleineren Städten ausstattete, auf immer gleich große Kartons Anzeigen gezeichnet bzw. geschrieben. Um das Schriftfeld musste mit Tusche ein schwarzer dünner Rahmen gezogen werden. Ich hatte mir angewöhnt, diese Rahmen auf Vorrat zu zeichnen. Eines Tages stellte ich einige dieser Kartons nebeneinander an einer Wand auf. Ich tat

das aus Freude an dem weißen Karton und den exakt gezogenen mittelschwarzen Linien ... es ging eine eigentümliche Wirkung davon aus ... mir kam die Idee, dass man die Tafeln als Bilder sehen könnte. Die Binnenfelder könnte man vorstellungsmäßig mit Formen füllen ... das war ein erregender Gedanke, der mich für längere Zeit nicht losließ. Ich legte irgendwann zwölf der Karton beiseite sie waren wie ein Talisman für mich. ... Im Jahr darauf hatte ich wenigstens in einem Punkt Klarheit: Ich war mit den illusionistischen Mitteln der Malerei fertig. In dieser Zeit suchte ich nach neuen Mitteln. Eines davon war: Substanzen zu haben, die in Papier eindringen und nicht, wie die gängigen Farben, auf der Oberfläche sitzen. Ich nahm Pflanzenöl, Kaffee, Sojasoße und Erde, und die Papierbogen betrachtete ich als flache Körper."¹⁷⁴

Zwei große Papierfaltungen (Abb.125) entstanden im gleichen Jahr. Ein einfaches Verfahren wird verbildlicht und anhand eines übergroßen, weißen Papierformats augenscheinlich. Durch eine vierfache Faltung wird das Format in einen anderen, irreversiblen Zustand versetzt. Die Veränderung bleibt rekonstruierbar, und der Prozess der Veränderung ließe sich jederzeit wiederholen. Durch die Falze wird das anfangs völlig flache Material plastisch; eine leichte Reliefstruktur ist erkennbar und lässt das Licht auf der Oberfläche brechen.

Auch zur Entstehungsgeschichte dieser Arbeit äußerte sich Walther: "Die Möglichkeit, einen gefalteten Bogen Papier als Arbeit zu sehen, entdeckte ich zufällig. In meinem Arbeitszimmer in Fulda fand ich im Sommer 1962 einen gefalteten Papierbogen. Ich faltete ihn auf, um ihn für eine Überklebung zu verwenden. Bei einem zweiten Blick auf den am Boden liegenden Bogen dachte ich: das könnte doch auch eine Arbeit sein. Ich befestigte den Bogen an der Wand. Je länger ich ihn betrachtete, desto plausibler wurde er mir. Ich fing dann an, verschiedene Papiergrößen und -formate auf Faltungen hin zu untersuchen, wobei mich die Faltengrößen in Bezug auf das Format interessierten. Der Grundgedanke war, einen im Material fixierten, nicht mehr zurücknehmbaren einfachen Prozess zu zeigen. Damals sind eine ganze Reihe von Faltungen entstanden ... nur fünf sind erhalten geblieben."¹⁷⁵

Die 'Sieben Packpapierpackungen II' (Abb.126) durchliefen mehrere Werkprozesse, ehe sie an einer Wand aufgereiht wurden. Mehrere Lagen Packpapier wurden am Rand mit Leim versehen und zu einem Element zusammengepackt. Nach der Trocknung wurde dieses Element in sieben gleich große Stöße getrennt. Verklebungen und Papierreste blieben sichtbar stehen. Spannungen im Material führten zu Faltenbildungen, die ein flaches Relief auf der Oberfläche der Pakete bildeten.

Walther äußert sich zu dieser Werkgruppe und ihrer Entstehung:

¹⁷⁴ Zitat Walther aus: Franz Erhard Walther – Arbeiten 1957 – 1963 S. 83

¹⁷⁵ Zitat Walther in: ebd S.93

"Die Idee dieser Arbeitsform war, aus Teilen ein Ganzes zu machen und das Ganze wieder zu teilen für eine offene Handhabung; entweder die Teile nebeneinander zu sehen und die Vorstellung einer Einheit zu haben, oder aber die Teile als Block auf dem Boden liegend, als ein Ganzes zu denken. Die Randbearbeitungen, das Aufschneiden, Teilen, die Packung, Stapelung, Schichtung, Überdeckung, Reihung, der Materialprozess der Gärung u.a. gehen vermutlich zurück auf Grunderfahrungen in der Bäckerei meiner Eltern, ich bin mit diesen Dingen groß geworden. Dabei habe ich sicher Erfahrungen mit Formen und Handhabungen gemacht, die sich tief eingegraben haben und vermutlich deshalb hochkamen, weil ich mit den damals gängigen Kunstformen nichts zu schaffen haben sollte."¹⁷⁶

Die 'Große Papierarbeit' von 1962 (Abb.127) sehr stark in ihrer plastischen Wirkung. Flaches Material wurde auf den Rändern mit Leim bestrichen, übereinandergelegt und die beim Trocknen entstehenden Kissenformen wurden fixiert. Die Wirkung ist aufgrund der überraschenden Größe der Papiere äußerst monumental, und das Spiel von Licht und Schatten tritt durch die reinweiße Farbe des Materials besonders hervor.

Walter schreibt dazu: "Die Arbeit hing längere Zeit an einer Wand in der Kunstakademie Düsseldorf. An ihr klärten sich Grundfragen wie z.B. die der Handhabung. Lange Zeit blieben die Teile unverbunden, da ich an eine je neu zu bestimmende Anordnung dachte. Später habe ich die Arbeit auf der 'Rückseite' mit Klebestreifen an den Rändern verbunden, und zwar in erster Anordnung. Leider ist die Arbeit Mitte der 60er Jahre... verlorengegangen."¹⁷⁷

¹⁷⁶ Zitat Walther in: ebd S.95

¹⁷⁷ Zitat Walther in: ebd S.97

2.6.2 Papierwürste - Dieter Roth

Die Kunst von Dieter Roth ist gekennzeichnet durch die Verwendung völlig neuartiger Materialien und deren ungewöhnlicher Verarbeitung. Schon ab 1963 tauchen Schimmelbilder auf, in denen organische, verderbliche Substanzen für malerische und grafische Veränderungen der Oberflächen sorgen. Später folgen Quetschungen und Siebdrucke mit Schokolade und Radierungen mit Süßwaren und anderen Esswaren. Mit diesen Materialien und deren überraschende Methode der Veränderung führt Roth auf eindringliche Weise Verfallsprozesse und die Möglichkeit der Beeinflussung vor. Vorgänge wie Schimmeln, Verwesen, Abblättern, Zerfallen, Faulen, Zerfließen und Durchsickern werden im künstlerischen Prozess angestoßen. Das Material selbst 'arbeitet', der Zeitfaktor ist auch hier Bild bestimmend, und nach Abschluss des Veränderungsprozesses zeugt das endgültige Derivat des Vorganges von den jeweiligen Veränderungsprozessen.

Ab 1961 beginnt Roth, sogenannte 'Literaturwürste' herzustellen (Abb.128-129). Nach und nach 'verwurstet' er eine vollständige Ausgabe des *Daily Mirror* (Nr.1, 1961), *Die Blechtrommel* von Günter Grass (1967, Abb.128), *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch (1967), *Halbzeit* von Martin Walser (1967), *Die Rote* von A. Andersch (1967), *Suche nach der neuen Welt* von Robert Kennedy (1969), die Zeitschrift *Constanze* (Nr.20, 1969) und *Der Spiegel* (1969, Abb.128). Darüber hinaus hat Roth Werke von Uwe Johnson, Heinrich Böll und die *Werke in 20 Bänden* von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Abb.129) zu Würsten verarbeitet.¹⁷⁸

Die Buch- oder Zeitschriftentitel wurden von Roth ausgeschnitten, um sie später als Etiketten auf die Würste zu applizieren. Alle anderen Bestandteile aus Papier wurden mit Wasser versetzt und zerkleinert. Dieser Brei ersetzte den Fleischanteil. Nach genauen Rezepturen (z.B. 'Mexikanische Kleinschweinwurst') wurden dann die Füllungen für die Wurstdärme angemischt. Präzise wurde der notwendige Anteil Gewürze und Fett zugegeben, der 'Wurstbrei' dann in die Haut gefüllt und mit dem zugehörigen 'Etikett' versehen. In leicht veränderter Form wurde eine Serie aufgelegt (Blechtrommel, SPIEGEL). Roth sah die Literaturwürste nicht als Einzelwerke; er wies sogar Sammler an, sie selbst herzustellen: "... von einem schlachter ein wurstrezept bekommen und dieses rezept so (genau) durchführen, dass alles was im rezept nicht FLEISCH ist, in den teig oder die masse (wie man es nennen soll) rein kommt – gewuerze, wasser,

¹⁷⁸ Präzise wie die Rezepturen seiner Literaturwürste listet Roth auch die genauen Kosten und die Mengen der Zutaten auf:

"Hegels gesammelte Werke, Studienausgabe: 280,- / 20 Wursthäute: 10,- / Gewürze (Zwiebel, Knoblauchmehl, schwarzer Pfeffer, roter Pfeffer, Fenchelsamen, Lorbeerblätter, Thymian, Corianther), Rotwein, 4 Pfund Schweineschmalz: 30,- / Holzgestell (Schreiner): 40,-. Insgesamt: 360,-" (nach Hanns Sohm, Februar 1974 in: Conzen, Ina: Dieter Roth – Die Haut der Welt, Verlag der Buchhandlung König, Köln 2000 S.86

zwiebeln, knoblauch etc. etc. etc.: ALLES REIN, und dann, anstelle des fleisches, das buchpapier nehmen! ist das nicht einfach? ach, bitte, wenn immer sie diese zwei wuerste machen – machen sie sie so wie ich hier sage – oder zu sagen versucht habe! na?"¹⁷⁹

Roth empfahl durch die 'Verwurstung' von Literatur eine umfassende, vollkommene Rezeption mit allen leiblichen und geistigen Sinnen. Die Texte sollten nicht allein sinnlich erfahrbar sein; vielmehr forderte er darüber hinaus eine stoffliche, leibliche Existenz als Grundlage einer ganzheitlichen und vollkommenen Erfahrung. Gleichzeitig stellt er sich mit diesen Objekten gegen jegliche 'Besserwisserei', und hier insbesondere gegen die normative Systemphilosophie in der Sicht auf Hegel oder Marx: "Von der Besserwisserei, von dem der weiss: So ist es! Das ist ganz typisch deutsch, das habe ich doch erlebt, ich bin ja selber so. Das finde ich so widerlich."¹⁸⁰

¹⁷⁹ Zitat nach Roth an Hanns Sohm, 24.10.1966, Archiv Sohm in: ebd. S.68 (Schreibweise vom Autor übernommen)
weitere Rezepte finden sich in: Roth, Dieter: Mundunculum – Band 1: Das rot'sche VIDEUM, 1967, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1967

¹⁸⁰ Zitat nach Schwarz, Dieter, Fortsetzungsinterview mit Dieter Roth / *Tell* 9, 25.5.1985, S.51 aus: ebd S.68

2.6.3 Kontrollierte Zersetzung - Wolfgang Mally

Auf der Suche nach neuen Verarbeitungsmethoden und künstlerischen Prinzipien, die eine natürliche Veränderung des Werkstoffes Papier auslösen, setzte Wolfgang Mally das Material natürlichen Elementen aus (Abb130). Wie in einem naturwissenschaftlichen Feldversuch lieferte er das Papier jeweils den drei Elementen Wasser, Luft und Erde aus. Dabei waren die Rahmenbedingungen vorher akribisch genau festgelegt:

- Verwendung einer genau festgelegten Anzahl von Papieren mit gleicher Ausdehnung und Qualität
- Aussetzung dieser Papiere unter gleichen Bedingungen in einem Element
- Sukzessive Entnahme der einzelnen Papiere, Trocknung und Dokumentation im fixierten Zustand der Zersetzung

Die umfangreichste Aktion führte Mally in den Jahren 1977/78 durch. Er setzte jeweils 365 Papiere den Elementen Luft, Wasser und Erde aus. Täglich entnahm kontrollierte er den Zustand und entnahm jeweils ein Blatt. Wie in einer wissenschaftlichen Sammlung fixierte er diese Formate. Am Ende stand die genaue visuelle Aufreihung der qualitativen und farbigen Veränderungen der Papiere.

Eine ähnliche Aktion fand 1981 statt (Abb.130). Quadratische Papiere wurden in ein offenes Gewässer gelegt. Anschließend wurde über 58 Tage hinweg an jedem Tag ein Blatt entnommen, getrocknet und auf einer großen, quadratischen Grundfläche geklebt. Am Ende stand eine 90 x 90 cm große Tafel, auf der alle Formate fixiert waren. Anhand ihres Zustand wurde die Verweildauer der einzelnen Papiere im fließenden Wasser augenscheinlich: waren sie anfangs noch vollständig intakt und weiß, so änderte sich ihre Färbung zusehends, Ablagerungen in einer Braun-Grün-Skala traten verstärkt auf, und je nach Verbleib im Wasser wurden Teile zersetzt oder aufgelöst.

Entstanden war so eine Topographie der Veränderung durch natürliche Einwirkungen, dokumentiert mit dem Material Papier. Die vorhandenen malerischen und grafischen Qualitäten sind allein durch die natürlichen Einwirkungen und ohne jegliches planerisches Zutun des Künstlers entstanden, die Natur war sozusagen die Malerin. Gleichzeitig wird der Faktor Zeit augenscheinlich; Qualität und Ausmaß der Veränderungen lassen die verstrichene Zeit unmittelbar visuell erfahrbar werden.

3. Papier als Werkstoff im Kunstunterricht

3.1 Collage

Die Collage, *das* innovative künstlerische Konzept in der Kunst des 20. Jahrhunderts, bedeutete mit der Einführung des vorgefundenen und nicht selbst geschaffenen Objektes eine bahnbrechende Erweiterung des Kanons der traditionellen künstlerischen Sparten. Die Möglichkeit, Fragmente, Zitate und 'außerkünstlerische' Versatzstücke des täglichen Lebens mit herkömmlichen bildkünstlerischen Ausdrucksmitteln zu kombinieren oder völlig neue Formen zu schaffen, eröffnete für den Kunstunterricht die Ausweitung traditioneller thematischer Konzepte und technischer Möglichkeiten. Durch die Auswahl der Bildmaterialien wird es den Schülerinnen und Schülern möglich, von persönlichen Bilderfahrungen auszugehen und somit die eigenen Bild- und Lebenswelten in die künstlerische Arbeit mit einfließen zu lassen. Ebenso können durch die Herstellung eigener farbiger Vorlagen und Materialien die Farbvorstellungen und malerische Ideen der Schülerinnen und Schüler zur Grundlage der eigenen Gestaltung werden.

Im Folgenden werden die Gestaltungsaufgaben, geordnet nach Gattungen und Techniken eingehend vorgestellt.

3.1.1 Gefärbt – bedruckt – benutzt

Collagen aus farbigen Papieren unterschiedlicher Herkunft

3.1.1.1 "Figuren in abstrakter Landschaft" (Abb.131-132)

Die Arbeiten dieser Serie sind zwischen Malerei und Collage anzusiedeln; malerische Wirkungen werden entweder durch das Zusammenfügen von vorgefundenem Material oder mit selbst hergestelltem Basismaterial erzielt. Die korrekte Bezeichnung des Bildtypus ist somit "Collagierte Malerei". An die Stelle der traditionellen Materialien tritt Papier als Werkstoff: die Malfarbe wird durch Partikel aus farbig bedruckten Zeitschriftenfotos ersetzt. Anstelle des Pinsels wird Leim verwendet, um die farbigen Papiere zu fixieren; die Schere bestimmt die Form der einzelnen Farbflächen.

Im Unterschied zur Malerei mit traditionellen Mitteln wird die Palette der zur Verfügung stehenden flüssigen Farben durch einen Fundus aus vorhandenen, gesammelten Farbfotos ersetzt. Erst in der Anordnung der Farben in Gruppen wird deutlich, wie nuanciert und vielfältig die einzelnen Druckfarben auftreten. Darüber hinaus sind die Einzelfotos je nach Motiv in sich strukturiert oder changieren in den Einzeltönen, so dass dadurch nochmals die Bandbreite der zur Verfügung stehenden Farben und deren Erscheinungsformen erweitert werden. Die Papierpartikel werden ausgeschnitten und zu Farbgruppen zusammengelegt. Eine grobe Vorzeichnung auf dem Träger der Collage gibt die Verteilung der Flächen an, ohne zu sehr ein-

schränkend zu wirken. Anschließend werden die einzelnen Partikel mittels Klebstoff aufgesetzt, wobei Überschneidungen durchaus beabsichtigt sind, und die Besonderheiten der Technik augenscheinlich werden lassen. Je nach Größe der Papierpartikel ist das Ergebnis unterschiedlich in seiner Erscheinung. Großflächige Bildkonzepte können durch eine einheitliche Farbigkeit der einzelnen Flächen erreicht werden, aber auch kleinteilige Flächenlösungen sind möglich. Die abgebildeten Arbeiten bestehen aus sehr kleinen Segmenten. Lediglich in der ersten Collage werden unterschiedlich große Papierstücke eingesetzt, die an ihrem jeweiligen Ort durch ihre besondere Form und unterschiedlichen Größen die Gesamtkomposition stützen. Die aufblitzenden, flirrenden Farbsplitter erzeugen einen planen Bildraum, der wie ein impressionistisches, kleinteiliges Farbmosaik wirkt.

Der besonderen Technik entsprechend eignen sich für dieses Verfahren insbesondere illustrierte Zeitschriften mit qualitativ hochwertigen, satten Farbabbildungen. Motivische Anregungen sollten sich an Farb- und Lichtphänomenen orientieren. Konkrete Aufgabenstellungen wie "Figuren in einer unwirklichen Farblandschaft", "Farbstrudel", "Frühling der Farben" sind möglich. Die relativ freie, assoziative Methode der Bildfindung legt den Einsatz dieses Themas in unteren Alterstufen bis hin zur Klasse 10 nahe.

3.1.1.2 "Vegetatives und Florales in mediterranem Licht" (Abb.133-134)

Die Basis dieser Farbcollagen sind selbst bemalte Papiere. Mit breiten Pinseln sind die Farben aufgetragen, wobei der gestische Duktus des Pinsels stellenweise sichtbar stehen bleibt und die einheitlichen Farbflächen strukturell belebt. Zudem changieren die Farben in sich und bedingen so eine malerische Belebung der Oberfläche, was auf die besondere Technik der Farbmischung zurückzuführen ist. Industriell eingefärbte Papiere sind für diese Aufgabe ungeeignet, da ihre Oberflächen von einer durchgängigen, wenig nuancierten, dichten Farbigkeit sind und nicht die angestrebte malerische Wirkung entfalten können. Zudem ist die Palette der industriell angebotenen Farben nur sehr begrenzt; geringfügige Farbnuancen sind mit diesem Material also nicht zu erzielen. Das Resultat wären flache Farbflächen aus ungebrochenen, stark leuchtenden Tönen ohne den angestrebten malerischen Reichtum.

Die Ausdrucksqualität der Farben richtet sich nach der Themenvorgabe: gesättigte, leuchtende Farben wie unter mediterranem Licht sind gefordert. Als neutralisierende, "abfedernde" Töne werden unbunte und dunkle Farben eingesetzt. Sie sind notwendig, um die stark farbigen Flächen in ihrer Leuchtkraft zu steigern und sie gleichzeitig voneinander zu trennen, damit sie sich nicht gegenseitig durch einen übersteigerten Farbe – an – sich – Kontrast aufheben.

Das Formenrepertoire ist gemäß der Titelvorgabe der Natur entlehnt: die Arabeske und die freie, organisch konturierte Fläche sind

vorherrschend. Sie führen zu bewegten Kompositionen, die nur noch entfernt an naturalistische Vorbilder erinnern. Farbe und Form gehen eine starke Einheit ein und sind in ihrer Wirkung gleichsam ein Destillat des Gesehenen auf symbolhafter Ebene. Hinterlegt sind diese Formen von großflächigen und in ihrer Farbigkeit reduzierten Flächen, die wie ein stützendes Gerüst wirken und den sich frei bewegenden Formen in der Vordergrundebene einen formalen Halt geben.

Motivische Anregungen für diese Farbcollagen waren Fotos verschiedenster Provenienzen: Abbildungen von südländischen Landschaften, Reisekataloge und Fotostudien von mediterranen Blüten und Pflanzen oder eigene Reisefotos. Zudem war das zeichnerische Studium von Pflanzen im botanischen Garten zur Gewinnung von Erkenntnissen über Wachstums- und Formprinzipien unerlässlich. Dieser Arbeit ging auch eine kunsttheoretische Auseinandersetzung mit den *Papiers Collés* von Henri Matisse voraus. Der Gefahr einer zu engen motivischen Nähe wurde durch die strenge Beschränkung auf das gestellte Thema und die formale Festlegung auf zwei Bildebenen begegnet. Aufgrund des geforderten hohen Abstraktionsgrades, der freien Gestaltung und der Beschränkung auf das Prinzip des Wesentlichen ist dieses bildnerische Thema vorrangig für Schüler der Oberstufe geeignet.

3.1.1.3 "Vegetatives und Florales in einer mediterranen Landschaft" (Abb.135-136)

In Anlehnung an das vorangegangene Gestaltungsthema werden in dieser Aufgabe die gleichen technischen Verfahrensweisen angewendet: neutrale Papiere werden zunächst mittels eines breiten Pinsels großflächig und in bewegtem Duktus mit Farbe eingestrichen. Mit der Schere werden dann rechtwinkelige Flächen unterschiedlicher Dimensionen geschnitten. Nach dem intuitiven Prinzip von Versuch und Irrtum werden diese Flächen dann über- und nebeneinander auf ein Trägerpapier angeordnet und mit Leim fixiert. Die entstehenden Überlagerungen sind dabei durchaus beabsichtigt. Auf diesen Grund werden dann frei geschnittene, vegetative Formen gesetzt. Größenverhältnisse, Dreidimensionalität und Naturalismus bleiben hierbei unberücksichtigt.

Eine Initialisierung dieses Gestaltungsthemas durch ein assoziatives Gespräch ist in dieser Alterstufe ein erfolgreicher methodischer Einstieg. Daher ist eine einführende Begegnung mit dem Werk von Matisse nicht erforderlich; wahrscheinlich hätte sogar eine Kenntnis dieser Werke die spontanen Gestaltungsidee der Schülerinnen und Schüler zu sehr kanalisiert und somit die anfängliche, kreative 'Frische' blockiert. Die Technik des Ausschneidens führt zu einer weitgehenden Formvereinfachung und Systematisierung. Trotzdem finden sich in dieser Alterstufe häufig noch Hemmungen vor der freien, assoziativen Gestaltung, was stellenweise zu einem Rückgriff auf formelhafte Klischeedarstellungen führt (Blüten, Wolken etc.), die oft im Vorschul- und Grundschulalter übernommen worden sind. Al-

tersspezifisch ist auch die besondere Art der Farbkonstellation: es herrschen fast nur Farben ersten Ordnung vor, gebrochene oder unbunte Farben kommen nur äußerst selten zum Einsatz.

3.1.1.4 "Unterwasserlandschaft" (Abb.137-138)

Die Besonderheit dieser Collagetechnik liegt in der Kombination von geklebten Fragmenten aus farbigen Papieren mit frei aufgetragener Malerei. Die farbigen Papierteile werden aus Zeitschriftenfotos ausgerissen und zunächst mit einem gewissen Abstand auf den Papiergrund geklebt. Durch diese Reißverfahren entstehen unregelmäßige Konturen an den kleinen Papierflächen, wodurch die spätere farbliche Verbindung mit den aufgetragenen Farben begünstigt wird. Farbverläufe innerhalb der Fotografien bedingen malerische Qualitäten, die die Lokalfarben innerhalb einer Gesamtfläche changieren lassen. Zudem finden sich stellenweise grafische Gefüge, die aus typographischen Zusammenhängen gelöst sind und im Bildzusammenhang zu zeichenhaften Strukturen führen.

Diese geklebten, bunten Papierfragmente wirken wie 'farbige Anregungen', auf die dann nachträglich mit Malerei reagiert wird. Die aufgetragenen Farben werden ausgehend von den bereits vorhandenen Farben der Papierstücke modulierend vertrieben und wirken so je nach Platzierung verbindend, kontrastierend oder changierend. Auf diese Weise werden die Papierstücke malerisch integriert und durch die eingefügten Farben zu einem Bildganzen zusammengefasst.

Die Themenstellung "Unterwasserlandschaften" nimmt Bezug auf das freie, kreative Potenzial der Alterstufe der 12 bis 13-jährigen. Darüber hinaus bietet diese Themenstellung eine Grundlage, um Farbräume zu entwickeln, die zwischen einer konkreten, fest umrissenen Gegenständlichkeit und einem diffusen Farbtiefenraum liegen. Auf der Basis dieser Gestaltungserfahrung lassen sich dann in den folgenden Klassenstufen komplexere Themengebiete aufbauend anschließen: Abstrakte Malerei, Color – Field Malerei, Ready – Made, und collagierte Malerei.

3.1.1.5 "Stilleben und Maske" (Abb.139-140)

Das Ausgangsmaterial dieser Gestaltungsaufgabe ist ebenfalls bemaltes Papier. Mit großzügigem Pinselduktus wird die Acrylfarbe auf den jeweiligen Bogen aufgebracht. Anschließend werden die benötigten Farbflächen mit der Schere in Form geschnitten, was zu einer deutlichen Betonung der Außenkontur führt. Die Flächen werden dann übereinander gelegt und mit Leim fixiert.

Durch die Besonderheit dieser Technik wird die Flächigkeit des Motivs betont. Es treten starke Farbkontraste verschiedenster Qualitäten auf (Komplementärkontrast, Farbe-an-sich Kontrast, Qualitätskontrast), wodurch die Collagen eine stark Lebendigkeit in der Farbgebung erreichen. Gemäß der besonderen Technik und mit Blick auf

die Altersstufe sind hier Themenstellungen sinnvoll, die freie und ornamentale Gestaltungsmöglichkeiten zulassen. Flächige, arabesken- und kulissenartige Bildlösungen werden so erreicht.

3.1.1.6 "Farbige Schatten" (Abb.141)

Trotz ihrer geringen Größe ist die Wirkung dieser Collage aus vorgefertigten Industripapieren äußerst flächig und ornamental. Aus einem Fundus von möglichst zahlreichen Tonpapieren unterschiedlicher Färbung werden Flächen geschnitten, die eine abstrakte Komposition ergeben. Als assoziative und formale Anlehnungen werden hier im weitesten Sinne Natur- und Landschaftsformen, aber auch organische Formentsprechungen und deren schattenhafte Spiegelungen herangezogen. Die Papiere sind aufgrund ihrer industriellen Fertigung und ohne die gestische Bemalung wie in den vorangegangenen Themenstellungen in ihrer farbigen Wirkung flach und nicht in sich changierend. Erst durch die Art ihrer Kombination und die Verschachtelung und Verzahnung der geschnittenen Flächen ergibt sich die besondere flächige und farbige Komposition.

3.1.1.7 "Figur" (Abb.142)

Die schattenhaft und monumental wirkende Figur ist aus mehreren bemalten Lagen starken Papiers auf einem großen Leinwandgrund zusammen montiert. Zunächst werden die Papiere mit breitem Pinselstrich bemalt, die entsprechend ihres Duktus eine stark leuchtende Farbigkeit mit bewegtem, lebhaftem und gestischem Auftrag aufweisen. Anschließend werden große Teile dieser Papiere mit einem Messer ausgeschnitten und auf die Leinwand montiert. Die Vorgehensweise ist hier intuitiv, Kombinationsmöglichkeiten der Papiere werden ausprobiert, die Lagen werden wiederholt verschoben, stellenweise übereinander geschichtet und neu kombiniert, bis schließlich die endgültige Lösung gefunden und fixiert ist. Durch das Übereinanderlegen der Papierflächen entstehen überraschende und kontrastreiche Farbkombinationen. Dabei stehen die expressive Farbigkeit und der bewegte Duktus im Kontrast zu der klar konturierten, silhouettenartig wirkenden Figur, die ohne Ausarbeitung von Details und unter Vernachlässigung der anatomischen 'Richtigkeit' gleich einem übergroßen Emblem auf dem hellen Grund steht und so das gesamte Format beherrscht.

Dieses Gestaltungsthema setzt Erfahrungen auf dem Gebiet der freien Malerei voraus. Empfehlenswert ist daher der Einsatz in der Oberstufe und eine vorbereitende, intensive Beschäftigung mit der Maltechnik.

3.1.1.8 "Industriebild" (Abb.143)

Die Assemblage ist aus verschiedenen flächigen Materialien zusammengesetzt. Auf einen großflächigen Holzgrund werden mittels

Schrauben und Klebstoff unterschiedlichste Fundstücke montiert: Stoffreste, ein metallenes Sägeblatt, unterschiedlich strukturierte Pappen und Papier, Nägel und Bindedraht. Die Komposition wird durch Verschieben der einzelnen Elemente gefunden und dann fixiert. Durch den Materialcharakter der einzelnen Elemente bildet sich eine flache Reliefstruktur: die Materialien haben eine unterschiedliche Oberflächenstruktur und überlagern sich teilweise. Abschließend wird ein dünner Draht gleich einer räumlichen Linie in verschiedene Richtungen über die gesamte Komposition gezogen. Dabei werden die Papiere in ihrer Materialität, Stärke und Strukturierung im formalen und grafischen Sinne eingesetzt: lineare Riffelungen, geprägte Materialien und semitransparente Oberflächen bestimmen die Komposition. Der überspannte Draht bildet ein materielles Pendant zu dem eingesetzten Sägeblatt und wirkt wie eine filigrane, tastende Linie, die sich wie ein loses, grafisches Geflecht über die gesamte Komposition zieht. Die abschließende gestische Malerei wird mit schnellen, spontanen Pinselschlägen aufgetragen. Sie verbindet die unterschiedlichen Materialien in ihrer verschiedenartigen Färbung, Materialität und Struktur, sodass ein homogener Bildkörper entsteht. Dabei wird die vorhandene Farbe der Fundstücke mit in die Komposition einbezogen und erhält so den gleichen Stellenwert wie die aufgetragene, flüssige Farbe. Bestimmte Partien des Grundes werden dazu sichtbar stehen gelassen, andere werden überdeckt und wieder andere werden nur leicht lasierend überlagert. Diese Aufgabe setzt fundierte Kenntnisse von Maltechniken und eine verständnisvolle Erfahrung mit abstrakten Bildkonzeptionen voraus. Ein Einsatz ab Klasse 11 ist daher empfehlenswert.

3.1.1.9 "Buchstaben als Bildanlass" (Abb.144-145)

Typographische Zeichen, und hier insbesondere Buchstaben, sind der gestalterische Anlass, der zu diesen großformatigen Malereien führt. Als Vorlagen und Anregung dienen Buchstaben klassischer Schriften (hier: Times mit Serifen), die in unterschiedlicher Größe aus dünnen Papieren ausgeschnitten werden. In einem informellen, von Zufall und Intuition gelenkten Verfahren werden diese geschnittenen Papierschnitten auf die Leinwand gelegt und nach und nach mit einer Malerei im tachistischen Duktus überlagert. Die Konsistenz der Farbe variiert zwischen pastos und lasierend, vormalige Mal-schichten werden verdeckt oder scheinen durch. In einem stetigen Prozess werden einzelne Buchstabenschnitten fixiert, andere weggenommen, wieder neue dazu gelegt und mit einer neuen Schicht Malerei überdeckt. Auf diese Weise entsteht ein dichtes, bewegtes Farbenspinnweb aus mehreren Lagen. Das Verfahren ist gleichsam ein archäologisches: "verschüttete" (Mal-) Schichten werden überlagert, um sie dann in einem weiteren Arbeitsgang durch Wegnahme der Schnitten in Teilen wieder frei zu legen.

Die Komposition folgt dem Prinzip des "All-Over" und scheint sich über die Formatbegrenzung hinweg fortzupflanzen, wobei Schwerpunkte oder Bildzonen nicht vorhanden sind.

Der Prozess der sukzessiven, vorsichtigen Entwicklung eines Farb- raumes setzt eine äußerste Sensibilität und einige Erfahrungen im Umgang mit Farbe voraus. Diese Erfahrungen wurden in vorhergehenden Malübungen gesammelt. Das freie, intuitive Vorgehen und das empfindliche Gespür für Farbwirkungen sind die Voraussetzungen für dieses Gestaltungsthema, die in der Regel erst von Schülerinnen und Schülern der Oberstufe eingebracht werden können.

3.1.2 Fotocollage

3.1.2.1 "Der mechanische Mensch" (Abb.146-147)

Das Grundlagenmaterial dieser Papiercollagen sind Fotos aus illustrierten Zeitschriften. Der Fundus dieser Fotos ist sehr umfangreich, zumeist qualitativ hochwertig, leicht zugänglich und kostengünstig. Unter der gegebenen Themenstellung werden die Fotos gezielt ausgewählt und je nach dem Ort der späteren Verwendung in Teilen ausgeschnitten. Der Technik der Collage entsprechend sollten diese Themenstellungen auf das Zusammenfügen und Montieren zielen, jedoch allgemein formuliert sein, um nicht einschränkend zu wirken. Zu den vorliegenden Arbeiten wurde das Thema "Der mechanische Mensch" vorgegeben, ein Themenkonzept, was von seiner Inhaltlichkeit her auf das collagierende Verfahren zielt. Die Ergebnisse sind Collagen, in denen Versatzstücke von Maschinen und Fotografien technischer Geräte in Proportionen gebracht werden, die der menschlichen Anatomie entsprechen. Eine andere Herangehensweise war, Teile von Portraitfotos unterschiedlicher Größe zu isolieren und in mechanisch - grotesken Kombinationen aufeinander treffen zu lassen.

3.1.2.2 "Zeitgeschehen als Bildanlass" (Abb.148-149)

Häufig werden Einzelmeldungen des Zeitgeschehens von Schülerinnen und Schülern auf sehr emotionale und kontroverse Art aufgenommen und verarbeitet. Zu bestimmten Themenkreisen zeigen Jugendliche oft eine sehr große emotionale Nähe. Die Intensität des Erlebens solcher Nachrichten und das Bedürfnis nach unterschiedlich gearteten Möglichkeiten der Äußerungen, die über die bloße verbale Mitteilung hinausgehen, führte schließlich zur der Idee, diese Meldungen und den gedanklichen Prozess ihrer Verarbeitung bildlich darzustellen und zu kommentieren. Zur zusammenfassenden Darstellung der verschiedenartigen Facetten einer solchen Meldung stellt die Collage gleichsam die bildliche Entsprechung dar: sie bietet zahlreiche Möglichkeiten, die verschiedenartigen und komplexen Sinnebenen der jeweiligen Meldung in einer bildlichen Darstellung korrelieren zu lassen.

Ausgangspunkt und kreativer Anstoß dieser Collagen ist eine kurze Mitteilung oder Nachricht in der Tagespresse, ausgewählt von den Schülerinnen und Schülern selbst. Auf der Basis dieser Meldung werden dann gezielt Bilder, deren Teile und Schriftzüge ausgeschnit-

ten, die in assoziativer Weise mit dieser Meldung in Verbindung stehen. Dabei kann diese sinnhafte Verbindung durchaus überzeichnend, surreal, provokant, karikierend, interpretierend oder polemisch sein. Die collagierten Bilder, Bild- und Textteile sollten sich nicht allein auf die sichtbare Wirklichkeit beziehen, sondern gezielt subjektive, unterschwellige, assoziative oder emotionale Wirklichkeiten erfahrbar werden lassen. Probates Mittel ist hier auch die Sprache in Form von Schlagzeilen, Wortfetzen oder ganzen Sätzen. Als typographische Elemente wirken sie in der Gesamtkomposition im grafischen Sinne strukturierend, sie stehen gleichwertig neben den Fotos und Bildausschnitten. Darüber hinaus aber transportieren sie Inhalte, evozieren gedankliche Anstöße oder divergierende inhaltliche Richtungen.

Die Collage in Abbildung 148 bezieht sich auf eine konkrete Zeitungsmeldung. Es wird von der bestialischen Misshandlung eines 18-jährigen russischen Soldaten durch Kameraden und Vorgesetzte berichtet. Die Tat geschah ohne jegliches Motiv und führte zu einer grausamen Verstümmelung des Misshandelten. Die starke affektive Anteilnahme der Schülerinnen und Schüler sowie die Tatsache, dass sie gleichaltrig sind, waren erste Impulse, diese Meldung als Anlass für eine Collage zu verwenden.

Die zweite abgebildete Collage (Abb.149) entstand im Anschluss an eine sehr lebhaft diskutierte Diskussion über gängige gesellschaftliche Vorstellungen von Schönheit und Jugendlichkeit.

Die inhaltliche und bildliche Komplexität dieses Themas legt eine Verwendung dieses Themas ab der 11. Jahrgangsstufe nahe.

3.1.2.3 "Surreale Bilderwelten" (Abb.150-151)

Antikisierende Drucksachen, alte Stiche und Vorlagen aus Zeitschriften der Jahrhundertwende bilden das grafische Basismaterial, aus dem die vorliegenden Collagen hergestellt sind. Die Annäherung an die künstlerische Gestaltung und die Findung der Kombinationsmöglichkeiten der Bildteile erfolgt nach dem surrealen Prinzip im assoziativen Verfahren: ohne vorgegebene, einschränkende Themenvorgabe wirkt allein das Konvolut von Bildvorlagen anregend. Begleitend wurden die Collageromane von Max Ernst vorgestellt, wobei für die Schülerinnen und Schüler vor allem das narrative Potential der Blätter ergreifend und für den eigenen Bildfindungsprozess anregend war.

Bei der eingehenden Sichtung und experimentellen Verschiebung des Bildmaterials werden formale Kombinationsmöglichkeiten gefunden. Gleichzeitig werden Assoziationsketten freigesetzt, die durch fortwährende Neukombinationen immer wieder zu neuen und erstaunlichen bildlichen und inhaltlichen Zusammenhängen führen. Nach Festlegung der endgültigen Komposition werden die Bildteile sehr sorgfältig ausgeschnitten und auf das Trägerpapier gebracht.

Die Komplexität der Aufgabe, die Anforderungen an die handwerkliche Geschicklichkeit und der konzeptionelle Ansatz dieser Gestaltungsaufgabe zielen auf die Altersgruppe der 17 bis 20-jährigen.

3.2 Papier und Raum

3.2.1 Relief

3.2.1.1 "Dinge hinter Glas – das Schaufenster"(Abb.152-154)

Basis und Ausgangspunkt dieser Aufgabe ist die Beobachtung eines tatsächlichen Phänomens durch die Schülerinnen und Schüler. Vitrinen und Schaufenster stellen Waren, Lebensmittel und Objekte in einer besonderen Weise aus. Die trennende Glasscheibe macht die sich dahinter befindenden Objekte sichtbar und gleichzeitig für den Betrachter unerreichbar und damit kostbar. Die Vorstellung der Warenwelt hinter der Schaufenster- bzw. Vitrinenscheibe zielt auf die bestmögliche Präsentation und spricht das ästhetische Empfinden der Kunden an. In bühnenartiger, kulissenartiger Inszenierung werden die Objekte nach dem Prinzip der Reihung und der räumlichen Staffelung aufgebaut und präsentiert. Elemente wie Blumen, Vorhangstoffe, Ständer, Podeste, Pflanzen und Möbelstücke sind dekorative Beigaben dieser Präsentation.

Nach der analysierenden Beobachtung und der Verbalisierung der genannten Phänomene erfolgt die künstlerische Umsetzung. Der festen, glatten Pappe als einziges Material kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: sie ist Träger der Bemalung und bestimmt durch die geringe Stärke die Ebenen, die sich in den Tiefenraum hinein staffeln.

Zu Anfang werden auf einer großen Fläche aus Pappe die einzelnen Umriss der darzustellenden Gegenstände und Objekte vorgezeichnet. Anschließend beginnt die Bemalung mit Gouachefarben; in den vorliegenden Beispielen ist der Farbauftrag flächig und vertreibend. Die Farben sind zumeist erster und zweiter Ordnung, stark leuchtend und nur selten gebrochen. Die Farbwahl entspricht der Altersstufe, in diesem Fall der 12- bis 13-jährigen. Nachdem alle erforderlichen Elemente bemalt sind, werden sie entlang der Kontur aus der großen Pappfläche ausgeschnitten. Aus größeren Pappflächen werden flache Kästen zusammengesetzt, die das Format der Fenster oder Vitrinen vorgeben. Die jeweilige Hintergrundfläche wird mit einem changierenden Farbton bemalt.

Anschließend werden die Bildelemente mit unterschiedlich breiten Stegen hinterklebt und auf der Hintergrundfläche fixiert. Durch die unterschiedlichen Breiten der Stege werden die bemalten Elemente mit verschiedenen Abständen zur Hintergrundfläche angeordnet, teilweise können sie sich überlappen. So entsteht der Eindruck, die Objekte würden frei und hintereinander gestaffelt in einem flachen Tiefenraum stehen. Als Rahmung wird zumeist ein dekoratives, ara-

beskenartiges Profil mit einfacher Bemalung aufgesetzt, häufig unterstützt von zwei vertikalen Formen, die einen zurückgezogenen Vorhang darstellen.

3.2.1.2 "Geräusch im Comic" (Abb.155-156)

Die Reliefs dieser Serie sind nach dem gleichen technischen Prinzip entstanden wie die oben beschriebenen Schaufenster – Reliefs. Auch hier werden die benötigten vorskizzierten Einzelmotive getrennt voneinander auf eine reinweiße, starke Pappe gemalt. Anschließend werden diese Motive entlang der Kontur mit einem Papiermesser ausgeschnitten. Mit schmalen Stegen unterschiedlicher Höhe hinterklebt, werden sie schließlich einander zugeordnet und auf ein ebenfalls bemaltes Basisformat aus demselben Material geklebt. Dabei können durchaus mehrere Lagen übereinander gesetzt werden, so dass eine flächig gestaffelte Reliefwirkung vor einer Hintergrundfläche entsteht. Diese Technik erlaubt eine äußerst präzise Trennung der einzelnen Bildebenen nicht allein durch die umrandende Kontur, sondern auch durch die räumliche Unterscheidung in mehreren Höhenlagen und damit insbesondere die exponierte Betonung der exklamatorischen Schriftelemente.

Bildnerischer Anlass dieser Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit den bildnerischen Mitteln des Comic, und hier insbesondere mit der motivischen Umsetzung eines nicht sichtbaren Phänomens, dem Geräusch. Kennzeichnend für die besondere Bildsprache des Comics sind die flächige, ungebrochene und leuchtende Farbigkeit, die häufige Konturierung der Farbflächen und die bildhafte Verbindung von Motiv und Lautäußerungen (Sprache / Geräusch). Die genannten Merkmale wurden im Unterrichtsgespräch anhand unterschiedlicher Comichefte analysiert. In eigenen Entwürfen wurden anschließend die analysierten Darstellungsformen in pointierter Weise konkretisiert und dargestellt. Auf einen durchgängigen Erzählstrang aus mehreren Motiven wie auf einer kompletten Comicseite wurde dabei verzichtet. Vielmehr wurde ein Einzelelement aus einem möglichen Bildzusammenhang isoliert und in ein freihängendes Reliefobjekt umgewandelt.

3.2.1.3 "Maske – Pappe – Struktur" (Abb.157-158)

Die Struktur und die Eigenschaften des vorhandenen Materials werden in entscheidender Weise mit in die Formgestaltung dieser Aufgabe einbezogen. Das Material – Wellpappe – ist kostenlos, massenhaft vorhanden und leicht zu beschaffen. Die leichten Farbunterschiede der verschiedenen Pappen, die feste, haptische Konsistenz und die linearen Strukturen, die auf der Oberfläche durch die besondere Beschaffenheit der innen liegenden, wellenförmigen Verstärkungen sichtbar werden, sind materielle Anregungen, die in die Formfindung mit einbezogen werden.

Die Maske ist die thematische Vorgabe. Als Anregung dient die Auseinandersetzung mit afrikanischen und ozeanischen Masken, und hier insbesondere mit Beispielen, die einen einfachen, geometrischen Formenkanon aufweisen. Zusätzlich wird die historische Funktion der Maske zu unterschiedlichen Anlässen (Kult, Theater, Volksbräuche etc.) diskutiert.

Die Fertigung verläuft in aufbauenden Schritten. Zunächst wird eine Grundfläche geschnitten, die exakt die spätere Gesamtgröße der Maske aufweist. Anschließend werden einfache, geometrische Flächen unterschiedlicher Größen und Formate so angeordnet, dass sie, in mehreren Lagen übereinander montiert, die Formen für Auge, Mund, Nase etc. bestimmen. Bis zu sechs Lagen der Pappe werden übereinander geklebt und bilden so ein flaches Relief. Die Strenge der verwendeten Flächen führt zu einer weitgehenden Abstraktion und zu einem freien Formenkanon, der sehr weite Gestaltungsmöglichkeiten zulässt. Die Strukturen der Pappen können kontrastierend und Form bildend eingesetzt werden. Die leicht unterschiedlichen Farben des Materials bedingen eine changierende Belebung der Oberfläche. Um diese Wirkung zu unterstützen, wird abschließend eine dünne Schicht aus flüssigem, pigmentierten Wachs über die Maske gezogen und nach der Trocknung mit einem Baumwollappen gewischt, bis ein matter Glanz entsteht. Auf diese Weise wird die Oberfläche versiegelt, die haptische Wirkung wird verstärkt, und die Farbigkeit und Struktur des Materials wird unterstützt.

3.2.1.4 "Gerissen – geschnitten – geprägt" (Abb.159-162)

Elementare Verarbeitungstechniken von Papier (schneiden, reißen, prägen, drücken) werden in dieser Gestaltungsaufgabe angewendet. Allein die spezifische Technik determiniert das spätere künstlerische Resultat. Um die Ästhetik der reinen Technik und deren Ergebnisse als Werk bildend zu betonen, werden neutrale, industriell gefertigte Papierbögen verwendet. Ohne thematische Vorgaben werden die Papiere in einem ersten Arbeitsschritt geschnitten, gefalzt oder gerissen. Dabei spielt das experimentelle Probieren eine wesentliche Rolle; einzelne Techniken und Verfahrensweisen entstehen im Arbeitsprozess selbst und führen zu eigenständigen formalen Überlegungen und Lösungen. Die entstandenen Teile werden dann zu einer Gesamtkomposition zusammengefügt. Auch hier spielt das Vorgehen nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum eine wesentliche Rolle: gestalterische Möglichkeiten werden gefunden, wieder verworfen und schließlich endgültig festgelegt. Die Arbeiten sind sehr unterschiedlich, verwenden aber häufig das Prinzip der spannungsreichen Gegensätze: Licht – Schatten, Bewegung – Statik, Fülle – Leere, Geometrie – Formlosigkeit.

Singulär in dieser Werkserie sind die Prägearbeiten, die mit Hilfe unterschiedlicher Materialien hergestellt werden. Das Papier – ein schweres Büttenpapier oder eine andere Faserqualität ab 140 Gramm – wird vor der Prägung einige Minuten mit Wasser getränkt, bis es ganz durchfeuchtet ist. Die zu prägenden Gegenstände – sie

sollten relativ flach sein – werden zwischen zwei Filzmatten auf dem Schlitten einer Druckerpresse so angeordnet, wie sie später auch im Format erscheinen werden. Dann wird das angefeuchtete Papier darüber gelegt und bei mittlerer Druckspannung durch die Presse gezogen. Die flachen Gegenstände drücken sich so im angefeuchteten Papier durch und bilden leicht erhabene Aufwürfe, an denen sich das Licht bricht. Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Arbeiten, in denen das Papier teilweise zerstört wird, bleibt mit dieser Technik der Papierbogen vollständig intakt; lediglich die Oberfläche wird durch die Prägung leicht ausgewölbt und bildet so flache, sensible Reliefstrukturen. Mit gleicher Technik lassen sich auch andere, flache Gegenstände in Papier prägen.

Dieses Thema eignet sich für höhere Klassenstufen. Die Themenstellungen sollten auf die Besonderheiten des Verfahrens abgestimmt sein und die Möglichkeit freier Formassoziationen zulassen (abstrahierte Landschaften / Linien tasten sich in den Raum / Lichtphänomene).

3.2.1.5 "Stillleben" (Abb.163-164)

Struktur, Materialität und Farbe sind die wesentlichen gestalterischen Komponenten, die dieser Werkgruppe zugrunde liegen. Das Ausgangsmaterial ist Wellpappe, ein Material, welches überall kostenlos und leicht zu beschaffen ist. Die materiellen Anreize dieser Pappen sollen erhalten bleiben und in die Gestaltung mit einfließen. Die parallelen, linearen Wellen setzen in der Gesamtkomposition Akzente durch ihre feine Reliefstruktur, die entweder unter dem dünnen Deckpapier sichtbar wird oder frei einsehbar offen gelegt ist. Durch partielles Ablösen der oberen Deckpapiere werden die darunter liegenden Schichten sichtbar gemacht und bestimmen einen spannungsvollen Wechsel der Strukturen in den jeweiligen Partien. Die Pappen sind vollkommen flach und werden an den jeweiligen Konturen ausgeschnitten. Schichtweise übereinander angeordnet, gliedern sich die Einzelflächen zu einem klassischen Stillleben mit den üblichen Gegenständen: Flasche, Gläser, Früchte. Diese Themenvorgabe wurde bewusst gewählt, um eine scheinbar Unvereinbarkeit zwischen traditioneller Inhaltlichkeit und ungewöhnlichem Gebrauchsmaterial aufeinander treffen zu lassen. Die zumeist leuchtenden Lokalfarben werden in einem changierend vertreibenden Duktus aufgesetzt, ohne dass das Trägermaterial in seinen materiellen Eigenschaften kaschiert wird.

Dieses Thema eignet sich für Klassen der Mittelstufe.

3.2.1.6 "Lichtbild" (Abb.165-166)

Die besondere Wirkung dieser Portraits basiert auf der Verwendung bestimmter Papiersorten und auf einer spezifischen Lichtwirkung. Diese Arbeiten lassen sich aufgrund der Herstellungsweise und der

damit verbundenen Wirkung zwischen Relief, Malerei und Grafik ansiedeln.

Zunächst wird ein klassisches Portrait als Bleistiftzeichnung auf einer Pappfläche in der späteren Größe der Arbeit angelegt. Die wesentlichen Hauptlinien werden verstärkt. Auf diese Linien werden dann Streifen aus Bristolkarton (30-50 mm) in einem Winkel von 90°, also mit den jeweiligen Schnittkanten aufgeklebt. Auf diese Weise entsteht ein erhabenes Relief aus Stegen, die auf den wesentlichen Linien des gezeichneten Portraits verlaufen. Mit umlaufenden Stegen in gleicher Höhe an den Rändern des Formats wird dann ein flacher Kasten hergestellt. In einem letzten Arbeitsgang wird abschließend ein Bogen festes, semitransparentes Architektenpapier flach wie eine Haut über alle Stege gezogen. Die Oberfläche ist somit verschlossen, und die senkrecht stehenden Stege liegen nun unmittelbar unter dem Transparentpapier.

Durch diese besondere Verarbeitungstechnik wird die spezifische Lichtwirkung eingefangen. Das Licht fällt durch das opake, semitransparente Architektenpapier auf die senkrecht stehenden Stege und erzeugt dort eine leichte Reflexwirkung. Je nach Distanz dieser Stege entstehen in den Teilflächen äußerst malerische und weiche Sfumaturen zwischen strahlendem Weiß und gedämpften, lichten Grautönen. In den engen, geschlossenen Zonen entstehen kräftigere Grautöne. Frappierend ist die zarte, unwirkliche, melancholische und distanzierte Wirkung dieser Portraits, die allein aus den Besonderheiten der Lichtwirkung und aus den materiellen Eigenschaften des Papiers resultieren.

3.2.2 Aufbauplastik

3.2.2.1 "Tiere im Wasser" (Abb.167)

Die Plastiken dieser Werkgruppe werden mit der klassischen Technik des additiven Antragens modelliert. Papier ist der Grundstoff, vorzugsweise Zeitungspapier, das in kleine Stücke zerrissen und dann mehrere Stunden lang in Leim eingeweicht wird. Die Masse sollte breiig, aber nicht zu dünnflüssig sein. Mit einem Mixer oder einer Bohrmaschine mit entsprechendem Aufsatz lässt sich die erforderliche feine Konsistenz herstellen. Wie im traditionellen Herstellungsverfahren einer Aufbauplastik aus amorphen Materialien (Ton oder Gips) wird nun die Plastik aufgebaut: zunächst wird ein Gerüst aus Draht hergestellt, welches die grobe Körperform in ihren Dimensionen festlegt. Die Körperpartien mit dem größten Volumen werden dann mit trockenem, geknülltem Papier ausgefüllt. Anschließend wird die Masse aus Papiermâché mit einem Spachtel angetragen, verstrichen und in Form gebracht. Mit dieser Methode lassen sich alle erforderlichen Volumina und selbst kleinste Teilformen herstellen. Im gezeigten Beispiel wurde abschließend eine Schicht aus Papier aufgeleimt, die relativ locker auflag und nach dem Trocknen Falten warf. Auf diese Weise wurde die lederige, faltige Haut eines Reptils nachempfunden.

Nach dem Trocknen werden die Gouachefarben mit einem groben Pinsel aufgetragen, wobei die changierenden Töne den besonderen Farbcharakter der Haut der jeweiligen Tiere nachempfinden.

Das Gestaltungsthema eignet sich für untere Klassenstufen, erfordert aber eine konzentrierte Arbeit über mehrere Wochen. Eine optimale Vorbereitung und Grundlage der künstlerischen Umsetzung ist die Anschauung vor der Natur. In diesem Fall fand vor der eigentlichen Arbeit ein Besuch des Zoos und des Aquariums statt.

3.2.2.2 "Maske aus gesplitterten Formen" (Abb.168)

Die Grundelemente dieser Reliefmasken sind kubische Formen in variationsreichen Kombinationen. Zur Herstellung der Grundform werden kleine Schachteln und Kartons unterschiedlicher Größen und Formen aneinander geleimt, sodass sich die grobe Struktur einer Maske ergibt. Durch diese Verfahren wird eine Ausformung formal überflüssiger Details vermieden, markante Gesichtspartien werden auf kubische Grundformen zurückgeführt, und die Schülerinnen und Schüler werden auf das wesentliche Gestaltungsprinzip, die Formfindung mittels Addition aus kubischen Formen konzentriert. Um die Gesamtform zusammenzufassen, wird sie nach der Montage der Schachteln mit einer Lage aus starkem Papier überzogen. Der Fertigungsprozess bleibt auf diese Weise sichtbar, da die Größen und Formen der Schachteln unter dieser 'Papierhaut' nachvollziehbar bleiben. Gleichzeitig werden die abrupten Kanten und Übergänge zwischen den einzelnen Formpartikeln kaschiert, so dass eine Gesamtform mit splitterartigen Vertiefungen und Höhen entsteht.

Die abschließende Bemalung mit Gouachefarben unterstützt das additive, kubistische Formprinzip. Die Farben werden in kleinen, flächigen Zonen in modulierenden Verläufen aufgetragen, begrenzt durch eine schwarze, aufgemalte Kontur. Dadurch wird das Formprinzip der kantig gegeneinander gekippten Flächen, die sich voneinander absetzen und sich gleichzeitig zu einer Gesamtform zusammenfügen, unterstützt.

Vorraussetzungen für dieses Gestaltungsthema sind ein eingeübtes Abstraktionsvermögen und handwerkliches Geschick; Fähigkeiten, die ab der neunten Klassenstufe ausgebildet sind und daher diese Aufgabe für diese Altersstufe geeignet erscheinen lassen.

3.2.2.3 "Masken aus Papiermachè" (Abb.169-170)

Handwerkliche Grundlage dieser Themenvorgabe ist die bekannte, klassische Vorgehensweise beim Maskenbau. Lagen aus Papier, die vorher mit Leim getränkt wurden, werden auf einen zuvor modellierten Kern aufgebracht und getrocknet. Der auf diese Weise entstandene 'Rohling' aus dünnem Papier kann dann weiter verändert werden. In den gezeigten Beispielen werden gefundene Materialien wie

Bast, Muscheln, Knochen etc. mit eingearbeitet. Es sind Naturmaterialien, die einerseits den ursprünglichen Charakter einer Maske betonen, andererseits aber auch farbige, materielle und formale Akzente setzen und so das vorherrschende Material Papier bereichern. Zusätzlich werden die Masken mit Gouachefarben bemalt. Dadurch werden die Partien voneinander abgesetzt, stellenweise betont oder mit dekorativen Mustern belegt.

Eine Vorbereitung auf diese Unterrichtsreihe war ein Besuch im Völkerkundemuseum und dort die Beschäftigung mit "primitiven" afrikanischen und ozeanischen Masken, ihre handwerkliche Verarbeitung und kultische Verwendung. Das Interesse an dieser Thematik ist erfahrungsgemäß in den unteren Klassenstufen sehr groß.

3.2.2.4 "Insekten" (Abb.171-172)

Das Material für diese Papierplastiken ist Bristolkarton, eine hochwertige, ungeleimte, reinweiße Qualität. Die Plastiken werden aus Einzelementen zusammengesetzt, die vorher in ihre spezifische Form geschnitten und gegebenenfalls gefalzt oder gebogen wurden. Die qualitativen Anforderungen an das Material sind daher vielfältig: es muss fest und gleichzeitig biegsam sein, Feuchtigkeit aufnehmen können ohne aufzuquellen und für sehr feine Schnitte brauchbar sein. Zunächst werden die einzelnen Elemente des Insektenkörpers wie bei einem Schnittbogen aufgezeichnet. Mit einem Papiermesser werden diese dann entlang der gezeichneten Kontur ausgeschnitten und falls erforderlich vorgefalzt. Dabei kommen in den einzelnen Teilstücken unterschiedliche Techniken zum Einsatz: Flächen werden gebogen (Kopfform / Fühler / Flügel), gefalzt und zusammengesteckt (Beine), gerundet und ineinander geschoben (Rumpf). Abschließend werden die Teilstücke miteinander verklebt.

Die Aufgabe erfordert ein äußerst präzises Vorgehen, eine genaue Beobachtungsgabe und handwerkliches Geschick. Eine Bearbeitung dieses Gestaltungsthemas scheint daher ab der Jahrgangsstufe 10 sinnvoll. Zur vorbereitenden Einführung sollte möglichst anschauliches Material herangezogen werden; Fotografien sind hier unerlässlich, effektiver jedoch sind tatsächliche Präparate. Dabei sollten die anatomischen Besonderheiten der Insekten (zerbrechliche Filigranität der Gliedmaßen und Flügel / Kontrast zwischen feingliedrigen und panzerartigen Körperteilen / graphische Strukturen der Körperformen) genau beobachtet und in die künstlerische Gestaltung mit einbezogen werden.

3.2.2.5 "Fragile Körper: Tänzer und Insekten" (Abb.173-174)

Auch in dieser Aufgabe sind Insekten die Anschauungsobjekte zur thematischen Vorgabe. Parallel wurde als motivische Anregung auch das Thema 'Tänzer' gegeben. Es gilt in beiden Gestaltungsaufgaben, die besondere fragile Materialität mit Hilfe von Papier umzusetzen.

Nach dem Studium der Motivvorlagen anhand von fotografischen Abbildungen und Filmsequenzen (Tänzer) wird zunächst ein tragendes Gerüst aus dünnem Draht (Binde- und Schweißdraht) hergestellt. Die Gerüste für die Tänzer werden auf einer Sockelplatte aus Holz befestigt, für die Insekten sind keine Sockel notwendig. Löt- oder Schweißarbeiten sind für diese relativ kleinen Gerüste nicht erforderlich. Nach den Vorarbeiten werden dann die Papiere unterschiedlicher Qualitäten angetragen. Es sind Seidenpapiere, feste Zeichenpapiere und transparente Architektenpapiere. In kleine Flächen gerissen, werden sie in Leim getränkt und direkt auf die Gerüste aufgebracht. Die semitransparenten Papiere werden für die entsprechenden Partien (Tüllkleider / Insektenflügel) genutzt, die festen Papiere für die kompakten Teile (Köpfe / Gliedmaßen / Insektenkörper). Die Figuren der Tänzer werden nach der Trocknung des Papiers partiell bemalt, wobei die Farbe nicht pastos aufgetragen wird und das Trägerpapier zudeckt, sondern an allen Stellen lasierend bleibt.

Die Plastiken der Insekten werden unbehandelt gelassen. Allein die unterschiedlichen Lagen aus Papier erzeugen eine subtile, durchscheinende Farbigkeit. Zudem wird so die opake Transparenz der Flügel unmittelbar spürbar. Das Drahtgerüst wirkt wie eine feine Äderung; der entstandene Rost des darunter liegenden Drahtgerüsts unterstützt diese Wirkung.

3.2.2.6 "Kleines groß – technische Geräte und Verpackungen" (Abb.175-181)

Wellpappe ist für diese sehr großen Objekte das ideale Material: es ist stabil, leicht und kostenlos. Sie ist mit geringem handwerklichen Aufwand zu bearbeiten.

Die Aufgabe ist, einen kleinen technischen Gegenstand des täglichen Gebrauchs auszuwählen und als Gestaltungsvorlage für eine Plastik aus Wellpappe zu verwenden. Dieser Gegenstand sollte ein oft benutzter sein, den die Schülerinnen und Schüler häufig und in der Regel beiläufig in der Hand halten. Es findet sich eine Reihe von Objekten: Einwegfeuerzeuge, Stecker, Anspitzer und kleine Werkzeuge werden ausgewählt. Jedoch ist nicht jeder Gegenstand für diese Aufgabe nutzbar. Wichtig ist, dass das jeweilige Objekt keine abgeschlossene, durchgängige Form aufweist, sondern prägnante plastische Qualitäten: Vertiefungen, Ausstülpungen, Einschnitte, Durchbrüche, Überschneidungen und plastische Kontraste.

Zur Bearbeitung sind ein Papiermesser und eine Schere erforderlich. Ein genauer Konstruktionsplan ist notwendig, möglichst mit präzisen Maßangaben. Die vorgezeichneten Flächen werden zunächst ausgeschnitten. Erst wenn alle notwendigen Einzelflächen vorliegen, beginnt der Zusammenbau mit einem Kontaktkleber oder der Heißklebepistole. Dabei sollte äußerst präzise und behutsam vorgegangen werden, damit alle Kanten bündig abschließen und die Form passgenau wird. Falls das Volumen eines Körpers sehr groß ist, werden in-

nen liegende, nicht sichtbare Verstrebungen eingebaut, damit die Stabilität des gesamten Objektes gewährleistet ist.

Farbe wird nur an wenigen ausgewählten Stellen eingesetzt. Das Material bleibt mit seiner Oberflächenfarbigkeit und mit eventuellen Aufdrucken sichtbar, um die materielle Gegensätzlichkeit zwischen dem ursprünglichen Gegenstand und der Kartonplastik zu steigern. Zudem wird so der konzeptuelle und provisorische Charakter der Objekte hervorgehoben. Eindrucksvoll ist die tatsächliche Größe der Plastiken, die so zum körperlich spürbaren Gegenüber werden und auf diese Weise den objektartigen Charakter des Gegenstandes greifbar werden lassen. Unter Weglassung von Einzelheiten und mittels der durch das grobe Material erforderlichen formalen Reduktion auf wesentliche Merkmale wird so ein ursprünglicher Gebrauchsgegenstand zum Artefakt.

Eingeleitet wird diese Arbeitsreihe durch eine thematische Bearbeitung unter dem Leitgedanken "Das Objekt in der Kunst". Ausgehend von dem Konzept des 'Ready Made' bei Duchamp werden vor allem die trivialen 'Blow-Up' Objekte der Pop Art (Wesselmann, Oldenburg, Dine) analysiert. Die thematische Ausrichtung und die handwerklichen Voraussetzungen machen den Einsatz dieses Themas vor allem in den Jahrgangsstufen ab der 10. Klasse sinnvoll.

3.2.2.7 "Raumzeiger und -flächen" (Abb.182-183)

Diese Aufgabe setzt Erfahrungen im Umgang mit räumlichen Situationen, Kenntnisse der tektonischen Zusammenhänge in der Bildhauerei und eine Sensibilität für die Wechselbeziehung zwischen Plastik und Umraum voraus. Aufgrund der thematischen Komplexität und des erforderlichen Wissens empfiehlt sich die Behandlung dieses Gestaltungsthemas in der Oberstufe.

Einziges Material zur Erstellung der Plastiken ist reinweißer Bristolkarton. Die Elemente werden mit einem Papiermesser ausgeschnitten, falls notwendig gefalzt und dann zusammengeklebt. Dabei ist eine äußerste handwerkliche Präzision erforderlich, um saubere Schnitt- und Klebekanten zu erhalten.

Die Plastiken sind aus verschiedenartigen Flächen zusammengesetzt, die in den Raum vorstoßen und so mit ihm korrespondieren. Ihre Wirkung ist vielgestaltig, bedingt durch die jeweilige Form der Flächen, ihrer Größe und Ausrichtung. Die Formen akzentuieren den Raum, und je nach Standpunkt des Betrachters ändert sich der Eindruck: spitze, lang gezogene Formen 'schießen' in den Raum, durchstechen ihn gleichsam, Flächen schneiden und teilen Raumsegmente, und die Kanten der Flächen wirken wie linienartige, räumliche Zeichnungen. Bewegt sich der Betrachter um die Plastik herum, so ändern sich fortlaufend die genannten Eindrücke. Ansichten entfalten sich, um mit dem nächsten Bewegungsschritt in eine andere Konstellation überzuleiten.

Diese Papierplastiken haben Modellcharakter. Es sind maßstäbliche plastische Konzepte, die in größere Dimensionen übersetzt eine deutliche Präsenz im Wechselverhältnis zum Menschen entwickeln. Denkbar wäre eine Fertigung mit massiven Eisenplatten, die in den notwendigen Größen die erforderliche Stabilität aufweisen würden.

3.2.2.8 "Kubus und Quadrat" (Abb.184-185)

Diese Aufgabe fußt auf den formalen Variationsmöglichkeiten weniger geometrischer Grundformen (Kubus und Quadrat). Allein diese Elemente, deren Teilgrößen und Kombinationsmöglichkeiten miteinander führen zu vielfältigen bildnerischen Lösungen. Die Grundlage der Gestaltung ist die genaue formale Analyse des Körpers, seiner inneren Maßverhältnisse und der untergeordneten räumlichen Gefüge. Nach unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien (Auslassung, Ergänzung, Umkehrung, Teilung, Vervielfältigung etc.) werden Formkombinationen und -variationen gesucht, die formale Spannungen und plastische Verhältnisse aufzeigen. Dabei stellt die Wechselbeziehung zwischen positivem und negativem Raum ein grundlegendes Prinzip zur Gestaltbildung dar.

Das Material für dieses bildnerische Thema ist ein Karton mittleren Gewichts mit unterschiedlicher Färbung. Die Flächen werden mit einem Papiermesser ausgeschnitten, wobei die Art der Aufgabe eine äußerste handwerkliche Präzision voraussetzt. Der konzeptionelle Zugang und die hohen Anforderungen hinsichtlich der technischen Umsetzung lassen diese Aufgabe für die Oberstufe geeignet erscheinen.

3.2.2.9 "Figur – Hülle" (Abb.186-187)

Die thematische Vorgabe dieser Gestaltungsaufgabe ist, menschliche Figuren in einer leichten Bewegungshaltung darzustellen. Dabei sollen die eigentlichen Figuren nicht vorhanden sein, sondern durch eine dünne, sensible Kleiderhülle in ihren Bewegungen repräsentiert werden. Form, Faltenwurf, Größe und Verlauf dieser Hülle soll Rückschlüsse auf die Bewegungsqualität der jeweiligen Figur ermöglichen.

Eine bewegliche Gliederpuppe aus Holz fungiert als Kern. Nach der Festlegung einer Position werden verschiedene Papierstücke in dünnflüssigem Leim oder in einer Mischung aus Mehl und Wasser getränkt und über den Holzkern gelegt. Durch die Anordnung der Papiere sollte das Wesentliche des Bewegungsmotivs sichtbar gemacht werden.

Im Trocknungsprozess versteifen sich die Papiere und wirken wie Kleidungsstücke. Diese versteifte Papierhülle kann nun sehr einfach aufgeschnitten werden. Die jeweilige Körperhaltung bleibt erfahrbar, obwohl die eigentliche Figur entfernt worden ist.

Diese Aufgabe kann bereits in unteren Klassenstufen eingesetzt werden, da der handwerkliche Aufwand nicht übergroß ist und sehr schnell Ergebnisse erzielt werden können. Neben der Anfertigung von Einzelfiguren ist eine Gruppenarbeit sehr gut möglich, da diese Arbeiten zu Situationen angeordnet werden können, die aufeinander bezogen sind oder in einem erzählerischen Kontext stehen.

3.2.2.10 "Figur in Bewegung" (Abb.188-190)

Die abgebildeten Arbeiten lassen sich unter dem Leitthema 'Figur in momenthafter Bewegung' subsumieren. Eine schnelle, kurze Bewegung soll durch das 'Einfrieren' eines typischen Bewegungszustandes dargestellt werden. Als konkrete Anregung können hier Bewegungsabläufe im Sport oder im Alltag studiert werden. Fall- und Sprungbewegungen eignen sich im besonderen Maße, um wie in einer Momentaufnahme festgehalten zu werden.

Die thematische Vorgabe und die technische Umsetzung führen zu einer formalen Konzentration der dargestellten Figuren: tatsächliche Proportionen werden aufgegeben, Gliedmaßen und Körper werden verlängert und Volumina werden verdichtet. Durch diese formale Abstraktion wird die Darstellung der flüchtigen Bewegung in ihrem Ausdruck verstärkt.

Das Papier wird hier wie Ton oder Gips als amorphe Modelliermasse verwendet. Die breiige Masse setzt sich zusammen aus zerkleinertem Papier, versetzt mit dünnflüssigem Leim. Auf ein vorgefertigtes Drahtgerüst, das die Proportionen der späteren Figur berücksichtigt, wird die Masse angetragen. Im Trocknungsprozess zieht sich das Material zusammen. Gleichzeitig setzen Oxidationsprozesse ein, die zu der besondern Färbung führen. Die Schülerinnen und Schüler entschieden sich, diese materialbedingte Färbungen nicht zu kaschieren.

Als Vorstufe zu komplizierten handwerklichen Aufbauplastiken lässt sich diese Aufgabe bereits in unteren Klassenstufen einsetzen. Ähnlich geartete Aufgaben mit höherem Schwierigkeitsgrad sind für höhere Altersstufen denkbar.

3.2.2.11 "Portrait und Körperstudie" (Abb.191-192)

Papier wird hier, wie in der vorangegangenen Aufgabe als amorphe Modelliermasse verwendet. Über einen Kern aus festem, dicht gepresstem und unbehandeltem Papier wird die Masse gezogen und gleichzeitig in Form modelliert. Die Verarbeitung kann wie bei klassischen Modelliertechniken mit den üblichen Werkzeugen (Modellierhölzer etc.) oder mit den Händen erfolgen. Um formorientiert zu arbeiten, sollten die Schichten sukzessive angetragen und zwischenzeitlich immer

wieder getrocknet werden. Auf diese Weise entsteht gerade bei sehr massiven Plastiken wie dem abgebildeten Portrait (Abb.191) der notwendige massive Kern ohne die Gefahr der Rissbildung. Mit dieser Technik können alle möglichen Körperstudien und auch Plastiken mit Aufgabenstellungen, die auf einen abstrakten Formenkanon zielen, angefertigt werden.

Durch den Trocknungsprozess entsteht eine Oberfläche, die nicht durchgängig glatt ist, sondern eine 'karstige' Oberfläche bildet. Durch die Konsistenz des Materials kann diese Struktur mehr oder weniger grob ausfallen; das Papier bleibt jedoch in jedem Fall als Material ersichtlich. Studien und Kenntnisse der menschlichen Anatomie sind hier unerlässlich. Die Aufgabe eignet sich daher vor allem für Schülerinnen und Schüler der oberen Klassenstufen.

3.2.2.12 "Figur" (Abb.193-194)

Auch für die Plastiken dieser Serie wurde breiartiger Papierpulp verwendet. Es handelt sich um ganze Figuren, die auf skizzenhafte Art die menschliche Figur in einer ruhenden Haltung (sitzend, stehend, lehnend) einfangen. Der Kern ist hier nicht geknülltes Papier wie in der Aufgabe 3.2.2.11. Vielmehr wird zunächst ein Drahtgerüst hergestellt, an welches das Papiermaterial angetragen wird. Material, Größe und Technik erfordern eine formale Reduktion auf die wesentlichen Merkmale der menschlichen Figur und Haltung.

3.2.3 Umgebungsplastik und Environment

3.2.3.1 "Archaische Formen im Modul" (Abb.195-196)

In dieser Aufgabenstellung werden Formmodule durch Verschiebung, Kippung und Drehung zueinander variiert. Auf einem flächigen Raster aus gleich großen Quadraten werden zunächst die Konturen der Flächenmodule eingezeichnet. Anschließend werden sie mit dem Papiermesser ausgeschnitten. Erst jetzt zeigt sich die formale Schönheit, die durch das Motiv der Variation und durch die leichte Schattenwirkung, die das durchbrochene Format hervorrufen, entsteht. Die formale Reduktion auf wenige, sich wiederholende Formmodule macht es möglich, diese Modulflächen aus der Reliefebene in ein weiteres räumliches Gefüge zu bringen. Dazu bedarf es der Vergrößerung und somit einer Übersetzung in ein anderes Material. Hier wurde Eisen gewählt, da es sich einerseits für eine dauerhafte Außeninstallation eignet und andererseits mit dem Schneidbrenner und Schweißgerät relativ einfach zu bearbeiten ist. Die Flächen wurden zu Würfelformen kombiniert, wodurch eine neue räumliche Wirkung mittels Raumüberschneidung zustande kam. Die Anordnung im Au-

Benraum war vom Zufall und der formalen Intuition der Schülerinnen und Schüler geleitet. Der hohe technische Aufwand und die Verletzungsmöglichkeiten setzen natürlich eine vorhergehende, intensive technische Schulung voraus. Die Neugier auf den Umgang mit diesen in der Schule ungewöhnlichen Geräten und Materialien führt jedoch häufig zu einer sehr starken Motivation, verbunden mit einem äußerst disziplinierten Umgang mit Gerät und Material. Bei angemessener Anleitung kann diese Gestaltungsaufgabe schon ab der 9. Klasse eingesetzt werden.

3.2.3.2 "Papier macht Raum" (Abb. 197-204)

Der Fachraum, eine für die Schülerinnen und Schüler vertraute Umgebung, wird in dieser Aufgabe zur räumlichen Ausgangssituation, auf die mit dem Werkstoff Papier reagiert werden soll. Dazu werden alle beweglichen Objekte (Möbel, Geräte etc.) aus dem Raum entfernt. Erst so wird der Ort als plastischer Raum, als begrenzter Körper- und Umgebungsraum verstanden. Wie die weiße Leinwand für den Maler, so wird dieser Leerraum zum Ausgangspunkt und zum Schauplatz der 'plastischen Ereignisse', die von den Schülerinnen und Schülern konzipiert werden.

Grundlage der Entwurfsarbeit ist ein ausgebildetes plastisches Denken und Verständnis, sowie Kenntnisse von Beispielen anderer Rauminstallationen und deren Konzepte. Basierend auf diesen Vorkenntnissen ist eine detaillierte analytische Bewusstmachung und die gedankliche Durchdringung der vorhandenen räumlichen und materiellen Bedingungen notwendig. Der Raum soll als plastischer Raum mit festen Größenverhältnissen, wechselnden Lichtsituationen und einem determinierten Bezug zum Betrachter verstanden werden. Die Aufgabe der zu entwerfenden Installation ist die Beeinflussung dieser Verhältnisse durch Strukturierung, Akzentuierung oder Verschließung. Dieser Eingriff soll durch ein in diesem Kontext und in diesen Dimensionen ungewöhnliches Material geschehen: Papier in unterschiedlichen Qualitäten. Zu Beginn der Arbeit muss das Papier mit Blick auf die spätere Verwendung in seinen Eigenschaften, seiner Konsistenz und Farbigkeit untersucht werden. Die Bewusstmachung dieser materiellen Dispositionen ist notwendig und für die Ideenfindung grundlegend. Häufig entsteht ein Konzept unmittelbar aus dem Bewusstsein um die materiellen Eigenschaften der jeweiligen Papierqualität; erste gestalterische Vorstellungen entstehen unmittelbar aus den Qualitätsmerkmalen des jeweiligen Materials.

Der Raum wird im maßstabgerechten Verhältnis aus Bristolkarton nachgebaut. Einen Aufbau der Installationen im wirklichen Raum verbietet sich aufgrund der organisatorischen Gegebenheiten: der Fachraum wird ständig und von wechselnden Gruppen genutzt. Zudem lässt der enge schulische Zeitplan der Schülerinnen und Schüler keinen Platz für Arbeiten in diesen großen- und zeitmäßigen Dimensionen.

Die entstandenen Arbeiten zeigen sehr unterschiedliche Gestaltungsansätze:

Abb.197: Sich selbst stützende Formen mit Verstreungen

Feste Papiere der gleichen Qualität und mit zwei unterschiedlichen Färbungen werden in zwei verschiedene Formate geschnitten: die dunklen Papiere werden in kleine, rechteckige Flächen, die hellen Papiere werden in stabförmige, lang gezogene Flächen geschnitten. Die so entstehenden Formate werden ohne Formabsicht geknüllt oder längs mit einem durchlaufenden Knick versehen. Auf diese Weise entstehen aus den flachen Papieren Volumina, die im Wechsel aufeinander geschichtet werden. Es bildet sich eine Anhäufung von dunklen Papierfaltungen, aus denen die hellen, lang gestreckten Formen in den Raum hinausragen. Durch elementare, materialimmanente Eingriffe wird das Papier so verändert, dass es in einer besonderen Anordnung Raum bildend wirkt: die ungeordneten Stauchungen erzeugen einen lebhaften Wechsel von positiven und negativen Formen und ein bewegtes Lichtspiel zwischen beleuchteten und stark verschatteten Partien. Die hellen 'Papierstäbe' tasten sich in den umgebenden Leerraum hinein und bilden einen deutlichen, linearen Gegenpol zu den ungeordneten, aufgesplitterten Formen der dunklen Papiere. Unterstützt wird diese Kontrastwirkung von den beiden gegensätzlichen Farben der Papiere. Zudem wirkt der Materialcharakter des Papiers Form bildend; die Leichtigkeit des Materials und die besondere Art der Knickungen lassen Abstände, räumlich Tiefen und splitterartige, erhabene Partien entstehen, die für die besondere plastische Form im Raum maßgeblich sind. Der nüchterne Raum mit seinen orthogonalen Formen wird so kontrastiert.

Abb.198: Papier – Licht

In dieser Installation wird der gesamte Raum als Lichtraum verstanden. Als Material dient semitransparentes Seidenpapier, das in vertikale Bahnen gerissen wird. In parallelen, hintereinander angeordneten Reihen werden diese Bahnen bodenlang zwischen der Raumdecke und dem Fußboden gespannt. Mit zunehmender Raumtiefe nehmen die Breiten der Papiere ab,

ebenso werden die Abstände zwischen den Papierbahnen geringer. Durch die besondere Art des Materials und der Anordnung fängt sich das einströmende Licht in dem Papier und wird so fast materiell greifbar. Doch ist die Lichtwirkung nicht an allen Stellen gleich: je nach Dichte der Hängung wechseln sich strahlend leuchtende Partien mit gedämpften und schließlich mit verschatteten Zonen ab. Die opake, fragile und leichte Materialität des Papiers bestimmt die Wirkung. So wird das Material in seinen ureigensten Qualitäten zum eigentlichen Thema dieser Installation.

Abb.199: Papierfläche

Im vorliegenden Entwurf wird der Raum als plastischer Umgebungsraum definiert. Eine große, schräg gestellte Wand aus Papier legt sich wie ein Schnitt in den Raum hinein. Die Dreiecksform ist schräg an die Fensterfront und hintere Wand gelehnt und läuft spitz in die hintere, obere Raumecke zu. Das sensible Material kontrastiert mit der Monumentalität und Geradlinigkeit der Form: Seidenpapier ist auf ein geometrisch – lineares Gerüst aus Kordel aufgebracht. Die Schnüre sind in die Lagen des Papiers eingelassen, gewährleisten so die innere Stabilität der gesamten Fläche und bilden ein lineares Geflecht, welches wie eine überdimensionale Raumzeichnung wirkt. Die Fragilität der Konstruktion wird durch die aquarellig vertreibende Farbigeit und die wächserne, transparente Konsistenz der Fläche unterstützt. Das seitlich einfallende Licht lässt scheinbar die Papierwand von innen heraus leuchten und konterkariert so ihre Größe und bestimmende Präsenz im Raum.

Abb.200: Raum – Verstellungen

'Verstellungen' ist der Titel dieses Entwurfes, der auf eine besondere plastische Vorgehensweise Bezug nimmt. Linienartige, lang gestreckte Winkel aus einfarbigem Papier werden scheinbar ungeordnet und zufällig in den Raum gelegt. Die Elemente bleiben unverbunden. Durch ihre besondere Anordnung wird der Raum sukzessive blockiert und 'verstellt'; die Linien akzentuieren den Umraum, lassen Freiräume und Durchblicke zu, sind aber gleichzeitig 'Raumsperrern', die blockierend wirken. Die Kon-

struktionskonstruktion ist äußerst sensibel austariert: die Elemente lehnen aneinander und stützen sich so gegenseitig. Auf diese Weise entsteht ein empfindliches räumliches Konstrukt, welches sich aus sich selbst heraus trägt. Um die feinen Abstufungen der Schatten, abhängig vom jeweiligen Neigungswinkel zum Licht, zur vollen Wirkung zu bringen, wurde das Material in seiner ursprünglichen Farbigkeit belassen und nicht bemalt.

Abb.201: Papier – Monument

Wie ein freistehender Monolith ist diese Papierkonstruktion in den Raum gestellt. Das Konstruktionsprinzip deckt die materiellen Qualitäten des Papiers auf: gleichgroße Formate werden gestaucht und wieder leicht auseinander gezogen. Auf diese Weise entstehen mehrere kleine Formen mit splitterartig aufgefalteten Flächen unterschiedlicher Größen. Diese Einzelformen werden dann ineinander gesteckt, so dass sie sich sukzessive zu einer vertikal ausgerichteten Form aufbauen. Auch hier werden die dem Material innewohnenden Eigenschaften deutlich: aufgrund der unterschiedlichen Knickungen trägt und stabilisiert sich die gesamte Skulptur selbst. Die Flächen greifen in den Raum und stellen so einen Umgebungsbezug her. Umgekehrt leiten die entstehenden Vertiefungen den Raum in die Skulptur hinein. Auf diese Weise wird die Plastik nicht mit einer umlaufenden, geschlossenen Kontur begrenzt, sondern die Flächen verlaufen in spitzen Winkeln nach außen. Unterstützt wird diese Wirkung durch das Licht: in unterschiedlichen Qualitäten und Stärken 'springt' es über die aufgesplitterten, facettenartigen Flächen. Zwischen völlig verschatteten Zonen und stark beleuchteten Partien sind alle Abstufungen zu finden. Die Raumauffassung ist hier wieder völlig anders: der Raum wird als Präsentationsort verstanden, in der die Einzelskulptur als einziges Ausstellungsobjekt wie in einem Galerieraum steht.

Abb.202: Flächen – gelehnt

Rechteckige Flächen aus weißer Pappe sind die Strukturelemente, aus denen diese Rauminstallation aufgebaut ist. Die Maße dieser Flächen sind unterschiedlich und entstammen dem

Raum, in dem sie sich befinden: Wandsegmente, Fenster- und Türgrößen usw. sind die Modulmaße, die den geschnittenen Flächen zugrunde liegen. Die Einzelgrößen des Fachraumes wiederholen sich also in den geschnittenen Einzelformaten und gehen so eine formale Einheit mit ihm ein. Die geschnittenen Flächen werden wie zufällig aufgestellt und einander angelehnt, sodass sie eine halbhohe Barriere quer durch den Raum bilden. Der Raum wird so verstellt, ein Betreten des hinteren Teils wird so unmöglich. Die Flächen werden so gegeneinander austariert, dass sie sich wechselseitig halten. Dieser labile Zustand ist Teil der Installation und unmittelbar spürbar. Durch das seitlich einströmende Licht wird der formale Reichtum der Installation mit ihren verschiedenartigen Flächen und Neigungswinkeln deutlich. Alle Nuancierungen von leuchtendem Frontallicht bis zur tiefen Verschattung sind vorhanden.

Abb.203: Papier – Ecke

Das gleiche Konstruktionsprinzip, welches der Arbeit in Abbildung 201 zugrunde liegt, kommt auch hier zur Anwendung. Mehrere gleich große Formate aus starkem Papier werden mehrfach geknickt, wieder auseinander gezogen und anschließend aufeinander gehäuft. Diese Anhäufung konzentriert sich in der hinteren Raumecke und baut sich bis zur Decke auf. Auch hier bestimmt die besondere Art der Behandlung des Materials und die Anordnung die Installation: verschieden geformte, splitterartige Flächen bauen sich auf, und zwischen diesen Formen greifen dunkle Leerräume in die Installation hinein. Ein großer, leerer Restraum kontrastiert mit der dichten, übervollen Anhäufung von Formen und dunkler Farbigkeit in einer Ecke des Raumes.

Abb.204: Papier – Feld

Auch diese Installation besteht aus Formensplittern, die aus jeweils gleich großen Papierstücken geknickt werden. Diese Elemente sind jedoch erheblich kleiner als die der Installationen in Abbildung 201 und 203, werden aber nach dem gleichen Prinzip hergestellt. Zur Betonung der Tiefenräumlichkeit und der Bodenfläche werden sie in besonderer Weise angeord-

net: in vereinzelter, stoischer Anordnung sind sie in Reihen gleichen Abstands hintereinander ausgelegt. So entsteht eine geordnete Streuung, die sich nach dem Prinzip des 'All Over' über das gesamte Raummaß ausdehnt. Die Formsplitter wirken mysteriös, fast wie die Reste eines zerborstenen Kometen oder wie ein Minenfeld aus explodierten Waffenresten.

3.2.3.3 "Außen – Papier" (Abb.205-206)

Die Papierinstallationen dieser Werkgruppe bedeuten eine Innovation in zweierlei Hinsicht:

1. Die Installationen verlassen den Innenraum und nutzen den vorgefundenen Naturraum als Umgebung.
2. Die Dimensionen dieser Installationsprojekte übersteigen bei weitem die gewohnten Maße, insbesondere in diesem Material.

Grundlage und kreativer Anstoß dieser Environment - Arbeiten sind Fotografien von Landschaftsformationen im weitesten Sinne. Die jeweiligen Motive können sich sowohl in der freien Natur als auch in einer urbanen Umgebung befinden. Maßgeblich für die Auswahl einer Umgebungssituation sind übergeordnete kompositorische Gegebenheiten, die einen nachträglichen künstlerischen Eingriff evozieren. Gemeint sind hier formale und strukturelle Besonderheiten der landschaftlichen Elemente wie Reihung, Doppelung, Linearität, Raumkontraste, Schwerpunktbildung etc. Diese formalen Gegebenheiten in der Landschaft werden zunächst bewusst gemacht, um sie dann durch gestalterische Eingriffe zu betonen oder zu kontrastieren. Die Landschaft wird dabei wie ein bildhauerisches Raum - Szenario verstanden, ihre Formationen und Elemente werden als formale Strukturen unter skulpturalen Aspekten wahrgenommen.

Diese Aufgabe stellt hohe Ansprüche an die Sehgewohnheiten, an das Formgefühl und an das Abstraktionsvermögen der Schülerinnen und Schüler. Die Grundvoraussetzung für diese Arbeit ist ein sehr weites Verständnis für bildhauerische Entwürfe und eine breite Kenntnis, insbesondere der zeitgenössischen Bildhauerei. Die aufbauende Auseinandersetzung mit bildhauerischen Konzepten, Sehweisen und Problemstellungen ist notwendig, damit das erforderliche Formgefühl und das Gespür für gestalterische Lösungen sensibilisiert wird.

Aufgrund der genannten Aspekte und des erforderlichen hohen Anspruchs an das konzeptionelle und abstrakte Denkvermögen der Schülerinnen und Schüler empfiehlt sich diese Gestaltungsaufgabe für die Klassenstufen 12 und 13.

3.3 Papier als Farbe

3.3.1 Malerei mit farbigem Papierpulp

3.3.1.1 "Farblandschaft" (Abb.207)

Das Material für diese Aufgabe ist pigmentierter Papierpulp, der in unterschiedlichen Farbnuancen zur Verfügung steht und von den Schülerinnen und Schülern selbst mit Pulverpigmenten angesetzt wurde. Auf eine Holzplatte mit flachen Ankern aus aufgeschraubten, dünnen Holzstreifen wird der Farbbrei aufgetragen und dabei leicht modelliert, sodass eine bewegte, karstige Oberflächenstruktur entsteht, die sich im Trocknungsprozess noch stärker herausbildet. Gemäß der Aufgabenstellung sollen schon bei der Arbeit Assoziationen zu Landschaftsformationen auftreten und durch Veränderung, Verstärkung oder Rücknahme modifiziert werden. Mit Blick auf die Ursprünglichkeit der Aufgabenstellung ist es ratsam, mit den bloßen Händen zu arbeiten. Erstaunlich ist die kreative Vielfalt und Energie, die bei dieser Arbeit freigesetzt wird. Aufgrund des Abstraktionsgrades und der eigenverantwortlichen Vorgehensweise ist der Einsatz dieser Aufgabenstellung eher für die höheren Alterstufen anzuraten.

3.3.1.2 "Papierabdrücke" (Abb.208)

Die malerischen Werte entstehen bei dieser Technik durch den Kontakt des flüssigen Papierpulps mit dem Träger, in diesem Fall stark verrostete und zerstörte Gebrauchsgegenstände aus Eisen. Durch den Auftrag des feuchten Materials wird ein Korrosionsprozess in Gang gesetzt, die Rostfarbe löst sich und diffundiert langsam in das Papiermaterial. Während des Trocknungsprozesses schrumpft das Material, das Material kann vom Träger gelöst werden, und die eingezogene Rostfarbe kommt nach vollständiger Trocknung zur Geltung. Auch hier empfiehlt sich die Arbeit mit Schülerinnen und Schülern der oberen Klassen.

4 Didaktische Annotationen

4.1 Material als Ausgangspunkt

Die zentrale, inhärente Grundlage aller hier vorgestellten künstlerischen Arbeiten ist das Material. Dessen Charakter, Beschaffenheit, Farbigkeit, Oberflächenstruktur, Konsistenz und Aura ist werkbestimmend und in den meisten Fällen *der* inspirierende Anstoß für den eigentlichen Gestaltungsprozess. Otto konstatiert in diesem Zusammenhang: "Je ausgeprägter ein Material in Substanz und Oberflächenreiz ist, umso eher bietet es sich für den künstlerischen Prozess an."¹⁸¹

Folgerichtig ist ein didaktischer Ansatz zu fordern, der das Material zum Ausgangspunkt für die künstlerische Konzeptentwicklung bestimmt und zum Parameter der ästhetischen Formfindung macht. Das Material selbst, seine Beschaffenheit, Struktur und Eigenschaften sollten der Ausgangspunkt für die formale, handwerkliche und inhaltliche Konzeption, also für das "Wie" des handwerklich - künstlerischen Vorgehens werden.

Meike Aissen – Crewett stellt die grundlegende Bedeutung des Materials für den Prozess der bildnerischen Gestaltung heraus:

"1. Materialien haben Eigenschaften und Bedeutungen, die bei der Gestaltung und Verwendung eine wesentliche Rolle spielen. Durch Be- und Verarbeitung erhalten sie eine neue Bedeutung.

2. Die Eigenschaften von Material werden nach ihrer Zweckmäßigkeit, Formentsprechung, Bedeutung für den entstandenen Gegenstand und Gebrauchsfähigkeit für den Menschen beurteilt. Material hat materielle Eigenschaften aufgrund seines Aufbaus und Oberflächenaussehens usw.; aber es werden auch ideelle Eigenschaften seelisch – gefühlsmäßiger Qualität durch Material vermittelt. (ideeller Wert)

3. Arbeitsmaterial für bildnerisches Gestalten wird sowohl nach seiner Beschaffenheit und der gestalterischen Absicht, die man damit verwirklichen kann, als auch nach seiner erzieherischen Absicht (z.B. leicht zu bearbeiten, Vermittlung besonderer Erkenntnisse und Erfahrungen usw.) beurteilt."¹⁸²

Je eingehender eine erste Befragung des Materials ausfällt, umso präziser und offenkundiger wird die Methode der späteren materialimmanenten Bearbeitung sein, und umso reichhaltiger wird die

¹⁸¹ Otto, Gunter: Kunst als Prozess im Unterricht (2. erw. Aufl.), Westermann Verlag, Braunschweig 1969 S.48

¹⁸² Aissen-Crewett, Meike: Grundriss der ästhetisch-aisthetischen Erziehung – Potsdamer Studien zur Grundschulforschung, Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 1998 S.35

Bandbreite der formalästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten ausfallen.

"Manche künstlerische Aussage ist gebunden an die Wiederentdeckung der im Material innewohnenden Spannung und die Formen des Umgangs mit der Substanz. ... Dabei behält auch im Endstadium der Charakter der Stoffe und der angewandten Verfahren seinen eigenwertigen Anteil an der Aussage."¹⁸³

Am Anfang sollte die umfassende Untersuchung und Analyse des Materials, seiner Festigkeit, Oberflächenbeschaffenheit, Dichte, Stärke, Farbigkeit, Reaktionsbereitschaft auf andere Stoffen, Formbarkeit, Veränderbarkeit und Einsatzmöglichkeiten für formale oder farbige Modifikationen erfolgen. "Um bildnerisch gestalten zu können, wird Material also nach seiner Beschaffenheit, Formentsprechung und Verwertbarkeit, seiner Eigenschaft, Wirksamkeit und Gestaltungsmöglichkeit beurteilt."¹⁸⁴

Zur Unterstützung dieser anfänglichen Materialanalyse und zur Schulung des Empfindens für die Besonderheiten des jeweiligen Werkstoffes empfiehlt es sich, probenartige Übungen durchzuführen, um vor allem die substanzielle Veränderbarkeit und Wirkung des Materials zu prüfen. "Das aber fordert ein unglaublich feines Materialempfinden, das entwickelt werden kann und muss, und zwar in Materialstudien und Materialübungen. ... Kenntnis und Beherrschung des Materials, vereint mit der Intuition plus Materie."¹⁸⁵ Die Eigenschaften des Materials, die in diesen Proben und Übungen aufgedeckt werden, wirken in der Regel wie Initialzündungen des anschließenden Umgestaltungsprozesses. "Überall sehen wir, wie das Umgehen mit Material und Dingen ein Verändern, Umbenennen, Verformen, ein unaufhörliches Verwirklichen und Verwandeln ist. Die Kinder sind nicht nur ständig aufnahmebereit für Neues, sie sind nicht nur neu-gierig, sondern auch bereit und imstande, das Neue, Unbekannte, auf sie Zukommende, ihnen Zufallende umzugestalten ..."¹⁸⁶

Das Wissen um die gestalterischen und handwerklichen Möglichkeiten, die in dem Material selbst liegen, führen dann fast zwangsläufig zu gestalterischen Lösungen, die eben diese Materialeigenschaften in pointierender Weise betonen.¹⁸⁷ Nicht die mimetische 'Vergewal-

¹⁸³ ebd S.48

¹⁸⁴ ebd S.29

¹⁸⁵ Erhardt, A.: Gestaltungslehre – Die Praxis zeitgemäßen Kunst- und Werkunterrichts, Weimar 1932 S.84

¹⁸⁶ Pfennig, Reinhard: Gegenwart der Bildenden Kunst – Erziehung zum bildnerischen Denken, Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5.Aufl.) S.137

¹⁸⁷ zur Bedeutung des Materials und zur Wechselwirkung Künstler – Material äußert sich Otto: "Manche künstlerische Aussage ist gebunden an die Wiederentdeckung der im Material innewohnenden Spannung und die For-

tigung' des Materials, sondern die Herausstellung seiner Eigenschaften ist das Ziel. "Das Material wird gebraucht, um verwandelt zu werden, nicht, um etwas vorzutäuschen."¹⁸⁸

Über die handwerklichen Bedingungen hinaus ist das Material aber vor allem der Träger einer künstlerisch – geistigen 'Geschichte'. Erst der künstlerische Eingriff, die Umwandlung lädt einen Stoff gleichsam mit einer künstlerisch - inhaltlichen Aura auf und transformiert ihn so in eine neue Wirklichkeit. "Bald schon werden aber auch diese vorgeformten Materialien in sich verwandelt und umgeformt, so weit, das sie ihren ursprünglichen Charakter aufgeben und eine neue plastisch – stoffliche Erscheinung im Bildgefüge werden. ... Als Elemente des Bildgefüges wurden diese wertlos gewordenen, unedlen Werkstoffe zu neuem Leben erweckt und aus ihrem nutzlosen Sein als Abfall und Hässliches in die Realität des 'schönen Scheins' erhoben."¹⁸⁹

Dabei bleibt die Auswahl nicht auf 'edle', 'kunstgerechte' Materialien beschränkt. Im Gegenteil, gerade die 'schäbigen', benutzten und wertlosen Stoffe wirken äußerst stimulierend auf den ästhetischen Formfindungsprozess. Und zu diesen Stoffen zählt auch das Papier: als 'Hilfsprodukt' billig, massenweise erhältlich und vergänglich. Es gilt, in diesem vordergründig 'unkünstlerischem Stoff' dessen besonderen materiellen Eigenheiten zu entdecken, sie dem Material gleichsam abzutrotzen, um ihn in einem Akt der künstlerischen Transformation mit geistigem Gehalt aufzuladen. Werner Schmalenbach umreißt die Möglichkeiten des 'armen' Materials wie folgt: "Alle geistigen Möglichkeiten sind in der Materie eingeschlossen, auch in jenen verkommenen, verrotteten, ärmlichen und billigen Materien, wie wir ihnen täglich in den Ausstellungen begegnen. Wie leicht können sich ihre Schöpfer mit dem durchaus nicht unchristlichen Gedanken verteidigen, dass das Wunderbare nicht nur in den kostbaren Goldgründen des Mittelalters, sondern auch und vielleicht sogar mit Vorzug im Geringsten und Gemeinsten enthalten sei; es kommt darauf an, es darin sichtbar zu machen."¹⁹⁰

men des Umgangs mit der Substanz. ... Dabei behält auch im Endstadium der Charakter der Stoffe und der angewandten Verfahren seinen eingewertigen Anteil an der Aussage. ... Jedes Material hat eine stimulierende und insofern auch eine den Künstler provozierende Wirkung. Weil es im künstlerischen Prozess antwortet, ist es der Partner des Malers, des Bildhauers."

aus: Otto, Gunter: Kunst als Prozess im Unterricht (2. erw. Aufl.), Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1969

¹⁸⁸ Pfennig, Reinhard: Gegenwart der Bildenden Kunst – Erziehung zum bildnerischen Denken, Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5.Aufl.) S.138

¹⁸⁹ ebd. S.49

¹⁹⁰ Schmalenbach, Werner: Katalog 4, Kestner Gesellschaft, Hannover 1955/56 S.8

Die intensive Materialbefragung wurde in den Gestaltungsaufgaben mit einer freien, offenen Herangehensweise zur Grundlage der künstlerischen Arbeit, die das Material und seine Beschaffenheit in den Mittelpunkt stellt. Insbesondere gilt das für folgende Aufgaben:
 3.1.1.1 / 3.1.1.4 / 3.1.1.8 / 3.1.1.9 ◊ 3.2.1.3 / 3.2.1.4 / 3.2.1.5 ◊
 3.2.2.3 / 3.2.2.5 / 3.2.2.9 / 3.2.2.10 ◊ 3.2.3.2 / 3.2.3.3 ◊ 3.3.1.1 /
 3.3.1.2

4.2 Experiment als Prinzip

Der oben ausgeführte didaktische Ansatz, der das Material am Anfang und somit als Ausgangspunkt des Gestaltungsprozesses sieht, impliziert ein forschend - fragendes Vorgehen. Ein Material, zumal ein ungewohnt neues, regt sehr schnell zu neuen Wegen und Formen der Gestaltung an. Doch nicht allein das Material selbst und seine 'Reize' führen zu diesen neuartigen Formfindungen. Ein 'Sich einlassen', ein Abwägen, Versuchen und Ausprobieren wird zur adäquaten Vorgehensweise, um neue Wege der Gestaltung mit innovativen, ungewohnten Materialien zu finden. Das Experiment als wesentliche Methode eines didaktischen Konzepts wird zwingend notwendig. Zur Interdependenz von Material und Experiment führt Otto aus: "Materialien - seien sie noch so reizvoll – *allein* können sie nicht zu künstlerischen Produkten führen. Hierzu bedarf es einer spezifischen Einstellung des Menschen, der die Eigentümlichkeiten des Materials und seiner Reize erkundet, erkennt und auswertet; die Suche nach einem ganz bestimmten Reizwert oder aber auch – beinahe entgegengesetzt – die Herausforderung durch vorher gar nicht erkennbare Eigenschaften können eine Rolle spielen. In diesem Sinne basiert alles Experimentieren auf der Bereitschaft, sich mit dem Neuen einzulassen und der Fähigkeit, die eigenen Versuche zu beobachten und zu steuern. Neues Material fordert möglicherweise neue Behandlungsweisen, bietet neue optische Eigenschaften, löst neue Reize aus. Diesen wird im Experiment nachgespürt, damit sie in die Bildkonzepte hinein genommen werden können. Wenn wir "Experiment" sagen, leitet uns nicht mehr allein die noch vielfach vertraute Vorstellung rauschhaften Schaffens. Aber ebenso wie der Theoriebezug die Irrationalität nicht ausschließt, lässt das rational kontrollierte Experiment auch Spielräume für emotionale Impulse."¹⁹¹

Dabei sollte eine Aufforderung zum Experimentieren anfänglich ohne weitere Einschränkungen oder lenkende Anweisungen erfolgen. Gerade zu Beginn dieser Erkundungsphase würden anleitende Anweisungen restriktiv wirken und die Bandbreite der möglichen Erfahrungen erheblich einengen. "Auch und gerade Absichtslosigkeit und Abwarten ist ein experimentelles Verhalten. Zur 'Versuchsanordnung' kann die Bereitschaft gehören, zunächst nichts einzuengen, sondern das vorher nicht Gewusste, nicht Gesehene, nicht Gekannte

¹⁹¹ Otto, Gunter: Kunst als Prozess im Unterricht (2.erw.Aufl), Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1969 S.49

zuzulassen und sich erst dem Ergebnis gegenüber zu entscheiden."¹⁹²

Der Kanon dieser experimentellen Erfahrungen wird umso umfassender und reichhaltiger ausfallen, je offener und bereitwilliger neben der Ratio auch alle anderen Sinne eingesetzt werden. Erst so werden ein erschöpfendes Erfassen des Materials und ein Erkunden der möglichen künstlerischen Transformationen möglich.

Dem sinnlichen Erfassen innerhalb einer experimentellen Phase sollte daher größtmöglicher Raum zugestanden werden. Georg Peez erläutert die verschiedenen Dimensionen der künstlerischen Erfahrung: "Deshalb erhält die ästhetische Erfahrung eine zweifache Orientierung: Zum einen sollte sie auf die sinnlichen Anteile der Wahrnehmungen und Empfindungen gerichtet sein. Zum anderen sollten dem Spüren und Erfahren ein Sinn gegeben werden; es geht um Erkunden, Ins-Bewußtsein-Rufen, Auslegen, Deuten, und auch um Verstehen. Freilich muss Verstehen hier im adäquaten ästhetischen Sinne nicht begrifflich oder theoretisch sein, sondern ist ausgeweitet auf alle Formen der gehaltvollen, z.B. materialbezogenen, handgreiflichen Auseinandersetzung mit Welt und Selbst. Erst wenn wir uns einer sinnlichen Wahrnehmung bewusst werden, wenn wir ihr gewahr werden, wenn wir die Wahrnehmung mit anderen Wahrnehmungen und Empfindungen in Beziehung setzen und auslegen, dann verhalten wir uns nicht nur sinnlich, sondern ästhetisch."¹⁹³

Dass solche experimentell geleiteten ästhetischen Erfahrungen alle Sinne ansprechen, muss berücksichtigt werden. Die organisatorischen Strukturen, der Unterrichtsverlauf, die technischen und materiellen Angebote innerhalb des Kunstunterrichts sollten sich nach dieser Erkenntnis ausrichten.

Das anfängliche experimentelle Suchen und Ausprobieren mündet dann sehr schnell in eine Phase des alternierenden Experimentierens, des Reflektierens und Planens. Es gilt, die experimentell und aleatorisch gefundenen Möglichkeiten zu kanalisieren,¹⁹⁴ sie nach ihrem ästhetischen Potenzial zu befragen, um sie dann entweder zu verwerfen oder zu nutzen. Dieses Vorgehen setzt ein gleichzeitiges Vorhandensein von Intuition und Kontrolle, von Machen und Spüren voraus. "Wohl wissend, dass wir einen Prozess in zwei Verläufe aufgliedern, scheint uns dies notwendig, um das Verhältnis von Aktivität und Kontemplation, von Nähe und Distanz zu verdeutlichen. Experimentelles Verhalten meint beides: auf der ersten Ebene das

¹⁹² ebd. S.51

¹⁹³ Peez, Georg: Einführung in die Kunstpädagogik, Verlag Kohlhammer, Stuttgart 2002 S.21

¹⁹⁴ "Das bedeutet, den Zufall aufnehmen, nicht ihn hinnehmen, sondern ihn benutzen! Der Zufall ist Anfang." Zitat Reinhard Pfennig aus: Pfennig, Reinhard: Gegenwart der Bildenden Kunst, Erziehung zum bildnerischen Denken, Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5. Aufl.) S.51

probierende, suchende, auf Material und Technik gerichtete Bemühen; auf der zweiten Ebene die Bereitschaft, sich dem Entstehenden gegenüber abwartend zu verhalten."¹⁹⁵

Bei aller einsetzenden Planung darf aber das experimentelle Finden nicht vernachlässigt werden. Bestenfalls sollten sich planendes Handeln und experimentelles Suchen in kleinen Schritten abwechseln und aufeinander aufbauen. "Auf der ersten Ebene galt die Provokation des Materials; auf der zweiten Ebene heißt Experiment: die Antwort der Wirklichkeit des Bildes zulassen. 'Zulassen' hat jedoch zwingend zur Folge, dass der Maler unter den vielen sich dann anbietenden malerischen Reizen, formalen Ansätzen, Oberflächenbeschaffenheiten usf. einen oder einige anerkennt, alle anderen zurückdrängt und das Anerkannte als Bildkonzept durchformt. ... Nun ergibt sich: Durch die Ordnungen des Experiments wird gleichzeitig das Material transzendiert. Bloßes Laborieren mit Stofflichkeit muss im Experimentieren im Sinne eines steuernden Verhaltens des Malers umschlagen. Im intensiven Abfragen des Materials wird mehr als das Material gewonnen."¹⁹⁶

Der zeitgemäße Kunstunterricht muss daher gewährleisten, dass im Prozess des ästhetischen Lernens verschiedene Unterrichtsformen eingesetzt werden können, um eine Erfassung mit allen Sinnen zu ermöglichen. Der Kunstunterricht muss dazu das Forum bieten. "Ästhetisches Lernen geschieht auf die unterschiedlichsten Weisen – z.B. situativ – zufällig wie absichtsvoll geplant. Kunstunterricht muss den Rahmen für beides schaffen. In einem so gesetzten Rahmen müssen all die Dinge Platz haben, wie sie z.B. auch für künstlerische Prozesse heute bestimmend sind."¹⁹⁷

Ein experimentelles Vorgehen mit offener Planung ist bei vielen beschriebenen Aufgaben sinnvoll: 3.1.1.1 / 3.1.1.2 / 3.1.1.3/ 3.1.1.6 / 3.1.1.7 / 3.1.1.8 / 3.1.1.9 ◊ 3.1.2.1 / 3.1.2.2 / 3.1.2.3 ◊ 3.2.1.4 ◊ 3.2.2.2 / 3.2.2.3 / 3.2.2.7 ◊ 3.2.3.2 ◊ 3.3.1.1 / 3.3.1.2

4.3 Die Bedeutung des Originals

Die regelmäßige Betrachtung von Werken der zeitgenössischen Kunst und der klassischen Moderne führt die Schülerinnen und Schüler behutsam an die Besonderheiten moderner Kunst, ihre Vielfaltigkeit und die Möglichkeiten ihrer 'Lesbarkeit' heran. Dabei ist die Regelmäßigkeit und Stetigkeit dieser Konfrontationen von entscheidender Bedeutung, um Sehgewohnheiten zu vertiefen, analytische Verfahren einzuüben, Mechanismen der Erschließung zu vermitteln

¹⁹⁵ Otto, Gunter: Kunst als Prozess im Unterricht (2. erw. Aufl.), Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1969 S.51

¹⁹⁶ ebd. S.52

¹⁹⁷ Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung – Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Salon Verlag, Köln 2000 S.253

und so die oft vorhandenen Barrieren in der Begegnung mit Werken der Moderne abzubauen. Die Arbeit mit meinen Schülerinnen und Schülern hat gezeigt, dass diese Begegnung mit Kunstwerken äußerst nachhaltig, dauerhaft und intensiv wirkt, wenn sie vor einem Original stattfindet. Wesentliche und oft entscheidende Merkmale des Originals werden den Schülerinnen und Schülern in der Reproduktion vorenthalten.¹⁹⁸ Dazu zählen vor allem:

- Größe – Die Reproduktionen verändern oft die Größe des Originals. Eine für die inhaltliche Aussage wichtige Komponente, das Größenverhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter, kommt in der Reproduktion nicht zur Geltung.
- Struktur und Materialität – Die sinnliche Erfassung von Materialität, Oberflächenbeschaffenheit und –struktur ist in der Abbildung eines Kunstwerkes nicht möglich.¹⁹⁹ Gerade aber diese besonderen Oberflächen (Patina, Arbeitsspuren, Reliefcharakter) sind häufig für die Aussage eines Kunstwerkes bedeutsam.
- Farbe – Trotz hoher technischer Ausgereiftheit wird in den meisten Reproduktionen die Qualität und der Nuancenreichtum des farbigen Originals nicht erreicht und häufig sogar auf radikale Weise verfälscht.
- Plastizität – Eine fotografische Reproduktion einer Plastik kann zwar den Eindruck von Dreidimensionalität wiedergeben, nicht aber die unmittelbare, sinnliche Erfahrung von Räumlichkeit an dem Original ersetzen. Plastische Erfahrung korreliert im-

¹⁹⁸ vgl. Meike Aissen-Crewett: "In der Auseinandersetzung mit Kunst wirken Originale wesentlich stärker als Reproduktionen. Niemals können Reproduktionen in einem vergleichbaren Maße ästhetische Erfahrungen vermitteln wie Originale." aus: Aissen – Crewett, Meike: Kunstrezeption bei Kindern – Zur psychologisch – pädagogischen Grundlegung, Potsdamer Studien zur Grundschulforschung. Heft 15, Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 1997

¹⁹⁹ vgl.: Hess, Ulrike: Kunsterfahrung an Originalen, Verlag für Geisteswissenschaften, Weimar 1999 S.60:
 "Der Einsatz von Reproduktionen erfolgt oft aufgrund ihrer Handlichkeit, Verfügbarkeit und als Informationsträger. Dabei muss man sich aber dessen bewusst sein, dass die Reproduktion Ersatz bleibt und die entscheidenden Merkmale eines originalen Kunstwerkes nicht mehr besitzen kann. So hält das Original z.B. eine Vielzahl von Informationen für den Betrachter bereit, die aus Reproduktionen nicht ablesbar sind. Die Reproduktion ist also darauf zu untersuchen, welche Eigenschaften sie übermittelt und welche nicht. Die Reproduktion lässt den Betrachter schon meistens im Unklaren über die Farbigkeit und die materielle Beschaffenheit des Kunstwerkes. ... Die Reproduktion lässt neben der Originalgröße auch nur wenig von der Authentizität des Materials eines Kunstwerkes erkennen."

mer mit dem eigenen Körper und der Selbsterfahrung im Umgebungsraum. Die Reproduktion kann allenfalls an diese Erfahrung erinnern, sie aber nicht ersetzen.

Trotz dieser Einwände hat die Reproduktion im Kunstunterricht ihren berechtigten Platz. Alltägliche Situationen und Umstände – schwierige Erreichbarkeit von Museen, hohe Kosten, organisatorische Hürden im Schulbetrieb – verhindern oft den idealen Unterricht vor dem Original. Die Reproduktion kann da ein handlicher, schnell erreichbarer Behelf oder die erinnernde 'Sehstütze' vor oder nach dem Museumsbesuch sein. Doch immer wird die Reproduktion ein zweitrangiger Ersatz für die persönlich Begegnung mit dem Kunstwerk und das Erlebnis vor dem Original bleiben. Die Ersatzfunktion und die Unterschiede zum Original sind daher immer sehr deutlich zu betonen.²⁰⁰

Die Bedeutung des Originals wurde von allen didaktischen Schulen mit jeweils unterschiedlichen Gewichtungen betont. Vorreiter war gegen Ende des 19. Jahrhunderts der geistige Kopf der Kunsterzieherbewegung, Alfred Lichtwark. Als Museumsdirektor und progressiver Volksschullehrer lehnte er die überkommenen Erziehungsziele ab und proklamierte eine Kunstpädagogik, die vom Kind, dessen Bedürfnissen und eigenständigen künstlerischen Arbeiten ausgehen sollte. Wichtige Pfeiler dieser neuen Pädagogik waren neben der Akzeptanz der Kinderzeichnung als eigenständiges künstlerisches Werk der Wert der Begegnung der Kinder mit originalen Kunstwerken. Sein Ziel, die "Erziehung zur Kunst", sollte laut Lichtwark durch das eigene künstlerische Tun einerseits und insbesondere durch die Sensibilisierung für originale Kunstwerke andererseits erreicht werden.²⁰¹

Die praktische künstlerische Arbeit war für Lichtwark als Kunsthistoriker von zweitrangiger Bedeutung. Sein zentrales Interesse galt der ausgiebigen Betrachtung und Analyse des Originals. Dabei lehnte er die reine Vermittlung einer systematischen Kunstgeschichte zugunsten eines genussvollen, sinnlichen Erlebens im Rahmen schulischer

²⁰⁰ vgl.: Aissen-Crewett, Meike: Kunstrezeption bei Kindern – Zur psychologisch-pädagogischen Grundlegung, Potsdamer Studien zur Grundschulforschung, Heft 15, Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 1997 S.28:

"Als Vor- oder Nachklang des Kunstgenusses vor dem Original wird der Reproduktion ihre große Bedeutung bleiben. Aber sie ist und bleibt ein Ersatz für ein Eigentliches, ein nicht Ersetzbares: Das ist die direkte Berührung mit der Kunst. Es sind aber noch andere Nachteile, die der Reproduktion anhaften. Das ist gerade ihre leichte Erlangbarkeit, ihre Billigkeit, ihre Verbreitung. Das Kunstwerk ist einmalig, ist schwer herzustellen, ist kostbarer und ist schwieriger zu sehen. Diese scheinbaren Nachteile des Kunstwerkes sind im Grunde aber auch Vorteile. ... Verbreitung und Verbreiterung sind nicht immer Wertsteigerung, auch nicht im Kunstgenuss. Die Mühen der Erlangung steigern die Intensität der Anschauung und des Genusses."

²⁰¹ vgl. Lichtwark, Alfred: Die Kunst der Schule. Vortrag im schulwissenschaftlichen Bildungsverein Hamburg am 12.03.1887 in Mahnhardt, G.W.: Die gesammelten Werke von Alfred Lichtwark. Band 1, Berlin 1917 S.47

Kunstaberachtung ab. Er arbeitete mit Kindern ausschließlich vor Originalen, wobei er an ihre Alltagserfahrungen und ihren Wissensstand anknüpfte. In der Rangordnung seiner Erziehungsziele werden diese Bestrebungen deutlich:

1. Schulung der Beobachtung
2. Ausbildung der Empfindung und Genussfähigkeit
3. Fähigkeit zum Transfer der an den Kunstwerken gewonnenen Erkenntnisse auf Alltagsphänomene
4. Übungen des sprachlichen Ausdrucksvermögens
5. Kenntnisse von Kunstwerken

Hinter dieser Konzeption stand das ideelle Ziel der breiten Volksbildung. Als Volksschullehrer, Kunsthistoriker und Museumsdirektor war es ihm ein Anliegen, das Potenzial vornehmlich der damaligen zeitgenössischen Kunst den breiten Bevölkerungsschichten, allen voran den Kindern und Jugendlichen, zugänglich zu machen.²⁰²

Die Reformpädagogik der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts um dessen geistigen Kopf Hartlaub setzte an den Forschungsergebnissen der Anthropologie und Kinderpsychologie an. Die Kinderzeichnung wurde zum Ausgangspunkt des reformpädagogischen Ansatzes, das bis dato gängige zeichnerische Kopieren wurde zugunsten einer Gestaltung aus der Phantasie und Erinnerung zurückgedrängt. Hartlaub schätzte die Anschauung von Originalen sehr hoch ein. Für die Arbeit mit Kindern schlug er die Gegenüberstellung von originalen Kunstwerken und Kopien vor, um durch den Vergleich mehr zu lernen als bei "... noch so viel theoretisch – ästhetischen Einführungen allgemeiner Art."²⁰³

Im 'Bauhaus' spielte die ästhetische Erziehung in den Schulen nur eine untergeordnete Rolle. Die Bauhauspädagogik, in unterschiedlichen Ausprägungen entwickelt von den Meistern Paul Klee, Wassily Kandinsky, Hans Albers und Johannes Itten, bezog sich vornehmlich auf die eigenen Studenten und die Lehre im Bauhaus selbst. Vor allem Ittens kunstpädagogische Konzeption von der 'Analyse alter Meister' bestand im Wesentlichen aus der Empfehlung des Kopierens und des künstlerischen Nachvollzugs vor dem Original, um "... einen unmittelbaren Zugang zum 'Wesen' des Werkes zu finden und über die Empfindung bzw. durch die Einfühlung in das Bild gleichsam zur Essenz des Gemäldes vorzudringen."²⁰⁴

Die 'Musische Bildung' der Nachkriegszeit propagierte die Einbeziehung von originalen Kunstwerken in das Unterrichtsgeschehen als persönlichkeitsbildende Hilfe und Unterstützung der ganzheitlichen Bildung des Menschen. Ein rationaler, intellektueller Zugang zu

²⁰² vgl.: Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Berlin 1906 S.26

²⁰³ aus: Hartlaub, G.W.: Der Genius im Kinde, Breslau 1930 S.65

²⁰⁴ aus: Wick, Rainer: Bauhauspädagogik, Köln 1982 (1994) S.148

Kunstwerken wurde abgelehnt. Stattdessen wurde eine tiefe, erfassende Durchdringung durch ein besinnliches Erleben und die Mobilisierung der inneren schöpferischen Kräfte angestrebt. Ziel war die Ausbildung der Persönlichkeit und die Erziehung durch Kunst.

Als Gegenreaktion bildete sich ab 1962 die Bewegung des 'Kunstunterricht', die sich einer rational begründeten Kunstdidaktik ohne jegliche Irrationalismen und 'unwissenschaftliche' Absichten zuwandte. Nach Otto und Pfennig, den Vordenkern der Bewegung, ist der Kunstunterricht vorrangig "Erziehung zum bildnerischen Denken" mit der Aufgabe, den Schülerinnen und Schülern ästhetische Strukturen zu vermitteln. Daneben soll im Rahmen des Kunstunterrichts vor allem das Verständnis für die Formkonzepte aktueller Kunst geschult und deren formal - ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten nachvollziehbar gemacht werden, um sie so für die eigenständige künstlerische Arbeit verfügbar werden zu lassen. Die damalige avantgardistische Strömung des Abstrakten Expressionismus wurde unmittelbar zur Steuerung und Strukturierung bildnerischer Prozesse herangezogen. Dazu waren praktische und theoretische Anteile im Unterricht gleichrangig, Produktion und Reflexion wechselten sich alternierend ab.

Im Zentrum des Interesses der ab 1968 einsetzenden Bewegung der 'Visuellen Kommunikation' ist weniger das solitäre Kunstwerk als alle visuell- ästhetischen Phänomene des Alltags: Film, Fernsehen, Comic, Pressefotografie, Werbung, Mode, Spiel und Aktion. Die führenden Vertreter Giffhorn, Möller und Ehmer sehen das Kunstwerk gleichrangig mit anderen visuellen Objekten und messen der sinnhaften, erlebnisorientierten Kunstbetrachtung keine Bedeutung zu. Die Betrachtung von originalen Kunstwerken ist demnach nicht zentraler Gegenstand des Kunstunterrichts.

Eine Revision der Visuellen Kommunikation setzt Anfang der 1970er Jahre als Bewegung der 'Ästhetischen Erziehung' ein. Das originale Kunstwerk, seine erkenntnis- und sinnhafte Rezeption wird wieder zentraler Unterrichtsgegenstand. "Ästhetische Erziehung verweist neben ihrer Vielfalt besonders auf sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis, auf ein "Lernen mit allen Sinnen" und auf einen bewussten "Gebrauch der Sinne".²⁰⁵ Die Bedeutung des originalen Kunstwerkes für den zeitgemäßen Kunstunterricht wird seither in allen aktuellen kunstdidaktischen Modellen betont.

Eine direkte Begegnung mit Originalen hat zur Vorbereitung der folgenden Aufgaben stattgefunden und wesentlich zur Entwicklung eigener Konzepte beigetragen: 3.1.1.2 ◇ 3.1.2.3 ◇ 3.2.2.6

²⁰⁵ Selle, Gert: Gebrauch der Sinne – Eine kunstpädagogische Praxis, Köln 1988 S.37

4.4 Erlebnisswelt der Schüler als Anbindung

Der nachhaltige Erfolg der ästhetischen Erfahrung und Ausbildung ist im Wesentlichen von der inneren Disposition der Schülerinnen und Schüler abhängig. Vor allem die Motivation ist die zentrale Voraussetzung, die eine innere Bereitschaft und Kraft zum ästhetischen Tun und Erleben freisetzt. Eine maßgebliche Bedingung für die Hinwendung und – im Idealfall – für ein tiefes, persönliches Ergriffensein vom künstlerischen Schaffen ist eine Vernetzung der Unterrichtsinhalte mit der persönlichen Erlebnisswelt der Schülerinnen und Schüler. An die Erfahrungen, die Erlebnisswelten, die Begeisterungen und das Wissen der Schülerinnen anzuknüpfen, bedeutet, sie in ihrer künstlerischen Persönlichkeit zu verstehen, zu respektieren und zu fördern; eine Grundvoraussetzung für partnerschaftliches und zielorientiertes Lehren und Lernen.

Die Anbindung an die Alltagserfahrungen und -interessen der Schülerinnen und Schüler hält Meike Aissen – Crewett für grundlegend: "Ein wichtiger Bestandteil der Methodologie des Kunstunterrichts besteht in der rechtzeitigen und ausreichenden Motivierung von Schülerinnen und Schülern. Dabei gilt es, an den Erfahrungen der Schülerinnen und Schüler anzusetzen, die sie tagtäglich machen: zu Hause, beim Spielen, in der Schule, auf der Straße usw. Die Mehrzahl dieser Erfahrungen sprechen gleichermaßen Gefühle und Intellekt der Kinder an und eignen sich so in besonderem Maße als Ausgangspunkt und Thema für künstlerisch – ästhetische Aktivitäten. ... Da die gesamte Verfassung des Kindes die Quelle für Motivation bildet, müssen Sie nicht nur die realen sinnlichen Erfahrungen des Kindes erkennen und in den Kunstunterricht einbeziehen, sondern auch in das einzudringen versuchen, was man die "innere Landschaft" des Kindes nennen kann, also in seine Wünsche und Sehnsüchte, seine Träume und Albträume. Deren Vergegenständlichung ist eine wesentliche Funktion des Kunstunterrichts. Unterrichten bedeutet, ... Schülerinnen und Schülern zu helfen, ihre eigenen persönlichen Erfahrungen unter all dem, was von außen auf sie einströmt, zu entdecken und diese Erfahrungen künstlerisch – bildnerisch auszudrücken."²⁰⁶

Der Interessen-, Erfahrungs- und Wissensstand der Schülerinnen und Schüler ist der Status Quo, auf dem ästhetische, kunstwissenschaftliche und handwerkliche Erfahrungen aufgebaut werden können. Die Voraussetzung dazu ist eine präzise und erschöpfende Sondierung des Interessen- und Wissensstandes und der emotionalen Erfahrungen der Schülerinnen und Schüler. "Wir müssen also den Schülerinnen und Schülern ermöglichen, eigene Erfahrungen zu machen, und das meint auch, dass wir Lehrerinnen und Lehrer Zugang zu ihren Erfahrungen gewinnen müssen, um sie als Teil des Lehrens und Lernens zu begreifen. Erfahrung ist bezogen auf eine Erfahrungsgegenstand, eine Erfahrungssituation, ein Erfahrungser-

²⁰⁶ Aissen – Crewett, Meike: Kunstunterricht in der Grundschule, Verlag Westermann, Braunschweig 1992 S.25

eignis, die alle in der konkreten Lebenswelt zu finden sind und sich dort ereignen. Diese Lebenswelt müssen wir aufsuchen."²⁰⁷

Dabei ist zu berücksichtigen, auf welcher Entwicklungsstufe sich die Schülerinnen und Schüler befinden. Mit zunehmendem Alter werden die ästhetischen Erfahrungen, persönlichen Interessen, künstlerischen Vorlieben und Begabungen unterschiedlicher, differenzierter und individueller ausfallen. Die Verankerung dieser Erfahrungen im Alltag ist dabei häufig eher unmerklich und selbstverständlich; ihre Verbindungen zu künstlerischem Tun sind oft nicht bewusst.

"In den Alltagserfahrungen sind bereits wesentliche Handlungs- und Erkenntnisweisen vorgegeben – man muss sich ihrer nur bewusst werden. Die mit alltäglichen Dingen und Situationen verknüpften Wahrnehmungen, ästhetischen Verhaltensweisen, Handlungen und Erkenntnisformen sind vielfältig. Dies alles wiederum ist verbunden mit ästhetischen Verfahren bzw. mit Kulturtechniken, die völlig selbstverständlich in Alltagshandlungen integriert sind. Alltagsverhalten und Alltagserfahrungen sind so der Stoff, aus dem Kunst und Wissenschaft ihre anderen Zugänge zur Welt entwerfen."²⁰⁸

Eine hohe Motivation, gefördert durch eine persönliche Interessenlage der Schülerinnen und Schüler ist die Grundvoraussetzung für alle Gestaltungsaufgaben gewesen. Spezifische Anbindungen an die eigenen Erlebnis- und Gefühlswelt finden sich insbesondere in den Gestaltungsaufgaben 3.1.2.1 / 3.1.2.2 / 3.1.2.3 ◊ 3.2.1.2 ◊ 3.2.2.6 ◊ 3.2.3.3 .

4.5 Unterrichtsformen

Während der Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern stellte sich heraus, dass sich je nach Altersgruppe und inhaltlicher Ausrichtung der Unterrichtsthematik spezifische Unterrichtsformen und –methoden als besonders effektiv erwiesen. Das Ziel aller unterrichtlichen Aktivitäten, mögen sie auch noch so unterschiedlich organisiert sein, muss dabei immer auf Selbstständigkeit, Individualität und Erkenntnisgewinn ausgerichtet sein. Die Prozesse, die auf diese Erziehungsziele ausgerichtet sind, sind die grundlegenden Eckpfeiler des Kunstunterrichts. "Im Kunstunterricht geht es um mehr als Kunst, es geht um die ästhetischen Erfahrungsprozesse der Kinder und Jugendlichen – in ihrem Wahrnehmen, Handeln und Denken. Ihnen diese Prozesse zu eröffnen, sie darin zu begleiten und selbstständig werden zu lassen, ist Praxis und Konzept des Kunstunter-

²⁰⁷ Aissen – Crewett, Meike: Grundriss der ästhetisch – aisthetischen Erziehung in der Grundschule – Potsdamer Studien zur Grundschulforschung, Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 2000 S.152

²⁰⁸ Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung – Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft / Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Salon Verlag, Köln 2000

richts."²⁰⁹ Die Rolle und das Verhalten des Lehrers sind dabei von entscheidender Bedeutung. Von seinem Lehrverhalten hängt in maßgeblicher Weise ab, wie erfolgreich und intensiv die Prozesse der ästhetischen Erkenntnisgewinnung bei den Schülerinnen und Schülern verlaufen. Seine Rolle sollte die des wissenden Begleiters sein, wobei 'wissend' sowohl auf fachliche Zusammenhänge als auch auf Kenntnisse über den Verlauf kreativer Vorgänge bezogen ist. Dieses 'Wissen' sollte ihn aber nicht dazu verführen, in die belehrende Rolle zu verfallen. Dauerhaft und von größter Intensität können Lernprozesse nur ausfallen, wenn sie auf der eigenen Motivation und Initiative der Schülerinnen und Schüler basieren. Der Lehrer kann hier 'nur' Anreger sein, der Wege vorschlägt, Möglichkeiten eröffnet und so bestenfalls wie ein Katalysator die ästhetischen Erkenntnisprozesse initiiert.²¹⁰ Seine Aufgabe ist es, Situationen zu schaffen, in denen solche Prozesse bestmöglich verlaufen können.²¹¹ Nicht dozierendes Vortragen, sondern das Aufzeigen von Möglichkeiten muss sein Handeln bestimmen.²¹²

Die Wahl der adäquaten Unterrichtsform und -methode richtet sich nach dem Unterrichtsinhalt, der Gruppenzusammensetzung, der Altersstufe und dem Grad der Vertrautheit der Gruppe mit der jeweiligen Methode. Auf dem Hintergrund dieser Entscheidungsfaktoren stellt sich die Frage nach der geeigneten Sozialform für den Unterricht. Jedoch sollte nicht starr an der einmal gewählten Methode festgehalten werden, sondern der Lehrer sollte flexibel auf die sich ändernden Unterrichtssituationen und Bedürfnisse der Schüler ein-

²⁰⁹ Kirchner, Konstanze / Otto, Gunter: Praxis und Konzept des Kunstunterrichts in: Kunst und Unterricht, Heft 223/224 1998 S.1

²¹⁰ vgl. "Den Prozess der Formreflexion, gar der Reflexion des eigenen Formkonzeptes anzustoßen und zu unterstützen ist eine der zentralen Aufgaben von Kunstlehrern." aus: Stielow, Reimar / Warzcha, Dieter: Kunstpädagogik und Gegenwartskunst in: Kettel, Joachim (Hrsg.): Künstlerische Bildung nach Pisa – Neue Wege zwischen Kunst und Bildung, Verlag Athena, Oberhausen 2004 S. 220

²¹¹ Helga Kämpf-Jansen bezeichnet den Lehrer gar als 'Therapeuten': "Im guten Sinne sind sie (die Lehrer) auch 'Therapeuten' (therapeuo = ich begleite) und 'Mentoren', die ihr Wissen und ihre Erfahrungen an jüngere Menschen weitergeben. Zudem sind sie manchmal durchaus auch Lernende, die parallel zu den Lernprozessen der Kinder eigene Prozesse durchlaufen, an ähnlichen Fragen und Problemstellungen arbeiten und ihre eigenen Erfahrungen so mit den Erfahrungen von Kindern vergleichen und für deren Arbeit produktiv machen können." aus: Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung – Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft, Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Salon Verlag, Köln 2000 S.253

²¹² vgl. auch: "Kunst ist nicht lernbar, aber die Wege zu ihr sind erlernbar." aus: Pfennig, Reinhard: Gegenwart der bildenden Kunst. Erziehung zum bildnerischen Denken, Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5.Aufl.) S.151
"Erfahrung gelingt nicht durch Vermittlung" aus: Ehmer, Hermann K.: Keine Angst vor schönen Dingen? Die Kunst der kulturellen Bildung in: Kunst und Unterricht Nr. 176, 1993 S.32

gehen können. Meike Aissen – Crewett empfiehlt ein offenes methodisches Vorgehen: "Methoden des Kunstunterrichts" meint das 'Wie' des Kunstunterrichts. Dabei kann es nicht um die Vermittlung von fixen Rezepten gehen; die gibt es ohnehin nicht. Viel wichtiger ist es, dass Sie sich sensibilisieren, dass Sie Phantasie für die unterschiedlichen Situationen des Kunstunterrichts entwickeln, für Schwierigkeiten von Schülerinnen und Schülern und für die Maßnahmen und Einstellungen, durch die Sie den Schülerinnen und Schülern helfen können, Schwierigkeiten zu überwinden."²¹³

Im Mittelpunkt jeder Unterrichtsform sollte die eigene Aktivität der Schülerinnen und Schüler stehen, und zwar bezogen auf alle Ebenen der sinnlichen Wahrnehmung. "In der Kunsterziehung war das Lernen durch eigenes Tun immer das Wichtigste, häufig aber auch die einzige Art des Lernens. ... Lernen im Kunstunterricht erfolgt durch Machen, Sehen und Sagen. Diese drei Tätigkeiten ergänzen und durchdringen sich, sie sind unlösbar miteinander verbunden, sie bilden die Einheit des Lerngeschehens."²¹⁴

Die konkrete Arbeitsform bestimmt die Interaktion zwischen Lehrer ⇔ Schüler, Lehrer ⇔ Inhalte ⇔ Schüler, Schüler ⇔ Schüler oder Schüler mit sich selbst.

Die Einzelarbeit bedeutet intensive Arbeit am eigenen Projekt im Dialog mit sich selbst. Auftretende Probleme können dabei mit dem Lehrer besprochen und geklärt werden. Die Individualität und Intensität der eigenen künstlerischen Arbeit, die persönliche Disposition und Vorlieben einzelner Schülerinnen und Schüler für bestimmte Inhalte und bestimmte künstlerische Techniken legen diese Methode nahe. Anwendung fand diese Unterrichtsmethode bei den Themenstellungen 3.1.1.1 – 3.1.1.9 ◇ 3.1.2.1 – 3.1.2.3 ◇ 3.2.1.3 – 3.2.1.6 ◇ 3.2.2.2 – 3.2.2.4 ◇ 3.2.2.8 – 3.2.2.12 ◇ 3.2.3.3 ◇ 3.3.1.1

Die Partnerarbeit ist eine Vorform der Gruppenarbeit oder projektorientierter Arbeit. Die Lösung einer Aufgabe geschieht gemeinsam und zu gleichen Anteilen von beiden Partnern und erfordert einen partnerschaftlichen Austausch; daher sollten das Leistungsniveau und der Arbeitsanteil gleich sein. Die Einzelleistung sollte erkennbar bleiben, auch mit Blick auf die spätere Bewertung. 3.2.1.1 – 3.2.1.2 ◇ 3.2.2.1 ◇ 3.2.2.5 ◇ 3.3.1.2 .

Die Gruppenarbeit ermöglicht das Lernen und die Arbeit im Gruppenprozess und so das Einüben von demokratischen Lebensformen durch die gemeinschaftliche Erarbeitung von Fragestellungen, Problemlösungen, Ergebnissen und deren Dokumentation und Sicherung. Gruppenarbeit muss mehr sein als die Summe von Einzelleistungen;

²¹³ aus: Aissen-Crewett, Meike: Kunstunterricht in der Grundschule, Verlag Westermann, Braunschweig 1992 S.24

²¹⁴ aus: Pfennig, Reinhard: Gegenwart der bildenden Kunst – Erziehung zum bildnerischen Denken, Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5. Aufl.) S.151

die gemeinschaftliche Entwicklung und Bearbeitung von Fragestellungen, methodischen Vorgehensweisen und künstlerischen Produktionsverfahren muss das Ziel sein.²¹⁵ Dabei ist die Grundvoraussetzung eine grundsätzliche Bereitschaft zu einer kooperativen Haltung und Verbindlichkeit. Die Gruppe sollte an diese Unterrichtsform, insbesondere mit Blick auf das eigenverantwortliche Vorgehen, gewöhnt sein, was nur durch kontinuierliches Einüben erreicht werden kann. An den Lehrer stellt die Gruppenarbeit besondere Anforderungen; die Planung und Organisation von Materialangeboten, Räumen, Gruppenzusammensetzungen und Arbeitsaufträgen fordern sein besonderes Engagement. Diese Unterrichtsform wurde vor allem für die Aufgabe 3.2.2.6 angewendet.

Das Projekt ist gekennzeichnet durch eine selbstständige Zielsetzung, Planung, Durchführung und Bewertung der Ergebnisse durch die gesamte Gruppe. Die zielgerichtete und eigenverantwortliche Initiative der Gruppenmitglieder ist die Grundlage einer effektiven und ergebnisorientierten Arbeit. Alle Sozialformen können im Projekt Anwendung finden. Methodisch sind folgende Schritte erforderlich:

1. gemeinsame, selbstständige Zielsetzung
2. Methoden- und Medienplanung
2. Festlegung von Arbeitsschritten und Teilzielen
4. Realisierung mit Zwischenphasen (Diskussion, Bericht, ggf. Methoden- und Zielkorrektur)
5. Reflexion und Ergebniskontrolle

Der Lehrer ist in der Rolle des teilnehmenden, lernenden Partners und somit gleichberechtigtes Mitglied der Gruppe. Motivierend für alle Gruppenmitglieder wirken die Möglichkeit der Artikulation und Realisation eigener Bedürfnisse, sowie die Chance eines sehr komplexen Erfahrungsgewinns, der oftmals über die Grenzen des Unterrichtsfaches hinaus reicht. Diese sehr anspruchsvolle Unterrichtsform erfordert ein hohes Maß an Selbstständigkeit und innerer Bereitschaft der Schülerinnen und Schüler für den Unterrichtsinhalt. Diese demokratische und ergebnisorientierte Form setzt ein gründliches Einüben voraus und kann daher nur selten eingesetzt werden. Angewendet wurde diese Unterrichtsform vor allem für die Aufgaben 3.2.3.1 ◊ 3.2.3.2 .

²¹⁵ vgl. Aissen-Crewett, Meike: Kunstunterricht in der Grundschule, Verlag Westermann, Braunschweig 1992 S.74

5 Zusammenfassung und Nachwort

5.1 Kunsthistorische Bestandsaufnahme

„Papier als Werkstoff“ ist die thematische Parenthese der vorliegenden Arbeit. In einem ersten Analysestrang wurde die Verwendung von Papier in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und in der zeitgenössischen Avantgarde in ihrer handwerklichen und inhaltlichen Breite entwickelt und aufgezeigt. Diese Bestandsaufnahme zeigte die Verwendung von Papier im kunsthistorischen Kontext, sowie die Unterschiedlichkeit der technischen und inhaltlich – konzeptionellen Ansätze auf. Auf der Basis dieser kunstwissenschaftlichen Inventarisierung wurde es möglich, neue Gestaltungsansätze für den Kunstunterricht zu entwickeln und so die konventionellen Verwendungsfelder von Papier im unterrichtlichen Kontext zu erweitern. Neuartige, kreative Ansätze, handwerkliche Praktiken und innovative gestalterische Möglichkeiten wurden auf diese Weise erschlossen. Zur adäquaten Vermittlung dieser neuen Unterrichtsinhalte wurden didaktische Verfahrensweisen herangezogen, die nach dem jeweiligen Unterrichtsgegenstand, der Zusammensetzung der Gruppe und den erforderlichen organisatorischen Bedingungen ausgerichtet waren. Diese Methoden wechselten je nach Erfordernissen auch innerhalb der Unterrichtsreihe und wurden den jeweiligen Phasen angepasst.

Die systematische Untersuchung der neueren Kunstgeschichte unter dem Aspekt der Verwendung von Papier machte deutlich, in welcher vielfältiger, komplexer und weit reichender Breite sich dieses Material in der Moderne seit der Einführung der Collage etabliert hat. War der Gebrauch von Papier anfangs auf zweidimensionale Arbeiten beschränkt, so eröffnet sich sehr bald auch die Verwendung im plastischen Bereich bis hin zu materialimmanenten Konzeptionen und Raum besetzenden Entwürfen. Die bloße dienende Funktion als zweidimensionales Trägermaterial, die dem Papier über Jahrhunderte zugewiesen war, wurde mit dem Beginn der Moderne schlagartig ausgeweitet. Wie die vorliegende Untersuchung zeigte, wurde das Papier in zunehmendem Maße als Werkmaterial mit allen stofflichen Eigenschaften für künstlerische Konzepte herangezogen. Das Material selbst wurde so zusehends zum Träger künstlerischer Inhalte.

Die Findung der Collage ist *die* Pioniertat in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Als Bildform erweitert sie bis heute auf revolutionäre Weise das Repertoire der bildnerischen Möglichkeiten. Braque und Picasso führten als Vorreiter diese Bildformen ein, die weit über die klassischen Gattungen der Tafelmalerei und Zeichnung hinausweisen. Als wesentliche Neuerung wurden erstmals Materialien, in der Regel Papiere, zugelassen, die nicht vom Künstler selbst hergestellt waren, sondern die fremden situativen Kontexten entstammten und so ihre eigene 'Geschichte' transportierten. Diese 'Pioniertat' war vorbereitet: in Farbzeichnungen und Malereien imitierten Picasso und Braque zunächst die Materialcharaktere, Strukturen und Farben von Papieren. Im Jahr 1912 taten dann Picasso und Braque den evidenten Schritt und ersetzten die Imitation der Papiere durch das

Papier selbst – gefunden, nicht selbst hergestellt und einem anderen Kontext entnommen. Sie etablierten in ihren Collagen die Fundpapiere als gleichwertige Elemente mit ihren Farbwerten, Strukturen und materiellen Qualitäten neben der gemalten Farbe oder der Zeichnung.

Eingeleitet wurden die geklebten Papiercollagen durch die Kartonplastiken der Gitarren von Braque und Picasso. Benutzte Pappen, deren Materialcharakter und abgegriffene Oberflächen sichtbar blieben und so die provisorische und skizzenhafte Aura der Plastiken unterstützen, wurden herangezogen, um ein reliefartiges Konstrukt zu bauen. Das flächige Material ermöglichte, den Raum zu akzentuieren, Raumpartikel durch die wandartigen Begrenzungen voneinander zu separieren, Teile zu verschatten und wieder zu öffnen. Stellenweise aufgeklebte Papiere und eine partielle, schnelle, gestische Malerei akzentuieren und variieren die verschiedenen Ausführungen, ohne die ursprüngliche Aura des Materials zu kaschieren. Schnüre werden wie Linien eingesetzt und betonen so den flächig – graphischen Charakter des Ausgangsmaterials.

Die futuristische Papiercollage fußt auf den formalen und technischen Findungen von Picasso und Braque. Eine Proklamation politischer und fortschrittsgläubiger Inhalte unterscheidet sie jedoch von der rein formalen kubistischen Collage. Dieses Interesse für die politische Agitation, Technikgläubigkeit und dynamische Veränderung führt zu eigenen Bildformen und zu einer besonderen Art der Nutzung von Fundpapieren. Mit malerischem Impetus werden diese Papiere ausgewählt und mittels Farbe in einen kompositorischen und koloristischen Zusammenhang gebracht. Ein formaler Zusammenhalt wird oftmals durch Papiere mit typographischen Elementen (Linien, markante Buchstaben etc.) erreicht. Darüber hinaus werden stellenweise inhaltliche Verweise, vor allem politischer Natur, durch Partikel gedruckter Wortfragmente in den gesamten Bildleib eingewoben.

Die dadaistischen Papiercollagen zeigen Bildentwürfe, die aus einem besonderen Interesse für die reine Provokation, die Ablehnung konventioneller Inhalte und Verfahren und für die Kommentierung politischer Verhältnisse hervorgehen. Die Papiere waren gefundene Ready – Mades, hier vor allem erstmals Photographien, kombiniert mit Wortfragmenten, die der aktuellen Tagespresse entnommen waren und mittels Verfremdung und Neuordnung eine Kommentierung der bestehenden gesellschaftspolitischen Verhältnisse ermöglichten. Papiere wurden aber auch unter formal – ästhetischen Gesichtspunkten eingesetzt; ihre grafische Struktur, die malerische Oberfläche oder die farbige Patina der Papiere wurden analog zur konventionellen Malfarbe verwendet. Aus der Ablehnung herkömmlicher bildnerischer Verfahren heraus entwickelten die Dadaisten zudem provokante und banale Methoden zur Bildfindung, die den Künstler als Genius verneinten und stattdessen den Zufall zum entscheidenden Prinzip der Bildfindung erhoben.

Den Surrealisten, und hier insbesondere Max Ernst als Vorreiter, erschien die Papiercollage als das geeignete Verfahren, um ihre Bildvorstellungen in adäquater Weise zu realisieren. Aus vielen verschiedenen, bereits vorhandenen Bildwirklichkeiten sollte eine "Über-Wirklichkeit" entstehen, die auch den nicht sichtbaren Wirklichkeiten der menschlichen Existenz (Träume, Vorstellungen, Ängste etc.) einen bildnerischen Raum bietet. Max' Ernst Collageromane führen in beispielhafter Weise das surrealistische Prinzip vor: illustrative Bilder und Bildteile, zumeist Stahlstiche aus Trivialromanen, wie sie im 19. Jahrhundert weit verbreitet waren, wurden akribisch präzise ausgeschnitten und zu neuen, irritierenden und bisweilen abgründigen Bildwelten zusammengesetzt. Um den Entstehungsprozess nicht zu offenbaren, wurden die Papiere an den Schnittstellen äußerst passgenau eingefügt, kaschiert und neu umgedruckt. Damit das Ergebnis nicht nachträglich als ein künstlich hergestelltes entlarvt werden konnte, durfte die 'Tat' dieser Neukombination keine Spuren hinterlassen und musste wie ein 'perfektes Verbrechen' ausgeführt werden.

Das Prinzip der Collage als Zusammenfügung von disparaten Elementen wurde durch die Vertreter des Nouveau Réalisme in das Gegenteil verkehrt. Ihre Projektionsflächen waren die großen Werbeplakate in urbaner Umgebung, die in Schichten übereinander geklebt waren. Im inversiven Verfahren der Decollage eröffneten sie die Bildoberflächen, um die Lagen der darunter liegenden Papiere freizulegen. Auf die unplanbaren, überraschenden Veränderungen, die die Schnitte und Materialverletzungen ans Licht förderten, mussten sie mit kreativem Kalkül reagieren. Der Gestaltungsprozess ereignete sich so auf dem schmalen Grad der Entscheidung zwischen der Akzeptanz und Manifestation eines farbigen und kompositorischen Zustandes oder der erneuten Wegnahme von Material und dem damit verbundenen Risiko der Freilegung des verdeckten Unbekannten.

Den Bauhauslehrern und insbesondere Hans Albers war das Papier vor allem didaktisches Material zur Veranschaulichung von materialimmanenten Eigenschaften. Die Vorzüge des industriell gefertigten Materials (billig, dekorlos, neutral) entsprachen zutiefst der Forderung des Bauhauses nach einer Gestaltung, die sich aus dem Material selbst und dessen Eigenschaften entwickelte, schmückende Zusätze ablehnte und eine materialorientierte Handwerklichkeit zur Grundlage des freien Entwurfs macht. Das Papier wurde vor allem unter Albers zum Basismaterial für die Studenten der Grundlehre. Die Arbeitsergebnisse folgten den knappen Aufgabenstellungen der Bauhauslehrer und visualisierten in klarer und nüchterner Form die elementaren Eigenschaften des Materials wie Stabilität, Formbarkeit, Materialstärke und Konsistenz. Die Ergebnisse dieser elementaren Materialanalysen waren räumliche und strukturelle Konstruktionen aus Papier. Diese grundsätzlichen Studien und formalen Befragungen von Form, Fläche, Material und Raum mittels Papier dienten der Schulung des elementaren Gefühls für Räumlichkeit, Plastizität, Materialität und deren Interdependenz. Als solche waren sie daher

grundlegend und bindend für alle weiteren Ausbildungsgänge im Bauhaus, gleich ob Architektur, Bildhauerei oder Design.

Als 'Collage mit selbst produziertem Papiermaterial' lässt sich der Papierschnitt bezeichnen. Dazu wird neutrales Material in flächiger Anordnung verwendet, in verschiedene Flächenmaße geschnitten und zu zweidimensionalen Anordnungen montiert. Die Oberflächen sind zumeist mit Farbe und von der Hand des Künstlers verändert.

Im Werk von Matisse tauchen erstmals Papierschnitte in großer Fülle und handwerklicher Vielfalt auf. Anfangs als kleine Skizzen für Theaterkulissen gedacht, etablierten sie sich später als eigenständige, großflächige Bildformen im Gesamtwerk. Matisse färbte große Papierbahnen mit bewegtem Pinselduktus und zumeist einer stark leuchtenden Farbe ein. Der in sich changierende Farbauftrag, der durch den Pinselschlag entstanden war, verlieh den farbigen Oberflächen eine malerische Lebendigkeit. Mit der Schere wurden die Papiere aus freier Hand in Form geschnitten. Die Konturen bildeten oft dekorative, spannungsgeladene Arabesken. Die ausgeschnittenen Flächen wurden auf einem Trägerpapier angeordnet und fixiert. Der sichtbare Pinselduktus, der freie Scherenschnitt und die oftmals auf dem Trägerpapier verbliebenen Bleistiftlinien der Vorzeichnung verhinderten eine formale und malerische Erstarrung der Papierschnitte.

Die Papierschnitte von Chillida bestehen aus mehreren voreinander gehängte Lagen aus Papier mit wenigen, partiellen Aussparungen und eingesetzten dunklen Flächen aus Tusche. Ihre räumliche und monumentale Wirkung beziehen sie aus dem haptischen, dichten Papiermaterial, der runenartigen Zeichenhaftigkeit der getuschten Flächen und der feinen Schattenwirkung, die durch die gestaffelte Hängung entsteht.

Die üblichen Größen von Papierschnitten überschreitet Felix Droese mit seinen monumentalen Papierschnitten. Häufig sind sie wichtiger Bestandteil einer größeren Rauminstallation. In einer thematisch äußerst komplexen Installation bildet der hängende Papierschnitt neben anderen, im Raum verteilten Elementen, das Zentrum. Verwendet wurde ein Fotokarton mit einer geknitterten, abgegriffenen Oberfläche. Die zusammenmontierten Flächen sind dicht und kompakt, um sich stellenweise zu fachwerkartigen Verstrebnungen zu öffnen. Um bei dieser überlebensgroßen Installation die erforderliche Festigkeit zu erreichen, wurden die Papiere auf Gardinenstoff aufmontiert. Der stellenweise noch sichtbare Trägerstoff betont zudem den Werkcharakter des Papierschnitts.

Zur Visualisierung elementarer Phänomene wie Licht, Struktur und Bewegung ziehen die Vertreter der Gruppe Zero neben anderen Materialien auch das reinweiße Papier heran. Uecker als Hauptvertreter der Gruppe verwendet schweres, durchnässtes Büttenpapier, in das er mittels Druckerpresse Strukturen von Nägeln in serieller Anordnung einprägt. Das Material wirft reliefartig auf, wodurch sensible

Erhabenheiten entstehen, an denen sich das Licht bricht und einen vibrierenden Wechselrhythmus von Licht und Schatten hervorruft.

Holweck, ebenfalls beeinflusst durch das Konzept der Zero-Gruppe, bearbeitet das Material durch eine Vielzahl ursprünglicher, am Stoff orientierter Methoden wie Reißen, Schneiden, Stauchen etc. Die so entstandenen Bearbeitungsspuren und -strukturen werden dann als Papierrelief belassen. In einem intuitiven, nicht kalkulierten handwerklichen Prozess der Beeinflussung wird das Papier so verändert, dass sich oft sehr feine und poetische Licht- und Schattenwechsel in den entstandenen Strukturen des Materials brechen.

Der Vertreter des holländischen Pendants der Zero-Gruppe, Jan Schoonhoven verwendet einfachste Formmodule aus weißer Pappe, die er nach dem Prinzip des All-Over auf einer Trägerfläche anordnet. Gerade wegen der Simplizität der Formen wird das reichhaltige Wechselspiel von Licht, Schatten und Körper je nach Lichteinfall und Betrachterstandpunkt in seinen sensiblen und unterschiedlichen Qualitäten erlebbar.

War bis in die 50er Jahre hinein die Verwendung von Papier als Werkstoff auf zweidimensionale Bildformen beschränkt, so wurde es dann sukzessive auch als Material für plastische Konzeptionen herangezogen. Die Bandbreite der technischen und inhaltlichen Ansätze ist sehr weit: Papier als amorphe Modelliermasse, als flächiges Material für Konstruktionsplastiken, als formbarer Stoff für plastische Verschalungen, als massenhaftes Environmentmaterial im Stadtraum oder als sensibler Stoff für Installationen im Innenraum. Ebenso zahlreich sind die Möglichkeiten der formalen Ausprägung wie additive Kernplastik, zusammengesetzte Montageplastik, zerlegbares enzyklopädisches Objekt, ausgebreitete und unveränderte Materialansammlung im Stadtraum oder inszenierter Stoff im Innenraum.

Von Dubuffet wird das Papier als amorphe Modelliermasse eingesetzt. Als führender Vertreter der 'Art Brut' etablierte er 'unkünstlerische' und 'arme' Materialien, und so auch das bis dato für Plastiken ungebräuchliche Papier. Das Ergebnis waren archetypische Portraitköpfe im weitesten Sinne mit ledrig zerfurchten und verkarsteten Oberflächen, die an zerklüftete Landschaftsformationen denken lassen.

Die Künstler der Pop Art, hier vor allem Claes Oldenburg, interessierte Pappe und Papier als weit verbreitetes, banales, kostengünstiges und 'unkünstlerisches' Material. Die ersten Objekte, trivialen Alltagsgegenständen nachempfunden, waren aus Pappmaché gefertigt, das auf einen Kern aus feinmaschigem Draht aufgetragen wurde und anschließend mit leuchtenden Farben bemalt war. Mit Wellpappe baute Oldenburg große, flache Objekttafeln, die den Charakter des Materials nicht kaschierten und zu raumgreifenden Installationen zusammengestellt wurden. Aus dem selben Material baute Oldenburg später triviale Alltagsgegenstände nach, die durch eine ex-

treme Vergrößerung in Kombination mit dem Gebrauchsmaterial einen provisorischen, künstlichen Objektcharakter annehmen.

Das Material der Kartonplastiken von Erwin Heerich ist eine neutrale, glatte Industripappe – einfach, schnell und präzise zu verarbeiten. Das Material ist zweitrangig, erlaubt ihm aber, sehr schnell und ohne großen technischen Aufwand sein Konzept von Plastik als die Verkörperung von übergeordneten Maßgefügen und Gesetzmäßigkeiten in großer Variationsbreite vorzuführen.

Zwischen Tafelmalerei und Objekt liegen die Papierkörper von Bernhard Schulze. Wie farbige Auswüchse und plastische Weiterführungen seiner informellen, tachistischen Malerei wachsen die Formen aus den Bildern heraus in den Raum. Drahtgerüste wirken stabilisierend, die dann mit Papierpulp und –bahnen belegt werden. Die abschließende Deckmalerei führt die Farbigkeit aus dem Bild heraus weiter in den Raum hinein. Auf konsequente Weise verselbstständigen sich später diese Strukturen und polymorphen Gestalten, lösen sich von der Fläche und bilden eigenständige, freiplastische Körper, die dann sogar in monumentalen Dimensionen als Theaterkulissen Verwendung finden.

Virnichs Skulpturen sind fragile, morbide und fragmentarische Zusammenfügungen von gefundenen und bearbeiteten Materialien und Gegenständen. Papier und Pappe stehen dabei gleichwertig neben einer Vielzahl anderer möglicher Materialien. Die Pappe ist in seinen Skulpturen häufig formbildende Wand, Papier wird oft wie eine abschließende Haut über die Form montiert und bemalt, ohne das Material vollständig zu kaschieren. Für andere Arbeiten nutzt er große Papierbögen, die ihm zuvor als Unterlage an seinem Arbeitsplatz gedient haben. Farb- und Arbeitsspuren sind erste Anregungen, die er nutzt, verstärkt oder zurücknimmt, um abstrakte Farb- und Formkosmologien zu entwickeln. Wie in einem Atlas werden diese Papiere abschließend gebunden.

Papier und Pappe als restauratorisches Material setzt von Weizäcker für seine Plastiken ein. Sie sind Hüllen und Abformungen von vorhandenen Gegenständen oder Plastiken. Das Material Papier kommt in den Arbeiten von Weizäckers in seiner äußersten Empfindlichkeit und Fragilität zur Geltung und wird häufig zu komplexen Installationen zusammengestellt. Durch die spezifische Anwendung und Verarbeitung wird auf sehr subtile Weise der gesellschaftliche oder politische Kontext, dem die jeweilige Vorlage entnommen ist, paraphrasiert.

Papier in großen, raumgreifenden Mengen wird für Installationen genutzt, die Innenräume strukturieren oder in städtische Umgebungen eingreifen. Dabei wird der Umgebungsraum als plastischer Raum aufgefasst, der durch die Zufügung der jeweiligen Papierinstallation akzentuiert wird oder mit einer Umdeutung 'aufgeladen' wird.

Schult verwendete Zeitungspapier in großen Mengen für seine Happenings und Installationen im Stadtraum. Das Papiermaterial wurde unverändert in die städtische Umgebung geschüttet und für mehrere Stunden sich selbst, den Bewohnern und den Wetterbedingungen überlassen. Mit den Bergen von Zeitungspapier als schnelllebige Informationsträger in einem bekannten städtischen Umfeld verwies Schult auf gesellschaftspolitische Sachverhalte. Zudem stellte sich eine surreale und überraschende ästhetische Wirkung ein, die sich durch die massenhafte und urplötzliche Erscheinung des Materials im Stadtraum aufbaute.

Die Rauminstallation von Annette Saueremann nutzen das Papier in Form von übergroßen Membranen, in denen sich das einströmende Licht fängt und so gleich einem Material sichtbar wird. Die Eigenschaften des Papiers – die empfindliche Stofflichkeit, die reinweiße Farbigkeit, die opake Transparenz – werden so unmittelbar erfahrbar.

Malerei mit Papierbrei ist ein neues Verfahren, das seit den später 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts vermehrt genutzt wurde. Gleich einer flüssigen Malfarbe wird hier die eingefärbte Papiermasse auf einen Träger aufgebracht. Im Unterschied zur reinen Tafelmalerei ist das Ergebnis strukturierter und haptischer in der Oberflächenwirkung.

Robert Rauschenberg verwendete in Fortführung seiner Combine Paintings große Pappkartons, die er nur wenig modifizierte und für seine Collagen nutzte. Für eine andere Werkserie experimentierte er mit einer kombinierenden Technik. In einem kombinatorischen Verfahren aus Schüttung von Papierpulp, Collage und Siebdruck brachte er das breiartige Papiermaterial zusammen mit anderen Stoffen auf einen tragenden Grund auf, das dann mit der Trocknung zu einem einheitlichen Bildleib verfilzte.

Farbiger Papierbrei als Malfarbe verwendete auch David Hockney für seine Poolbilder. Der Papierpulp, der mit der Farbe durchtränkt war, wurde jeweils in eine vorgesehene Zone der Trägerfläche gegossen, die durch Metallstege von der angrenzenden Fläche abgeschieden war. Nach dem Entfernen der Stege bearbeitete Hockney den verfilzten Papierbrei auf mechanische Art weiter, um eine partielle Verzahnung der Farbflächen zu erreichen.

Auch Kenneth Noland experimentierte mit farbigem, dünnflüssigem Papierpulp, den er lagenweise in einfache geometrische Flächenanordnungen goss. Diese Technik erlaubte zudem ein Einarbeiten von festen Papierflächen und anderen Materialien und eine mechanische Bearbeitung der Papierlagen. Durch das Übereinanderschichten der unterschiedlichen farbigen Pulpe wurden sehr nuancenreiche und strahlende Farbwerte erzeugt.

Kelly als Vertreter des Hard Edge goss farbigem Papierpulp in unterschiedlichen, reichen Farbnuancen auf die vorher genau bestimmten und durch Stege abgezielten Flächen. Nach Trocknung und Pres-

sung verfilzten die farbigen Papierfasern mit dem reinweißen Trägerpapier und führten zu dichten, in sich strukturierten Farbflächen.

Frank Stella entwickelte für seine haptischen, ledrig – dichten Reliefobjekte eine eigene, aufwändige Technik. Auf das Schöpfsieb montierte er erhabene Strukturen und Körper. Im anschließenden Schöpfvorgang legte sich der flüssige Papierbrei über diese Formen. Das entstandene Hochrelief aus grober Papierfaser wurde anschließend mit deckender Farbe bemalt.

Alan Shields Papiermalereien sind reliefartige Schichtbilder, die mittels einer eigens entwickelten, aufwändigen Technik hergestellt wurden. In einem kombinierten Verfahren aus Schöpfen, Collagieren und Nähen sind die Papierlagen in gitterartigen Strukturen übereinander montiert. Auf diese Weise entstanden flache, räumliche Bildobjekte, in denen aufgrund ihrer netzartigen und partiell transparenten Strukturen alle übereinander montierten Lagen sichtbar blieben. Das Ergebnis sind hochkomplexe Bildorganismen aus kleinteiligen, räumlich versetzten Farb- und Formstrukturen.

Die Sichtbarmachung von natürlichen, wenig gesteuerten Veränderungsprozessen des Papiers und dessen spezifische, materialimmanente Reaktionen unter mechanischen, stofflichen und prozessualen Einwirkungen führen zu Papierarbeiten von unterschiedlichen materiellen und farbigen Qualitäten.

Die systematische Erkundung und Visualisierung der gesamten Bandbreite mechanischer und stofflicher Bearbeitungsmethoden von Papier findet sich in der frühen Werkphase von Franz Erhard Walter. Er initiiert Reaktionen von Papier mit verschiedenen Flüssigkeiten und andern Stoffen und verändert es durch einen Kanon mechanischer Einflüsse. Diese stofflich veränderten Papiere stellt er dann in systematischen, dokumentarischen Anordnungen aus.

Dieter Roth überträgt die Verarbeitungsmethoden von Lebensmitteln, insbesondere von Würsten, auf die Behandlung von Papieren. Ganze Bücher und Zeitschriften werden so zusammen mit Gewürzen und organischen Zutaten 'verwurstet'. Roth propagierte so die ganzheitliche, also auch die sinnlich – leibliche Rezeption literarischer Werke.

Papier als sensibel veränderbares Material wurde von Wolfgang Maly der Natur ausgesetzt. Wie in einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung wurden von ihm mehrere Papiere gleicher Beschaffenheit und Größe über einen vorher genau festgesetzten Zeitraum in eine bestimmte Umgebung in der Natur eingesetzt. In vorher präzise festgelegten zeitlichen Intervallen wurden diese Papiere dann entnommen und wie in einer wissenschaftlich - dokumentarischen Präsentation angeordnet.

5.2 Papier als Werkstoff im Kunstunterricht

Im Rahmen der praktischen Arbeit mit Schülergruppen ist eine Fülle von Papierarbeiten unterschiedlicher Techniken und formaler Ausrichtungen entstanden. Neue Gestaltungsansätze wurden entwickelt, die Papier in einer Weise verwenden, die über bisherige, konventionelle Techniken und Konzepte hinausgehen. In Anlehnung an kunsthistorische Bezüge erfolgte eine übergeordnete Systematisierung unter technischen und gattungsspezifischen Gesichtspunkten. Dabei sind die entstandenen Arbeiten als *eine* gestalterische Möglichkeit für die jeweilige Werkgruppe zu verstehen.

Die Papiercollage als Bildform bietet eine breite Palette gestalterischer Möglichkeiten. Von rein malerischen und graphischen Gestaltungsaufgaben bis hin zu gesellschaftspolitisch orientierten Inhalten reicht die Bandbreite der kreativen Ansätze. Entsprechend unterschiedlich sind die Quellen, denen das verwendete Papiermaterial entstammt und das als Fundus für die Collagen dient. Die Basismaterialien sind:

- selbst hergestellte farbige Papierflächen mit erkennbarem Pinselduktus und leicht changierenden Farben
- ausgerissene Partikel aus farbigen Zeitschriftenfotos, deren inhaltlicher Zusammenhang nicht mehr rekonstruierbar ist und gleichsam als Farbe in gedruckter Form verwendet werden
- Fotografien und Druckvorlagen, die in neue, überraschende Kombinationen gebracht werden und auf diese Weise zu komplexen inhaltlichen Zusammenhängen führen

Die thematischen Vorgaben richten sich nach den jeweiligen Gestaltungsschwerpunkten:

- Besonderheiten einer spezifischen Licht- und Farbqualität
- Verbindungen von grafischen und malerischen Gestaltungsaspekten
- Betonung struktureller und materialimmanenter Eigenschaften
- Anlehnung an figurative Vorgaben
- Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen oder politischen Ereignissen

Der umfangreichste Werkblock der Schülerarbeiten befasst sich mit Papier in räumlich - plastischen Kontexten. Im Wesentlichen finden sich hier drei große Werkgruppen:

- 1 Das Papierrelief
- 2 Die Aufbauplastik aus Papier
- 3 Die Umgebungsplastik aus Papier

In den flächenorientierten Reliefarbeiten wurden Papiere unterschiedlicher Konsistenz und mit verschiedenartigen Bearbeitungsverläufen verwendet. Die Eigenschaften des jeweiligen Papiers bleiben immer sichtbar und sind häufig sogar Gestalt bildend.

Die verwendeten Papiere sind:

- reinweiße Industripappen, mit Farbe bemalt und ausgeschnitten
- starke Faserpapiere, durch mechanische Einflüsse verändert
- Wellpappen, Struktur bildend angeordnet

Die thematischen Ausrichtungen der Aufgaben sind den jeweiligen Alterstufen angepasst. In den unteren Klassenstufen orientieren sie sich an bildlich - bühnenartigen Bildvorstellungen, an einfachen Bildschemata (Maske) als Gestaltungsgerüst und an den altersgerechten Erfahrungswelten der Schülerinnen und Schüler (Comic). In den höheren Klassenstufen sind Gestaltungsaufgaben möglich, die auf komplexe Inhalte (gesellschaftspolitische Themen / materialimmanente Gestaltung) abzielen.

Der zweite, große Werkkomplex der räumlichen Arbeiten mit Papier setzt sich aus Aufbauplastiken zusammen, die allesamt in additivem Verfahren, aber mit jeweils unterschiedlichen Techniken zusammengefügt wurden. Diese Verfahren sind:

- bemalte Papiere auf Drahtgerüst
- montierte Pappschachteln, mit Papier kaschiert
- Papiermachè auf festem Kern
- Pappflächen, geschnitten und verklebt
- opake Seidenpapiere auf Drahtgerüst
- Wellpappen, geschnitten, verformt und verklebt
- Papierpulp auf festem Kern

Die thematischen Vorgaben sind zumeist figurativ oder aktivieren situative und dingliche Vorstellungen der Schülerinnen und Schüler. Ab der Klassenstufe 10 sind dann Aufgabenstellungen möglich, die sich auf abstrakte und elementare bildhauerische Phänomene (Verhältnis Masse – Raum, Kernplastik, Fläche – Raum – Körper) beziehen.

In einer weiteren Werkgruppe wird das Papier in innovativen Konzeptionen als Raum schaffendes und Umgebung akzentuierendes Material eingesetzt. Neu und ungewohnt sind hier vor allem die Dimensionen: die Schülerinnen und Schüler haben Installationen für den eigenen Fachraum und die Landschaft konzipiert. Da die Ausführung dieser Arbeiten äußerst zeitintensiv, kostenaufwändig und schwierig ist und den schulischen Rahmen sprengen würde, haben sich die Arbeiten auf Projekte in Form von Modellen und Photomontagen beschränkt. Eine adäquate Visualisierung der tatsächlichen Raumsituationen ist auf diese Weise gewährleistet. Maßgebend ist die jeweilige künstlerische Konzeption, deren Veranschaulichung auch in maßstabsgerechter Form möglich ist.

Die Entwürfe für den Fachraum zeigen eine große Bandbreite von Gestaltungsmöglichkeiten mit Papier im Innenraum. Die materialimmanenten Qualitäten von Papier werden in ihren unterschiedlichen Konsistenzen genutzt, um den Raumeindruck und die Lichtsituation zu pointieren, das Material Papier in seinem Wesen zur Erscheinung zu bringen, oder diese Aspekte in einen formalen Gleichklang zu versetzen. Dazu werden Papiere unterschiedlichster Konsistenz genutzt: feine, semitransparente Seidenpapiere, feste, farbige Pappen oder einfaches, weißes Zeichenpapier. Um die Materialqualitäten herauszustellen, werden die Papiere geknüllt, gefalzt, gestellt, gehängt, angehäuft oder geschichtet.

Der geschlossene Innenraum wird als plastischer Raum aufgefasst, der durch die eingefügten Papierinstallationen neu strukturiert und so in seinem Charakter verändert wird. Die Konzepte der Installationen sind sehr unterschiedlich und verändern den Raum auf vielfältige Weise: je nach Entwurf wird er geteilt oder strukturiert, mit Formen angefüllt, verstellt oder in einen atmosphärischen, opaken Tiefenraum umgewandelt. Um dem Raum in seinen Dimensionen standhalten zu können, wachsen die Papierinstallationen in bislang ungewohnte und eindrucksvolle Dimensionen.

Die zweite Gruppe der großen, raumbezogenen Arbeiten nimmt gegebene räumlichen, flächenhaften und grafischen Strukturen in der Landschaft auf und akzentuiert sie. Die zumeist zweidimensionalen Elemente werden in die vorhandenen Landschaftsformationen eingefügt. Die vorhandenen räumlichen Verhältnisse und Rhythmen werden so unterlegt und in ihren Anordnungen unterstützt oder gebrochen. Auf diese Weise entsteht ein kompositorisches Spannungsgewebe zwischen den gegebenen Landschaftsausschnitten und eingefügten abstrakten Flächenformen. Die skulpturalen Qualitäten von Landschaftsformationen werden so visuell erfahrbar gemacht und führen zu einem erweiterten, innovativen Erleben von Natur.

5.3 Didaktische Annotationen

Durch die Unterschiedlichkeit der Aufgabenstellungen, des inhaltlichen Ansatzes und der unterrichtsorganisatorischen Umstände sind verschiedene didaktische Ansätze notwendig. Das Material selbst, seine Verarbeitung und Verwendung auf unterschiedlichen kreativen Feldern erfordern eine Differenzierung der jeweiligen didaktischen Zugänge.

Das Material selbst ist häufig der initiale Anstoß zur Entwicklung eines Gestaltungskonzeptes. Die materiellen Reize (Farbigkeit, Konsistenz, Struktur, Oberflächenbeschaffenheit, stoffliche Aura) werden häufig in den Gestaltungsprozess mit eingebunden und sind ausschlaggebend für gestalterische Entscheidungsprozesse und das 'kreative Produkt'. Daher sollten anfangs eine eingehende Analyse und die praktische Untersuchung des Materials und dessen Eigenschaften erfolgen. Auf dieser Grundlage können dann Zielvorstellungen

gen im ästhetischen Prozess entwickelt werden. Nicht eine mimetische Verfremdung sollte das Ziel sein, sondern eine Gestaltung unter Einbezug und Verwendung der materiellen Eigenschaften und Qualitäten des Werkstoffs Papier.

Die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Materials impliziert ein forschendes, experimentelles Vorgehen. Das Experiment sollte daher wesentlicher Bestandteil der kreativen Formfindung sein. Forschen, versuchen und sich einlassen auf Neues sind wesentliche Bestandteile der kreativen Arbeit, die immer wieder zu neuen Formfindungen führt. Gerade zu Beginn der Arbeit sollte das Experiment uneingeschränkt und ohne dirigierende Lenkung zugelassen werden. Strategien des Zufalls können dabei durchaus unterstützend wirken. Nach einer anfänglichen offen – experimentellen Herangehensweise sollte dann ein sinnvoller Wechsel von Experiment, Reflexion und Planung anschließen.

Für eine sinnvolle künstlerische Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern ist die Auseinandersetzung mit originalen Kunstwerken unerlässlich. Nur die unmittelbare Anschauung vor dem Original, die Begegnung mit dem 'Urbild' lässt eine umfassende und sinnliche Rezeption zu. Reproduktionen verfälschen das Bild des ursprünglichen Kunstwerkes. Die unmittelbare, auch körperliche Begegnung mit dem Werk bleibt unverzichtbar. Wesentliche Faktoren wie Größe, Struktur, Materialität, Farbigkeit und Plastizität können allein vor dem Original erlebt werden. Der Reproduktion kommt dabei eine durchaus hilfreiche Funktion zu; als 'Sehstütze' oder Ersatz im zumeist schwierigen organisatorischen Alltag hat sie durchaus ihre Berechtigung, kann aber niemals vollwertiger Ersatz für das Original sein.

Die Berechtigung und Notwendigkeit der Anschauung vor dem Original wird mit unterschiedlicher Gewichtung von allen didaktischen Schulen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis heute herausgestellt.

Der Erfolg von ästhetischem Tun und Lernen ist im Wesentlichen abhängig von der Anbindung der Unterrichtsinhalte an die Lebens- und Erfahrungswelt der Schülerinnen und Schüler. Motivation als wesentlicher Teil der inneren Disposition ist die Grundvoraussetzung für erfolgreiches Lernen und Handeln. Motivation wird durch die innere Beteiligung und durch persönliche Erfahrungen in Anbindung an die eigenen Erlebniswelten aufgebaut. Qualitätvoller Kunstunterricht kann nur gelingen, wenn diese persönlichen Bedingungen der Schülerinnen und Schüler sondiert werden, wenn auf deren Erfahrungs- und Wissensstand aufgebaut wird, und eine Vernetzung dieser persönlichen Erlebniswelten mit unterrichtlichen Inhalten stattfindet.

Im Laufe der Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern erwiesen sich unterschiedliche Unterrichtsformen als besonders effektiv. Ihr Erfolg war abhängig von der Gruppenzusammensetzung und -größe, vom Alter, von dem Grad der Vertrautheit der Schülerinnen und Schüler mit der Methode und von dem jeweiligen Unterrichtsinhalt. Gemeinsames Ziel aller Unterrichtsmethoden war die größtmögliche

Selbstständigkeit, die Ausprägung der individuellen künstlerischen Persönlichkeit, sowie die Aneignung von aufbauenden Erkenntnissen.

Die Rolle des Lehrers sollte immer die des "wissenden Begleiters" sein, der auf dem Hintergrund seines fachlichen Wissens den Verlauf der kreativen Lernvorgänge beobachtend steuert und nach Bedarf lenkend eingreift. Er sollte wie ein Katalysator auf die Initiierung ästhetischer Erkenntnisprozesse einwirken, sollte positive Lernsituationen schaffen und im wechselseitigen Gespräch mit den Schülerinnen und Schülern Lösungsmöglichkeiten aufzeigen, ohne dozierend aufzutreten.

Die Einzelarbeit ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit Dialog zwischen künstlerischer Arbeit und sich selbst. Der Lehrer sollte sich als Berater zu eventuell auftretenden inhaltlichen und technischen Fragen bereit halten.

Die Partnerarbeit ist eine Vorform der Gruppenarbeit und der Projektarbeit. Künstlerische Entscheidungen werden im Dialog getroffen. Einzelleistungen sollten nachvollziehbar bleiben, auch wenn ein gemeinsames künstlerisches Endprodukt erstellt wird. Die Schülerinnen und Schüler sollten in diese Arbeitsform eingeübt sein.

Die Gruppenarbeit ist eine Sozialform, in der eine aufwändige künstlerische Arbeit von mehreren Gruppenmitgliedern gemeinsam erstellt wird. Sie sollte mehr sein als die Summe von Einzelleistungen; vielmehr sollten Lösungsstrategien gemeinsam erörtert und gefunden werden und die praktische Umsetzung des künstlerischen Vorhabens sollte arbeitsteilig und in gemeinsamer Abstimmung erfolgen. In der Gruppenarbeit werden demokratische Kommunikationsformen eingeübt. Die Voraussetzung dazu ist die grundsätzliche Bereitschaft zu einer kooperativen Haltung und Methode und eine gewisse Gewöhnung, die nur durch stetiges Einüben erreicht werden kann. Für den Lehrer bedeutet diese Arbeitsmethode, dass er einen hohen organisatorischen Aufwand betreiben muss.

Der Projektunterricht stellt die aufwändigste und komplexeste Unterrichtsform dar. Sei ist gekennzeichnet durch eine größtmögliche Selbstständigkeit, Loslösung vom Lehrer und Unabhängigkeit der Schülerinnen und Schüler. Kennzeichnend für die Arbeit im Projekt ist die selbstständige Zielsetzung, Planung, Durchführung, Ergebnispräsentation und Bewertung der Arbeit. Alle vormals genannten Sozialformen können im Projekt Anwendung finden. Diese Unterrichtsform stellt hohe Ansprüche an die Teilnehmer und fordert eigenverantwortliche Initiative und ein Höchstmaß an Selbstständigkeit. Der Lehrer bleibt in der Rolle des gleichberechtigten und auch lernenden Teilnehmers. Bei richtiger Durchführung von Projektunterricht liegt der Wert vor allem in der Möglichkeit eines komplexen Erfahrungsgewinns, und das häufig über die Grenzen des eigenen Fachs hinaus.

Als resümierendes und innovatives Ergebnis dieser Arbeit bleibt die kunsthistorische Zusammenfassung und Aufarbeitung der vielfältigen und polymorphen Verwendung von Papier als Werkstoff in der Moderne.

Darüber hinaus liegt mit dieser Arbeit ein umfangreiche Reihe von innovativen Schülerarbeiten vor, die das Papier in neuartiger Weise als Werkstoff verwenden und damit die tradierten gestalterischen Möglichkeiten ausweiten.

Zu wünschen bleibt, dass diese Arbeit gerade in ihrer besonderen kombinatorischen Ausrichtung im Schnittpunkt zwischen kunsthistorischer und kunstpädagogischer Sicht einen innovativen Beitrag zur Weiterentwicklung des Faches leistet.

Literaturnachweis

(Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Nummerierung der Fußnoten im laufenden Text.)

Adriani, Götz:

Franz Erhard Walther – Arbeiten 1955 – 1963
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972
(167/168/169/171/172/173)

Aissen-Crewett, Meike:

Grundriss der ästhetisch-aisthetischen Erziehung
Potsdamer Studien zur Grundschulforschung
Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 1998
(182/183/184/207)

Aissen-Crewett, Meike:

Kunstrezeption bei Kindern – Zur psychologisch-pädagogischen Grundlegung
Potsdamer Studien zur Grundschulforschung, Heft 15
Publikationsstelle der Universität Potsdam, Potsdam 1997
(200)

Aissen-Crewett, Meike:

Kunstunterricht in der Grundschule
Verlag Westermann, Braunschweig 1992
(198/206/213/215)

Barr, Alfred:

Matisse – His art and his public
New York 1951
(78)

Bandmann, Günther:

Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts,
Band 1
Frankfurt / Main 1971
(1/2)

Bayer, H. / Gropius, W. (Hrsg.):

Bauhaus 1919 – 1928 (A.-Kat.)
Museum of Modern Art, New York 1938 (dt. Ausgabe 1955)
(68)

Berggruen, Oliver / Hollein, Max (Hrsg.):

Mit der Schere zeichnen – Meisterwerke der letzten Jahre (A.-Kat.)
Prestel Verlag, München 2003
(69/73/74/75/76/77/81)

Bozo, Dominique:

Picasso – Museum Paris, Bestandskatalog
Prestel Verlag, München 1985
(9/12)

Breton, André:

Erstes Surrealistisches Manifest
Paris 1924
(45/46)

Brunetti, Maria:

Biografia – Rotella (A.-Kat.)
Museo Civico Palazzo Zagarese, Rende / Coscenza 1996
(57)

Brusberg, Karl:
Die Welt der Migofs – Dokumente 8
Hannover 1975
(127)

Büchner, Joachim (Hrsg.):
Kurt Schwitters (A.-Kat.)
Propyläen Verlag, Berlin 1987
(41)

Celant, Germano (Hrsg.):
Oldenburg – Eine Antologie
Verlag Hatje Cantz, Ostfildern – Ruit 1995
(117/118/119/120/121)

Chillida, Eduardo:
ELKARTU (A.-Kat.)
Museum Schlosse Moyland 2001
(86)

Conzen, Ina:
Dieter Roth – Die Haut der Welt
Verlag der Buchhandlung König, Köln 2000
(178/179/180)

Dech, Julia:
Hannah Höch – Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkultur-
epoche Deutschlands
Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989
(28/31/34)

Dennecke, Christel / Hartung, Hans Rudolf / Thiemann, Eugen / Treck, Dieter:
HA Der Schultmacher (A.-Kat.)
Museum am Ostwall, Dortmund
Rheinland Verlag, Köln 1978
(153/156)

DIE BIBEL
Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 15. Auflage 1972
(84)

Eimert, Dorothea (Hrsg.):
Biennale der Papierkunst II (A.-Kat.)
Leopold – Hoesch Museum, Düren 1988
(5)

Eimert, Dorothea (Hrsg.):
Die Geschichte der Papierkunst V (A.-Kat.)
Wienand Verlag, Köln 1994
(158/161/170)

Erhardt, A.:
Gestaltungslehre – Die Praxis eines zeitgemäßen Kunst- und Werkunterrichts
Weimar 1932
(185)

Eucker, Johannes:
Kunstlexikon – Daten, Fakten, Zusammenhänge
Cornelsen Verlag, Berlin 1995
(10)

Fischen, Jürgen:
Die Pop Art und die zeitgenössische Kunst (A.-Kat.)
Gerhard Marcks Haus, Bremen 2002
(114/115)

Flam, Jack:

Henri Matisse 1869 – 1954
Verlag Könemann, Köln 1994
(79/80/82/85)

Frank, Otto H. / Pressler, Mirjam (Fassung von)
Anne Frank Tagebuch
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt / M. 9.Aufl.2005
(92)

Franzke, Andreas:

Dubuffet
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1990
(107/108/109)

Gaus, Ulrike (Hrsg.):

Henri Matisse – Zeichnungen und Gouaches découpées (A.-Kat.)
Verlag Cantz, Ostfildern – Ruit 1993
(72)

Gerhardus, Dietfried:

Papier als künstlerisches Medium – Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst
Galerie St. Johann, Saarbrücken (A.-Kat.) 1980
(101)

Glozer, Laszlo:

Westkunst
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1981
(60)

Gutbrod, Helga:

Annette Saueremann (A.-Kat.)
Schwäbisch Hall 1997
(157)

Happel, Reinhold / Virnich, Thomas:

alles wirklich – Thomas Virnich (A.-Kat.)
Thomas Schäfer Verlag, Bonn 1996
(137/138)

Hartlaub, G.W.:

Der Genius im Kinde
Breslau 1930
(203)

Heerich, Erwin:

Skulptur und der architektonische Raum
Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 1998
(120/121/122)

Hentschel, Martin:

Mimmo Rotella (A.-Kat.)
Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Verlag Kerber, Bielefeld 1998
(58)

Herzogenrath, Wulf:

Josef Albers und der Vorkurs am Bauhaus 1919 – 1933
Sonderdruck aus: Wallraf – Richartz – Jahrbuch,
Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte Band XLI
Wienand Verlag, Köln 1979/80
(70/71)

- Hess, Ulrike:
Kunsterfahrung an Originalen
Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1999
(199)
- Huelsenbeck, Richard (Hrsg.):
Periodikum der Berliner Dadaisten
Verlag Reiss, Berlin 1919
(32)
- Imdahl, Max:
Jan J. Schoonhoven – Reliefs und Zeichnungen (A.-Kat.)
Galerie m, Bochum 1985
(104)
- Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hrsg.):
Prinzip Collage
Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1968
(29/30/61/63/64)
- Kämpf-Jansen:
Ästhetische Forschung – Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft
Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung
Salon Verlag, Köln 2000
(197/208/211)
- Kasten, Friedrich:
Andreas von Weizäcker – vis-à-vis
IT Verlag, Mannheim 1996
(140)
- Kettel, Joachim (Hrsg.):
Künstlerische Bildung nach Pisa –
Neue Wege zwischen Kunst und Bildung
Verlag Athena, Oberhausen 2004
(210)
- Kwiatkowski, Gerhard (Hrsg.):
Duden – Die Kunst
Bibliographisches Institut, Mannheim 1983
(22)
- Lamač, Miroslav:
Jiří Kolář – Collagen, Rollagen, Chisamagen, Materialbilder, Objekte
A.-Kat., Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1980
(65/66)
- Leymarie, Jean (Hrsg.):
George Braque
Prestel Verlag 1988
(12)
- Lichtwark, Alfred:
Festschrift des Kunsterziehtages in Dresden 1901
Leipzig 1902
(201/202)
- Mathiopoulos, Magarita:
Andreas von Weizäcker – vis a vis
IT Verlag, Mannheim 1996
(144)

- Mennekes, Friedhelm:
Eduardo Chillida – Kreuz und Raum
Chorus Verlag, München 2001
(88)
- Mennekes, Friedhelm:
Künstlerisches Sehen und Spiritualität
Verlag Artemis und Winkler, Zürich und Düsseldorf 1995
(118)
- Merkert, Jörn / Krüger, Ingrid (Hrsg.):
Dubuffet – Retrospektive (A.-Kat.)
Akademie der Künste, Berlin 1980
(110)
- Neumann, Eckhard (Hrsg.):
Bauhaus und Bauhäusler
Berlin 1982
(69)
- Otto, Gunter:
Kunst als Prozess im Unterricht (2. Auflage)
Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1969
(181/187/191/192/195/196)
- Pfennig, Reinhard:
Gegenwart der Bildenden Kunst –
Die Praxis eines zeitgemäßen Kunst- und Werkunterrichts
Verlag Idensee, Oldenburg 1974 (5.Auflage)
(186/188/189/194/214)
- Peez, Georg:
Einführung in die Kunstpädagogik
Verlag Kohlhammer, Stuttgart 2002
(193)
- Perucchi – Petri, Ursula (Hrsg.):
Felix Droese – Das Gleichmaß der Unordnung (A.-Kat.)
Cantz Verlag, Ostfildern – Ruit 1991
(91)
- Pierre, José:
DuMont's kleines Lexikon der Pop Art
Köln 1978
(159)
- Rattenmeyer, Volker (Hrsg.):
Fliegende Katakomben
Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2001
(140/141)
- Read, Herbert:
The Art of Jean Arp
New York 1968
(25/26)
- Reuther, Hanno:
Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst
WB Verlag, München 1990
(106)
- Richter, Herzog:
Dada und Antikunst
Prestel Verlag, München 1978
(27)

- Romain, Lothar (Hrsg.):
Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst
WB Verlag, München 1994 (Ausgabe 26)
(59/123/132/135/138)
- Romain / Bluemler (Hrsg.):
Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst
WB Verlag, München 2001
(61/136/139/142)
- Roth, Dieter:
Mundunculum – Band 1: Das rot'sche VIDEUM
Verlag DuMont Schauberg, 1967
(174)
- Rubin, William:
Picasso und Braque – Die Geburt des Kubismus
Prestel Verlag, München 1990
(6/8/16/18)
- Ruckhaberle, Dieter (Hrsg.):
Robert Rauschenberg (A.-Kat.)
Staatliche Kunsthalle, Berlin 1980
(160)
- Ruhrberg, Karl (Hrsg.):
Handbuch Museum Ludwig – Kunst des 20. Jahrhunderts
Druck + Verlagshaus Wienand, Köln 1979
(129/133/166)
- Saarland – Museum (Hrsg.):
Deutschland heute – Galerie St. Johann, Saarbrücken
1981
(102)
- Schmalenbach, Werner:
Dubuffet (A.-Kat.)
Kestner Gesellschaft, Hannover 1960
(112)
- Schmalenbach, Werner:
Eduardo Chillida (A.-Kat.)
Düsseldorf 1989
(89)
- Schmalenbach, Werner:
Katalog 4
Kestner Gesellschaft, Hannover 1955/56
(38)
- Schmalenbach, Werner:
Kurt Schwitters
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1984
(36/37/42/43/46)
- Schmalenbach, Werner:
Kurt Schwitters (A.-Kat.)
Sprengel – Museum, Hannover 1967
(43)
- Schmidt – Burkhardt (Hrsg.) / Boccioni, Umberto:
Futuristische Malerei und Plastik – Bildnerischer Dynamismus
aus dem Italienischen von Angelika Chott
Verlag der Kunst, Dresden 2002
(19/20/21/23)

Schneede, Marina:
 Amerikanische Pop Art in der Hamburger Kunsthalle (A.-Kat.)
 Verlag Bild & Kunst, Bonn 1997
 (113)

Schult, HA:
 Kunst ist Aktion
 Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen / Berlin 2002
 (149/150/151/152)

Schult, HA:
 NOW! Überdosis New York
 Verlag C.J. Bucher, München / Luzern 1984
 (148/154/155)

Schwarz, Michael:
 Felix Droese – Ich habe Anne Frank umgebracht
 Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1988
 (93)

Schwitters, Kurt:
 Das literarische Werk
 Gesamtausgabe zum 50. Todestag
 Verlag DuMont Schauberg, Köln 1998
 (42)

Schwitters, Kurt:
 Merz 20
 Merzverlag, Hannover 1932
 (38/39/40)

Schwitters, Kurt:
 Merz 24. Ursonate
 Merzverlag, Hannover 1932
 (44)

Selle, Gerd:
 Gebrauch der Sinne-
 Eine kunstpädagogische Praxis
 Köln 1988
 (205)

Spies, Werner:
 Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch
 Verlag DuMont Schauberg, Köln 1988
 (52/53/54)

Spies, Werner:
 Max Ernst – Retrospektive 1979
 Prestel Verlag, München 1979
 (34/47/48/50/51/55)

Spies, Werner:
 Picasso – Das plastische Werk
 Hatje Verlag, Stuttgart 1983
 (7)

Stangos, Nikos:
 David Hockney – Paperpools
 Verlag Rogner & Bernhard, München 1980
 (162/164/165)

Tyler, Kenneth:

Innovation in collaborative printmaking
Kenneth Tyler 1953 – 1992
A.-Kat. Museum Yokohama, 1992
(169)

Vallier, Dora:

Braque, la peinture et nous – Pour nous de l'artiste recueillis
Cahiers d'art 29, Paris 1954
(11)

Waldmann, Diane:

Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1993
(14/15/24)

Walter, Franz Erhard (Gestaltung):

Franz Erhard Walther – Arbeiten 1957-1963
Städtisches Kunstmuseum, Bonn (A.-Kat.)
Rindt – Druck, Fulda 1980
(174/175/176/177)

Weiss, Evelyn:

Bernhard Schulze – Das große Format
Hirmer Verlag, München 1994
(128/130/132/135)

Wescher, Herta:

Die Geschichte der Collage
Verlag DuMont Schauberg, Köln 1974
(4/13/17)

Wick, Rainer:

Bauhauspädagogik
Köln 1982 (1994)
(204)

Wiegartz, Veronika:

Bildhauer arbeiten in Papier (A.-Kat.)
Gerhard Marcks Stiftung, 1997
(145/146/147)

Wiehager, Renate (Hrsg.):

Zero in Deutschland, 1957-66 und heute (A.-Kat.)
Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel
Verlag Hatje Cantz, Ostfildern – Ruit 2000
(95/96/98)

Wiese, Stephan von (Hrsg.):

Günter Uecker – Schriften
Erker Verlag, St. Gallen 1979
(99/100)

Zeitschriften

DER SPIEGEL
Ausgabe Nr. 41 vom 6.10.1980
(90)

KUNSTmagazin
III/1980
(134)

KUNST UND UNTERRICHT
Zeitschrift für Kunstpädagogik
Erhard Friedrich Verlag, Seelze
Heft 223/224 (1998)
(209)
Heft 176 (1993)
(212)

CD – Aufnahmen (44)

Kurt Schwitters – Die Ursonate (Originalaufnahme, 1944 von Kurt Schwitters gesprochen)
WERGO Schallplatten GmbH, Mainz 1993

What a beauty – Die Ursonate und andere Lautgedichte
Die Schwindlinge
WERGO / Schott Music & Media GmbH, Mainz 2003

Abbildungsnachweis

2-6. © Sucession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2007 7-8. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 9-15. © Sucession Picasso, VG Bild-Kunst, Bonn 2007 16. © The Museum of Modern Art, New York 17-19. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 20. © Slg. Jucker, Milano 21. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 23-35. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 36. © Foundation Le Corbusier, Paris 37-42. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 43-44. © Jiří Kolář 45-49. © Bauhaus – Archiv, Berlin 50-63. © Sucession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2007 © 64-68. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 69. © G. Uecker 71-72. © Oskar Holweck 73-81. VG Bild-Kunst, Bonn 2007 82. © The Museum of Modern Art, New York 84. © A. Glimcher 85. © Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 86. © Museum Ludwig, Köln 87. © Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 88-92. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 93. © Archiv Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf 94-98. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 99. © Andreas von Weizäcker 100. © Märkisches Museum, Witten 101-102. © Andreas von Weizäcker 103-110. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 111-112. © Robert Rauschenberg / VG Bild-Kunst, Bonn 2007 113-115. © D.Hockney / Tyler Graphics Ltd. 118-119 © E. Kelly / Tyler Graphics Ltd. 121-123. © A.Shields / Tyler Graphics Ltd. 124-127. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 128-129. © D. Roth 130. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007 131-208. © Paul L. Göbel

Leider ist es nicht in allen Fällen gelungen, die Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Es wird deshalb gegebenenfalls um Mitteilung gebeten.

Papier als Werkstoff in der Bildenden Kunst - Eine Bestandsaufnahme der Moderne und die gestalterischen Möglichkeiten für den Kunstunterricht.

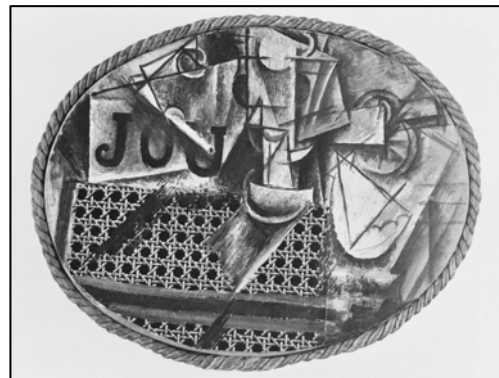
1. Vorwort

1.1 Die Entdeckung des Papiers als 'kunstgerechter' Werkstoff

Abbildung 1:
 Petite danseuse de quatorze ans
 Edgar Degas
 Bronze, Wachs, Stoff, Haare
 Höhe 1,72 m
 1881



Abbildung 2:
 Stillleben mit Rohstuhlgeflecht
 Pablo Picasso
 Ölfarbe, Wachstuch auf Leinwand, Kordel
 29 x 37 cm
 1912
 Musée Picasso, Paris



1.2 Papier als Material – die Bandbreite der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten

- 2. Papier als Werkstoff in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts**
- 2.1 Collagen und Montagen aus Papier und Pappe**
Wirklichkeitszitat und plastisch Maquette – erste Kartonplastiken und
- 2.1.1.1 Kartonplastik**

Abbildung 3:
 Fotografie – Braques einzig dokumentierte
 Kartonplastik in seinem Atelier im Hotel Roma,
 Rue Canlincourt, nach dem 18.12.1914



Abbildung 4:
 Gitarre
 Pablo Picasso
 Schnur und Pappe
 66,3 x 33,7 x 19,3 cm
 Paris, Ende 1912
 The Museum of Modern Art, New York

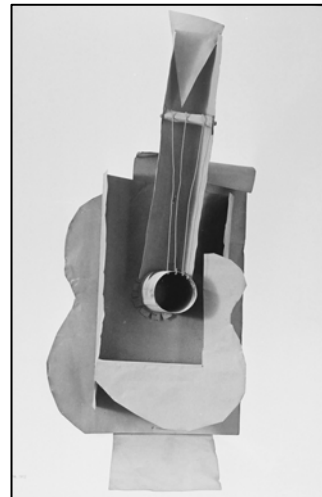


Abbildung 5:
 Gitarre
 Pablo Picasso
 Ausgeschnittene Pappe, aufgeklebtes Papier,
 Leinwand, Schnur und Bleistift
 22 x 14,5 x 7 cm
 Paris, Dezember 1912
 Privatsammlung

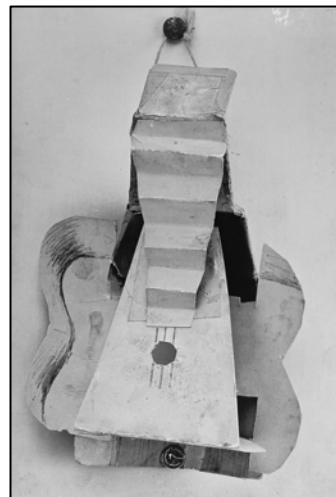
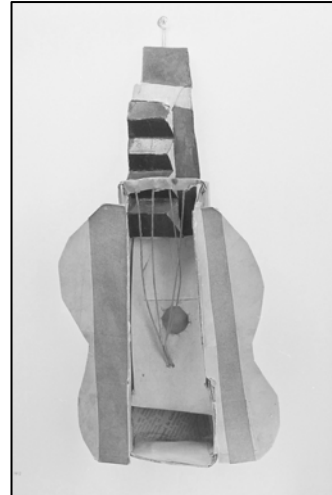


Abbildung 6:
Gitarre
Pablo Picasso
Ausgeschnittene Pappe, aufgeklebtes Papier,
Schnur, Leinwand, Ölfarbe und Bleistift
33 x 18 x 9,5 cm
Paris, Ende 1912
Privatbesitz



2.1.1.2 Die Geburt der Papiercollage 1912-1914 George Braque, Pablo Picasso und Juan Gris

Abbildung 7:
Obstschale
George Braque
Öl und Sand auf Leinwand
50,6 x 61 cm
Céret und Sorgues, Frühjahr 1912
The Museum of Modern Art, New York



Abbildung 8:
Obstschale und Glas
George Braque
Kohle und aufgeklebtes Papier auf Papier
62 x 44,5 cm
Sorgues, September 1912
Privatsammlung

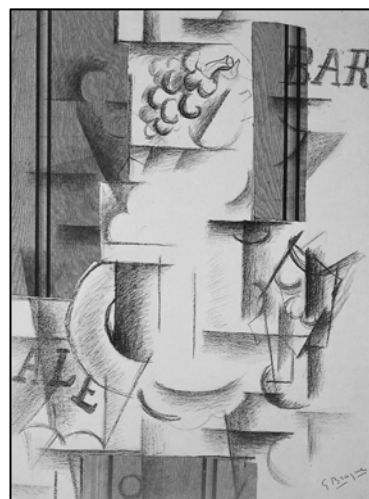


Abbildung 9:
 Gitarre und Notenblatt
 Pablo Picasso
 Aufgeklebtes Papier, Pastell, Kohle auf Papier
 58 x 61 cm
 Paris, Okt. – Nov. 1912
 Privatsammlung

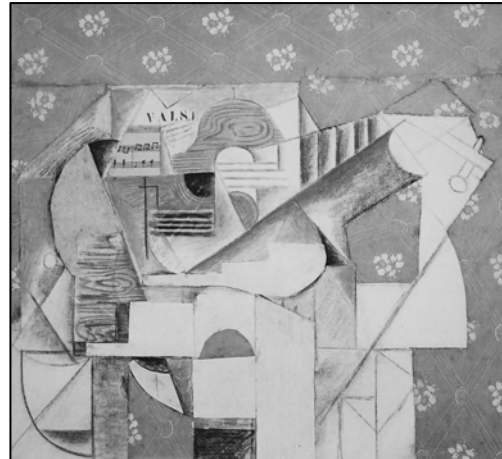


Abbildung 10:
 Glas und Suze – Flasche
 Pablo Picasso
 Aufgeklebtes Papier, Gouache und Kohle auf Papier
 65,4 x 50,2 cm
 Paris, November 1912
 Washington University Gallery of Art, St. Louis



Abbildung 11:
 Flasche, Tasse und Zeitung
 Pablo Picasso
 Aufgeklebtes Papier, Kohle auf Papier
 63 x 48 cm
 Paris, nach dem 4.12.1912
 Museum Folkwang, Essen

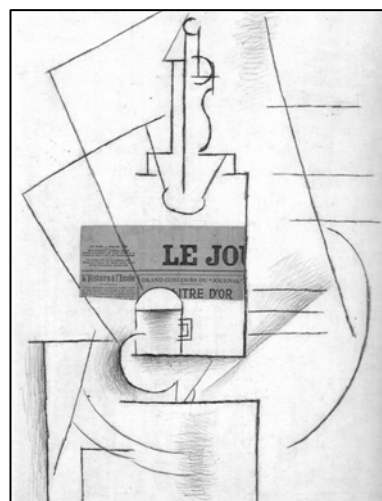


Abbildung 12:
 Flasche auf einem Tisch
 Pablo Picasso
 Aufgeklebtes Papier, Kohle auf Papier
 62 x 44 cm
 Paris, nach dem 8.12.1912
 Musée Picasso, Paris

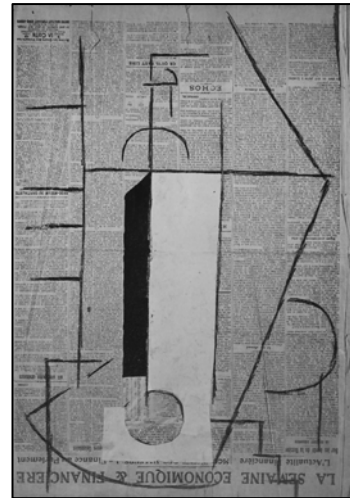


Abbildung 13:
 Atelierinszenierung am Boulevard Raspail 242
 Pablo Picasso
 Fotografie des Künstlers
 Nov. - Dez. 1912
 Privatsammlung

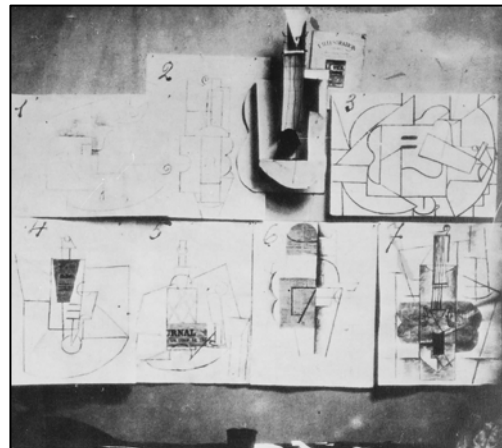


Abbildung 14:
 Atelierinszenierung am Boulevard Raspail 242
 Pablo Picasso
 Überarbeitete Fotografie
 Nov. - Dez. 1912
 Privatsammlung

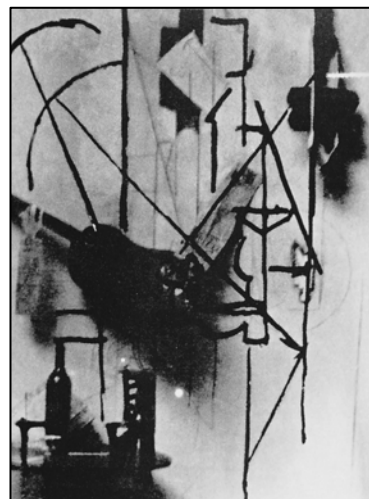


Abbildung 15:
 Bartisch mit Gitarre
 Pablo Picasso
 Kreide, aufgeklebtes und angeheftetes Papier
 auf Papier
 61,5 x 39,5 cm
 Céret, Frühjahr 1913
 Privatsammlung

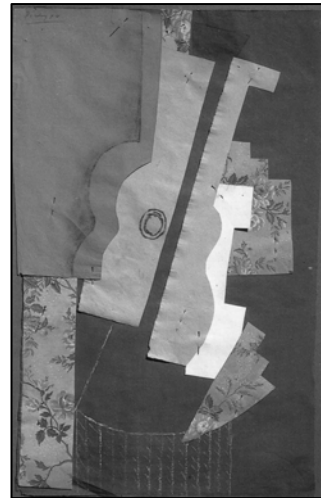


Abbildung 16:
 Frühstück
 Juan Gris
 Aufgeklebtes Papier und Ölfarbe auf Leinwand
 81 x 59,7 cm
 1914
 The Museum of Modern Art, New York



2.1.2 Dynamik und Agitation – Die futuristische Papiercollage

Abbildung 17:
 Manifestazione intervenista
 Carlo Carrà
 Aufgeklebtes Papier und Temperafarbe
 auf Leinwand
 38 x 30 cm
 1914
 Sammlung G. Mattioli, Mailand



Abbildung 18:
 Dimostrazione patriotica
 Giacomo Balla
 Gouache auf Papier auf Papier
 72,4 x 92,1 cm
 1915
 Privatbesitz



Abbildung 19:
 La Ballerina
 Mario Sironi
 Gouache auf Papier auf Papier
 60 x 49,5 cm
 1915
 Privatsammlung



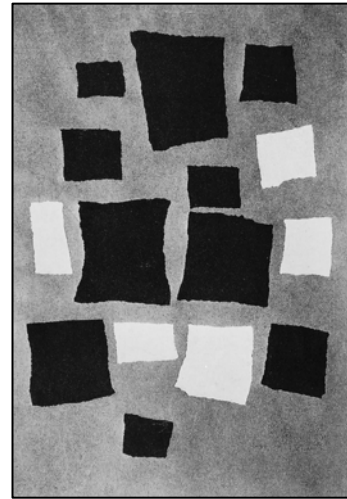
Abbildung 20:
 Carica dei lancieri
 Umberto Boccioni
 Tempera und Collage auf Karton
 32x50 cm
 Collezione Jucker, Milano



2.1.3 Schock und Provokation – Die dadaistische Papiercollage

2.1.3.1 Zürich Dada

Abbildung 21:
 Quadrate nach dem Gesetz des Zufalls geordnet
 Hans Arp
 Collage aus zerrissenen Papieren
 48,5 x 34,5 cm
 1916-17
 The Museum of Modern Art, New York



2.1.3.2 Berlin Dada

Abbildung 22:
 Montierte Postkarte
 anonym
 Berlin 1917/18

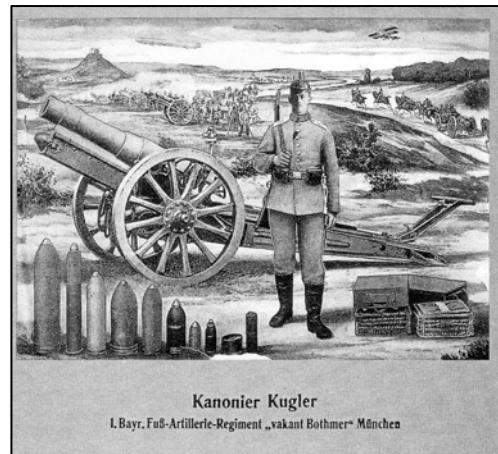


Abbildung 23:
 Der Kunstkritiker
 Raoul Hausmann
 Collage aus Zeitschriftenfotos und -papieren
 31,4 x 25,1 cm
 1919-20
 The Tate Gallery, London



Abbildung 24:
 dada siegt!
 Raoul Hausmann
 Collage und Aquarellfarbe
 auf Velinpapier auf Karton
 60 x 45,1 cm
 1920
 Privatbesitz

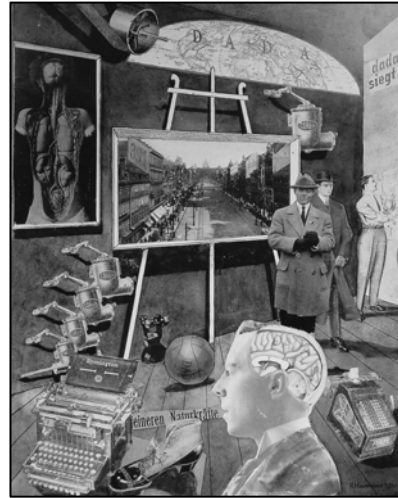


Abbildung 25:
 Tatlin at home
 Raoul Hausmann
 Collage, Gouachefarbe
 40,9 x 27,9 cm
 Moderna Museet, Stockholm

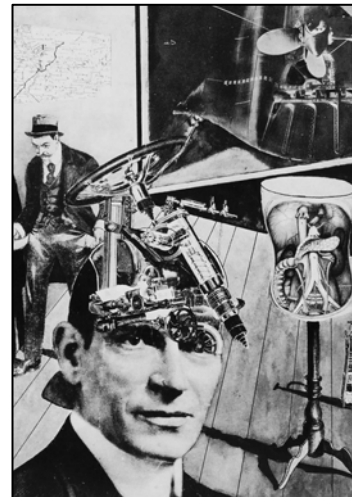


Abbildung 26:
 ABCD
 Raoul Hausmann
 Collage
 40,6 x 28,6 cm
 1923-24
 Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Abbildung 27:
Schnitt mit dem Küchenmesser Dada
durch die letzte weimarer Bierbauch-
kulturepoche Deutschlands
Hannah Höch
Fotomontage
114 x 90 cm
1919-20
Neue Nationalgalerie, Berlin



2.1.3.3 Köln Dada

Abbildung 28:
C'est le chapeau qui fait l'homme
(Der Hut macht den Mann)
Max Ernst
Collage aus Illustriertenfotos, Bleistift, Tusche,
Aquarellfarbe auf Papier
35,6 x 45,7 cm
1920
The Museum of Modern Art, New York

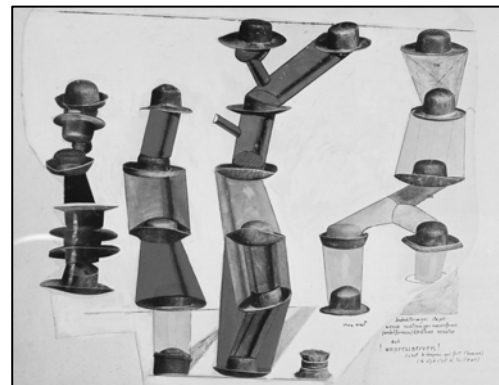
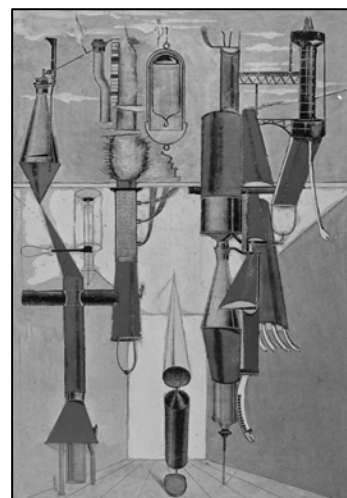


Abbildung 29:
démonstration hydrométrique à tuer par la température
(Die durch Temperatur zu tötende
hydrometrische Vorführung)
Collage aus Klischeedruckern, Gouache,
Tusche, Bleistift auf Papier
24 x 17 cm
1920
Sammlung Tronche, Paris



2.1.3.4 Hannover – 'Ein Mann Dadabewegung'

Abbildung 30:
 Das Sternbild (Merzbild 25 A)
 Kurt Schwitters
 Montage, Collage, Ölfarbe auf Karton
 104,5 x 79 cm
 1920
 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf



Abbildung 31:
 'Merz 101'
 Kurt Schwitters
 Collage auf Karton
 15x12 cm
 1920
 Sprengel Museum, Hannover



Abbildung 32:
 Farbige Quadrate (MZ 252)
 Kurt Schwitters
 Collage auf Karton
 18 x 14,4 cm
 The Museum of Modern Art, New York

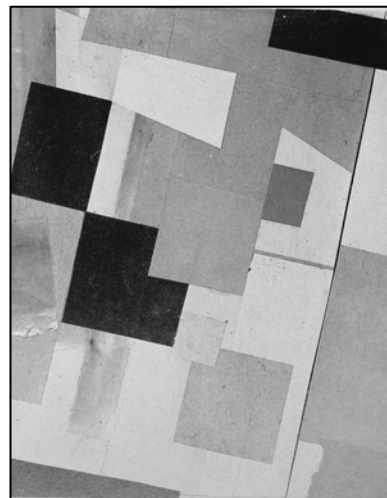


Abbildung 33:
 Merzzeichnung. Ohne Titel
 Kurt Schwitters
 Collage auf Karton
 20 x 16 cm
 Sprengel Museum, Hannover

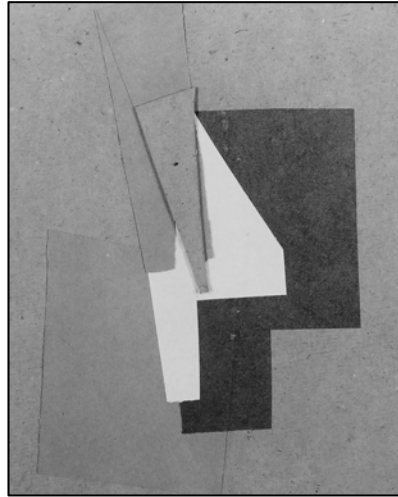
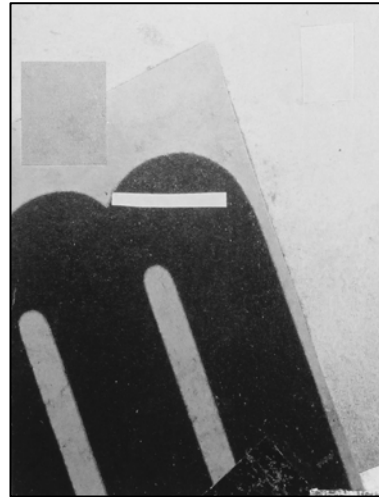


Abbildung 34:
 MZ 1926, 12 liegendes emm
 Kurt Schwitters
 Collage auf Karton
 13,5 x 10,4 cm
 1926
 Sprengel Museum Hannover



2.1.4 Geheimnis und Irritation - Die surrealistische Papiercollage

2.1.4.1 Max Ernst

Abbildung 35:
 Quietude
 (Seelenfrieden)
 aus: "La femme 100 têtes"
 Max Ernst
 Druck
 23 x 17 cm
 1929



Abbildung 36:
 Prospekt für einen Liegestuhl
 Der Firma Dupont
 Illustriertenfoto
 25 x 22 cm
 1925
 Fondation Le Corbusier, Paris



Abbildung 37:
 Et les femmes vulcanique relèvent et agitent d'un
 air Menacant, la partie postérieure de leur corps
 (Und die vulkanischen Frauen erheben sich und
 bewegen mit drohender Miene den hinteren Teil
 ihrer Körper)
 Illustrationsvorlag zu "La femme 100 têtes"
 Max Ernst
 Collage
 20,5 x 20,5 cm
 1929
 Privatbesitz



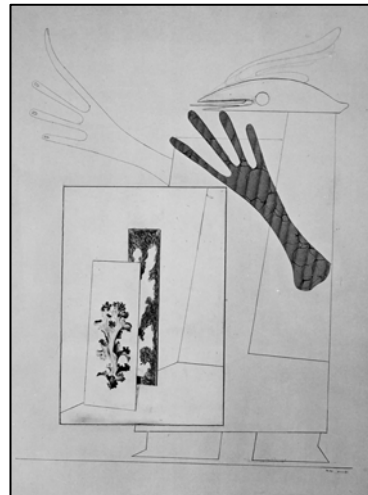
Abbildung 38:
 Allons! Dansons la Ténébreuse ...
 (Auf! Tanzen wir die Finsternis ...)
 aus: "Rêve d'une petite fille qui voulut
 entrer au Carmel"
 Max Ernst
 Druck
 24 x 19 cm
 1934
 Privatbesitz



Abbildung 39:
 Œdipe
 (Ödipus)
 aus: "Une semaine de bonté ou Les sept
 éléments capitaux"
 Max Ernst
 Druck
 24 x 19 cm
 1934



Abbildung 40:
 Loplop présente
 (Loplop präsentiert)
 Max Ernst
 Collage, Bleistift, Gouache auf Karton
 64,5 x 50 cm
 1931
 Privatbesitz



2.1.5 Moderne Realitäten und Bilderwelten - Die Collagen des Nouveau Réalisme

2.1.5.1 Mimmo Rotella

Abbildung 41:
 Marilyn Monroe
 Mimmo Rotella
 Plakatabrisse auf Leinwand
 135 x 93 cm
 1962
 Staatsgalerie Stuttgart



Abbildung 42:
 Vivi bene
 Mimmo Rotella
 Decollage auf Leinwand
 200 x 140 cm
 2001
 Privatbesitz



2.1.6 Geklebte Schrift und plastische Collagen – Jiří Kolář

Abbildung 43:
 Ohne Titel
 Jiří Kolář
 Chiasmage – Objekt
 Papier auf Ei
 Höhe 21 cm
 1967

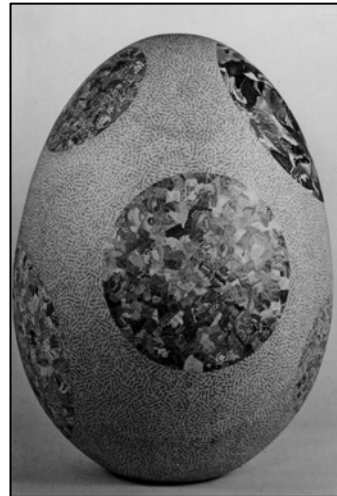


Abbildung 44:
 Ohne Titel
 Jiří Kolář
 Collage auf Karton
 42x30 cm
 1972



2.2 Das Papier am Bauhaus

2.2.1 Formale Experimente und elementare Formfindung – Der Vorkurs von Josef Albers

Abbildung 45:
 nur durch schnitt und knick erreicht
 verschiedene studierende
 des vorkurses
 weißes papier
 gröÙe variabel
 1929

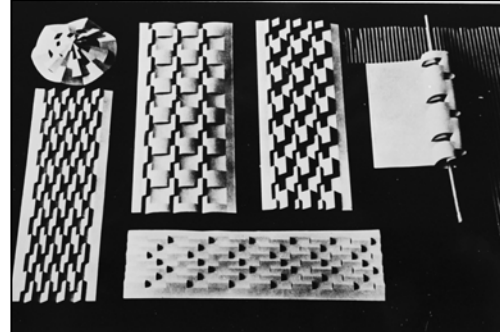


Abbildung 46:
 festigkeits- und konstruktionsübungen
 ohne verschnitt
 links:
 stehendes papierblatt, plastisch gefaltet
 und ausgebeult in positiver und negativer
 bewegung (walter tralau)
 mitte:
 gehäufte papierausklopfung mit
 gegenseitiger arretierung, halbkreisringe
 rechtwinkelig zueinander mit ausgesparter
 klemmvorrichtung (arieh sharon)
 rechts:
 variante zu mitte, breite der halbkreisringe
 in geometrisch wachsender proportion,
 überschneidung 45°, ergibt aktive
 negativform und aktive restform
 (arieh sharon)
 1929

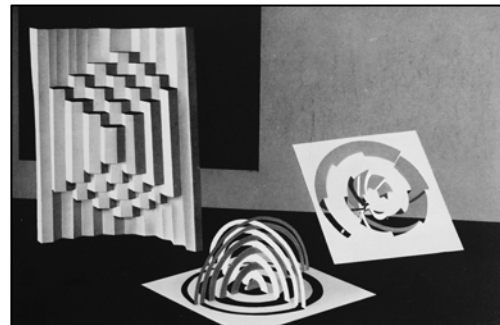


Abbildung 47:
 papier, gerollt, geschnitten, ineinandergesteckt,
 tragende konstruktion
 unbekannter studierender
 1929

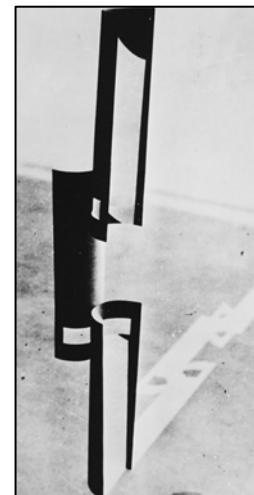


Abbildung 48:

papier, positiv – negativ faltungen aus
einem stück ohne verschnitt.

ca. 80 bis 90 cm hoch

links:

nur rechtwinkelige knickung (lotte gerson)

rechts:

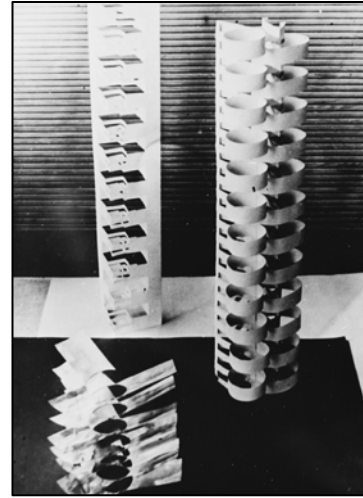
biegung und knickung, durchdringungsillusion
(gustav hasenpflug)

vorn:

draht – festigkeitsstudie, räumliche senkrecht-
und schraubenreihe in linearer führung
um positiven leerzylinder

(takehito mizutani)

1929

Abbildung 49:

lichtstrukturen

wellpappe

unbekannter studierender

1929

**2.3 Papierschnitt****2.3.1 'Malen' mit der Schere –
Henri Matisse**Abbildung 50:

Kostümentwurf eines Trauernden
für das Ballett "Le Cant du Rossignol"

Henri Matisse

Pappe, Filz, Samt

160 x 160 cm

1919

Musée d'art et d'histoire, Genf



Abbildung 51:
 Studie für die Rückwand der Bühne für
 das Ballett "Le Cant du Rossignol"
 Henri Matisse
 Gouache und Bleistift auf Papier
 24 x 18 cm
 1919
 Privatsammlung

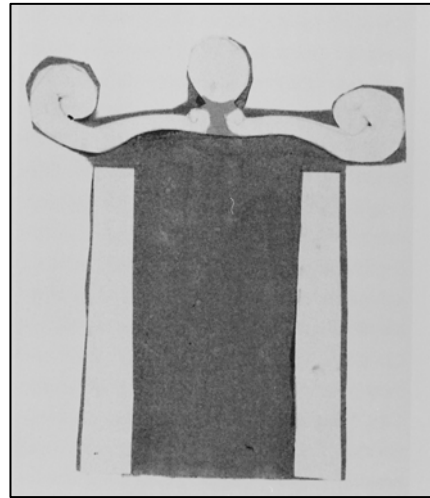


Abbildung 52:
 Entwurf für den Umschlag des
 "Cahiers d'Art"
 Henri Matisse
 Gouache und Zeichnung auf
 verschiedene Papiere
 32,8 x 54 cm
 1936
 Staatliche Museen zu Berlin,
 Nationalgalerie
 Sammlung Berggruen



Abbildung 53:
 Entwurf für den Umschlag von
 "Verve"
 Henri Matisse
 Gouache auf Papier
 48 x 34 cm
 1936
 Privatsammlung



Abbildung 54:
 Fotografie mit Entwürfen
 zu "Der Tanz"
 Papierschnitte, je 76x24 cm
 1931
 Barnes Foundation, Merion Station
 Pennsylvania

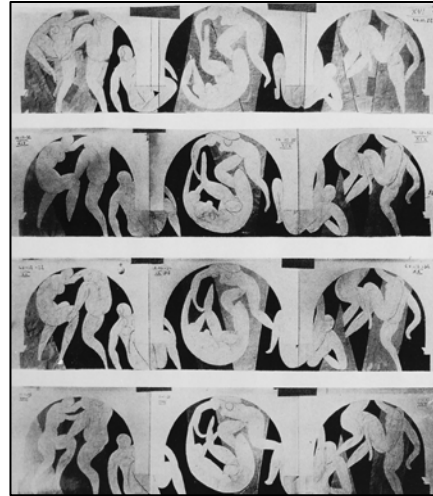


Abbildung 55:
 Henri Matisse im Hôtel Régina mit seiner
 Assistentin Paule Martin bei der Arbeit
 an "Der Papagei und die Sirene"
 Photo: H el ene Adant
 Nizza 1952



Abbildung 56:
 Zwei Tänzer
 Henri Matisse
 Gouache decoupée und Reißzwecken
 80 x 64,4 cm
 1937/38
 Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Abbildung 57:
 Jazz – Clown und Titelblatt
 Henri Matisse
 Gouache decoupée und Tusche
 42,2 x 65,1 cm
 1943
 Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Abbildung 58:
 Jazz – Ikarus
 Henri Matisse
 Gouache decoupée und Tusche
 42,2 x 65,1 cm
 1943
 Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Abbildung 59:
 Blauer Akt
 Henri Matisse
 Gouache decoupée und Bleistift
 102,9 x 76,8 cm
 1952
 Musée Matisse, Nizza



Abbildung 60:
 Der Papagei und die Sirene
 Henri Matisse
 Gouache decoupée auf Leinwand
 340,8 x 785,5 cm
 1952
 Stedelijk Museum, Amsterdam



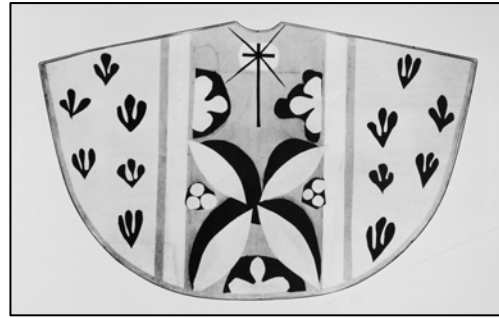
Abbildung 61:
 Der Baum des Lebens
 Henri Matisse
 Gouache decoupée auf Leinwand
 512 x 252 cm
 Vatikanische Museen, Vatikanstadt



Abbildung 62:
 Die Rosenkranzkapelle der
 Dominikanerinnen (Innenansicht)
 Henri Matisse
 1948 – 51
 Vence



Abbildung 63:
 Entwurf für ein Messgewand
 Henri Matisse
 Gouache decoupée
 196 x 172 cm
 Vatikanische Museen, Vatikanstadt



2.3.2 Papier und Relief – Eduardo Chillida

Abbildung 64:
 Gravitación
 Eduardo Chillida
 Collage und Tusche auf Papier
 79,5 x 119.5 cm
 1989
 Im Besitz des Künstlers

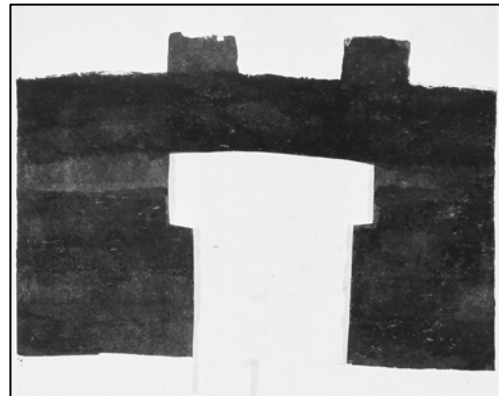
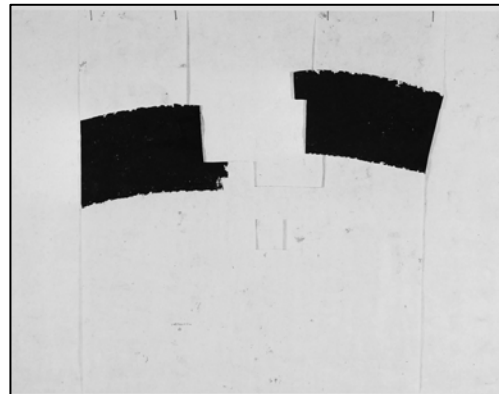


Abbildung 65:
 Gravitación
 Eduardo Chillida
 Collage und Tusche auf Papier
 120 x 80 cm
 1989
 Im Besitz des Künstlers



2.3.3 Geschnittene Zeichnung – Felix Droese

Abbildung 66:
 Ich habe Anne Frank umgebracht
 Felix Droese
 Papier, Stoff, Glas, Metall, Karton
 4 Teile
 735 x 230 cm (Hauptteil)
 1981
 Im Besitz des Künstlers



Abbildung 67:
 Ich habe Anne Frank umgebracht (Teilansicht)
 Felix Droese
 Karton, Papier
 1981
 Im Besitz des Künstlers



Abbildung 68:
 Ich habe Anne Frank umgebracht (Teilansicht)
 Felix Droese
 Glas, Papier, Eisen
 1981
 Im Besitz des Künstlers

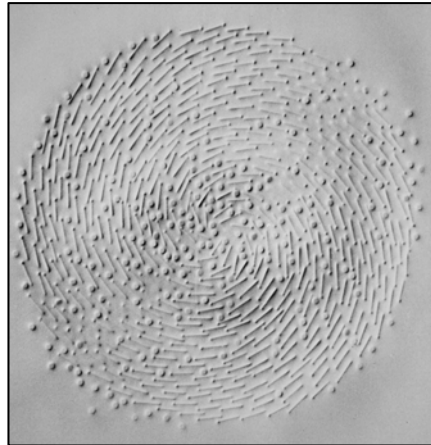


2.4 Struktur, Licht und Bewegung

=

Zero
2.4.1 Strukturierte Lichträume -
Günther Uecker

Abbildung 69:
 Spirale
 Günther Uecker
 Prägedruck auf Büttenpapier
 60 x 40 cm
 1972
 Privatsammlung



2.4.2 Materialerkundungen in Papier -
Oskar Holweck

Abbildung 70:
 2 x 84 / 1
 Reißrelief
 Oskar Holweck
 Offsetpapier
 100 x 70 x 4 cm
 1981
 Privatsammlung

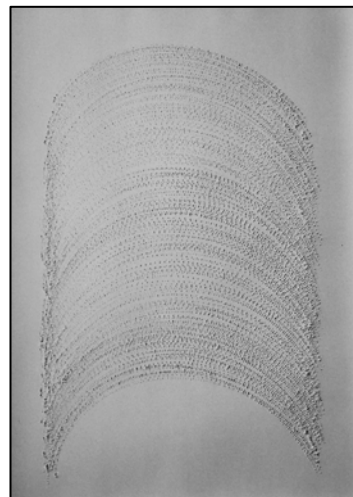
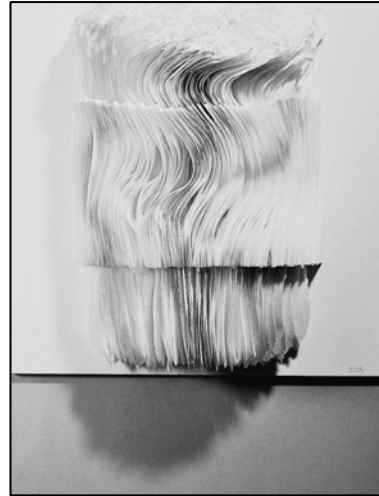


Abbildung 71:
 31 VIII 69/1
 Oskar Holweck
 Reliefcollage, Papier
 70 x 100 x 4 cm
 1969
 Privatsammlung



Abbildung 72:
 21 II 80
 Buchobjekt
 Oskar Holweck
 Unbedrucktes Buch, DIN A 4
 500 Blatt Schreibmaschinenpapier
 70 x 70 x 30,5 cm
 1980
 Privatsammlung



2.4.3 Licht und Relief – Jan J. Schoonhoven

Abbildung 73:
 R 82-1
 Jan Schoonhoven
 Holz, Wellpappe, Latex
 Emulsion – Farbe
 106 x 84 cm
 1982
 Haags Gemeentemuseum, Den Haag

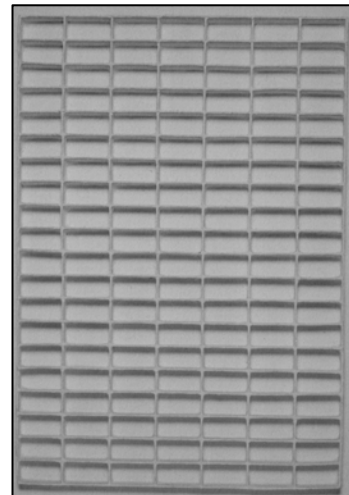


Abbildung 74:
 R 71-7
 Jan Schoonhoven
 Holz, Pappe, Papier, Latex
 65 x 45 cm
 Privatsammlung Bad Homburg

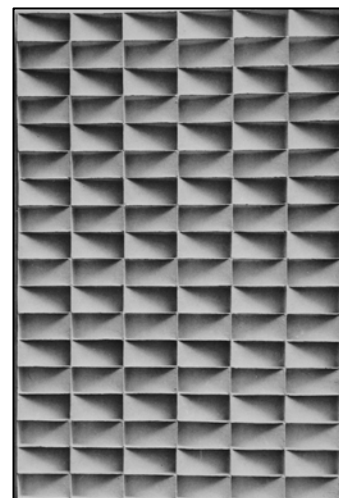
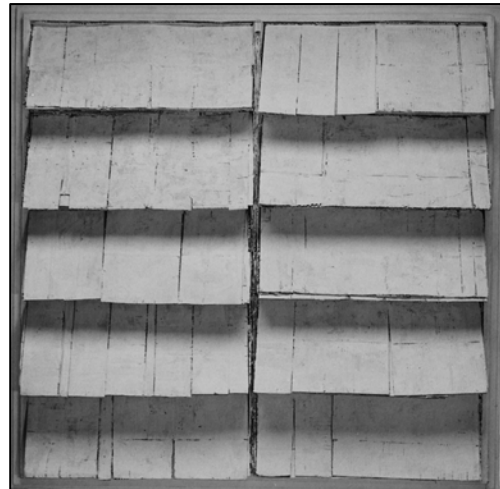


Abbildung 75:
 Rechteckige schräge Flächen
 Jan Schoonhoven
 Holz, Pappe, Papier, Latex
 131 x 88,5 cm
 1995
 Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam



2.5 **Papier und Raum – Plastische Konzepte**

2.5.1 **Papier als amorphe Modelliermasse - Köpfe von Jean Dubuffet**

Abbildung 76:
 Der Blinde
 Jean Dubuffet
 Silberpapier
 Höhe 33 cm
 1959
 Slg. Mr. und Mrs. Ralph F. Colin, New York



Abbildung 77:
 Wütend schreiender Dichter
 Jean Dubuffet
 Papiermaché
 Höhe 83 cm
 1959
 Baudoin Lebon, Paris



Abbildung 78:
Mund gleich einem Säbelhieb
Jean Dubuffet
Papiermaché
Höhe 29 cm
1959
Musée des Arts Decoratifs, Paris



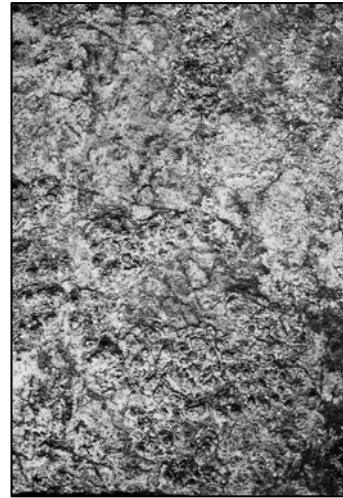
Abbildung 79:
Großer bitterer Mund
Jean Dubuffet
Papiermaché
Höhe 27 cm
1959
Privatsammlung



Abbildung 80:
Schnutzenzieher
Jean Dubuffet
Papiermaché
Höhe 95 cm
1960
Foundation Jean Dubuffet,
Pésigny sur Yerres



Abbildung 81:
 Erdfrüchte
 Jean Dubuffet
 Papiermaché und pastoses Vinyl
 81 x 100 cm
 1960
 Donation Jean Dubuffet,
 Musée des Arts Decoratifs, Paris



2.5.2 Trivialität und Banalität – Pappobjekte von Claes Oldenburg

Abbildung 82:
 'Empire ("Papa") Ray Gun'
 Claes Oldenburg
 Draht, Papier, Kaseinfarbe
 90,9x113,8x36.9 cm
 1959
 Museum of Modern Art, New York

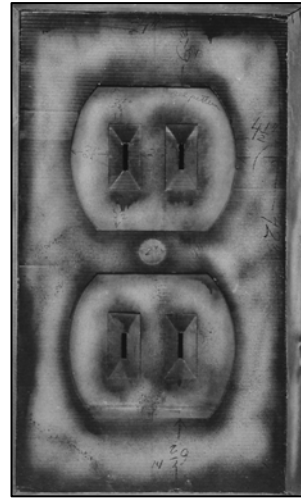


Abbildung 83:
 Performance in der Judson – Gallery,
 Judson Memorial Church, NY
 Claes Oldenburg
 29.2. / 1.-2.3.1960



Abbildung 84:

Electric Outlet – Hard Model
 (Steckdose – Hartes Modell)
 Claes Oldenburg
 Pappe, Feder, Bleistift, Spritzlack
 122 x 73,7 x 12,7 cm
 1964
 Slg. Arne & Milly Glimcher

Abbildung 85:

Toilet – Hard Model
 (Klosett – Hartes Modell)
 Claes Oldenburg
 Pappe, Holz, Lackfarbe, Filzstift
 115 x 72 x 85 cm
 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

Abbildung 86:

Bathtub – Hard Model
 (Badewanne – Hartes Modell)
 Claes Oldenburg
 Pappe, Holz, Lackfarbe, Filzstift
 207 x 84 x 70 cm
 Museum Ludwig, Köln



Abbildung 87:
 Washstand – Hard Model
 (Waschbecken – Hartes Modell)
 Claes Oldenburg
 Pappe, Holz, Lackfarbe, Filzstift
 123 x 91,5 x 74,5 cm
 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt



2.5.3 Rationalität und Geometrie – Kartonplastiken von Erwin Heerich

Abbildung 88:
 Kartonplastik
 Erwin Heerich
 Brauner Karton
 45 x 45 x 45 cm
 1967
 Im Besitz des Künstlers

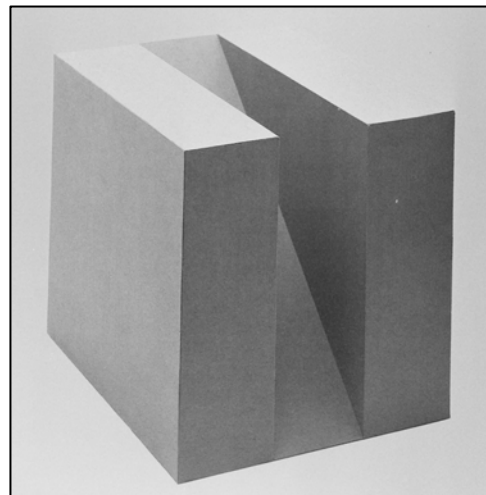
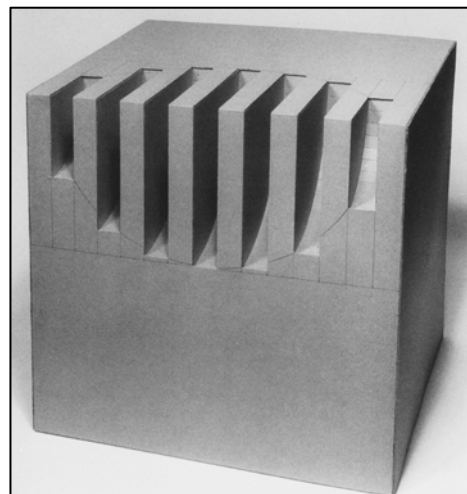


Abbildung 89:
 Kartonplastik
 Erwin Heerich
 Brauner Karton, Bleistift
 45 x 45 x 45 cm
 1966
 Im Besitz des Künstlers



2.5.4 Biomorphe Farbraumkörper – Migofs von Bernhard Schultze

Abbildung 90:
 Apotheose des großen Trümmer – Migofs
 Bernhard Schultze
 Ölfarbe, Draht, Papier, Plastikmasse,
 Leinwand
 251 x 191 cm
 1982/85
 Städtisches Museum, Mühlheim / Ruhr



Abbildung 91:
 Saurier Bergsturz im Licht
 Bernhard Schultze
 Ölfarbe, Draht, Papier, Textilien
 206 x 176 x 30 cm
 1982/83
 Privatsammlung



Abbildung 92:
 Le Maître de Pendule
 Bernhard Schulze
 Papier, Holz, Draht, Textilien,
 Plastikmasse, Ölfarbe, Leinwand
 190 x 120 x 65 cm
 1961
 Museum Ludwig, Köln



Abbildung 93:
 Bühnenbild zu Vivaldis
 "Die vier Jahreszeiten"
 Bernhard Schultze
 Deutsche Oper am Rhein,
 Düsseldorf
 Szenenfoto
 19.4.1970



2.5.5 Zerlegte Morbidität – Enzyklopädische Plastiken von Thomas Virnich

Abbildung 94:
 Hausblöcke (geschlossen)
 Thomas Virnich
 Papier, Pappe, Holz, Ölfarbe,
 Leinwand
 83 x 100 x 56 (geschlossen)
 1984 / 85
 Kunsthaus Zürich

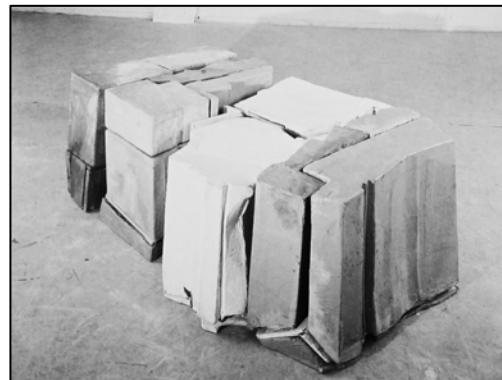


Abbildung 95:
 Hausblöcke (z.T. zerlegt)
 Thomas Virnich
 Papier, Pappe, Holz, Ölfarbe,
 Leinwand
 83 x 100 x 56 cm (geschlossen)
 1984 / 85
 Kunsthaus Zürich



Abbildung 96:
 Hausblöcke (ganz zerlegt)
 Thomas Virnich
 Papier, Pappe, Holz.
 Ölfarbe, Leinwand
 83 x 100 x 56 cm (geschlossen)
 1984 / 85
 Kunsthaus Zürich



Abbildung 97:
 Großes Buch (geschlossen)
 Thomas Virnich
 Papier, Pappe, Holz,
 Ölfarbe
 200 x 150 x 15 cm
 1989
 Privatsammlung



Abbildung 98:
 Großes Buch (geöffnet)
 Thomas Virnich
 Papier, Pappe, Holz,
 Ölfarbe
 200 x 150 x 15 cm
 (geschlossen)
 1989
 Privatsammlung



2.5.6 Hülle und Abformung – Papierplastiken von Andreas von Weizäcker

Abbildung 99:
Pamplona
Andreas von Weizäcker
Papier
145 x 90 x 185 cm
Installation Schwerin



Abbildung 100:
Weißt Du noch?
Andreas von Weizäcker
Recycelte Landkarten
132 x 700 x 80 cm
1992
Märkisches Museum,
Witten

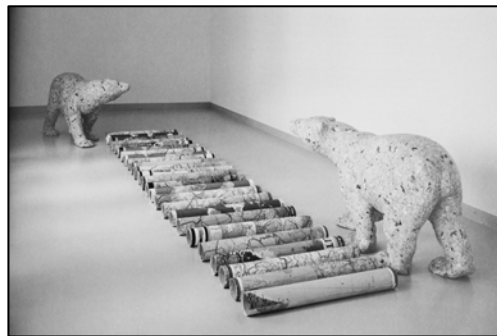


Abbildung 101:
Schadenszeichen
Andreas von Weizäcker
Büttenpapier, Kartonpapier,
Scanner – Chrome
ca. 400 x 450 x 800 cm
1996
Im Besitz des Künstlers



Abbildung 102:
 Schadenszeichen (Ausschnitt)
 Andreas von Weizäcker
 Büttenpapier, Kartonpapier,
 Scanner – Chrome
 ca. 400 x 450 x 800 cm
 1996
 Im Besitz des Künstlers



2.5.7 Papier und Environment

2.5.7.1 Papier im Stadtraum – HA Schult

Abbildung 103:
 Aktion Schackstraße München
 HA Schult
 Zone 1 – Abfallpapiere
 1969



Abbildung 104:
 Aktion Schackstraße München
 HA Schult
 Zone 2 – Fußmatten und Teer
 1969



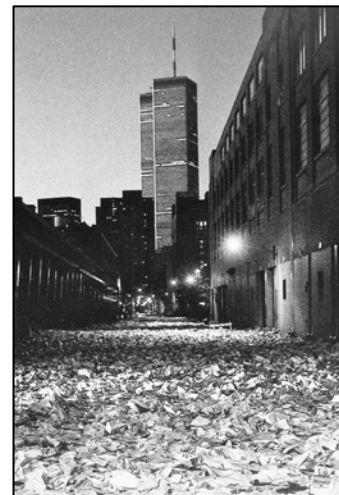
Abbildung 105:
Aktion Schackstraße München
HA Schult
Zone 3 – weiße Markierungen
1969



Abbildung 106:
Venezia Vive !
Aktion mit Zeitungspapier
Piazza S. Marco, Venedig
1976



Abbildung 107:
New York Now !
Aktion mit Zeitungspapier
HA Schult
Washington Street, New York
1983



2.5.7.2 Lichträume aus Papier - Annette Sauermann

Abbildung 108:
Lichtfalle mit Balken
Annette Sauermann
Papier, Stahlseil
Installation Düren
490 x 350 x 650 cm
1992

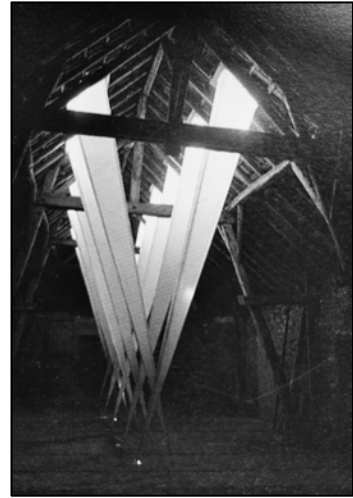


Abbildung 109:
Lichtfalle
Annette Sauermann
Papier, Stahlseil
Höhe 6 m
1994



Abbildung 110:
Lichtspeicher III
Annette Sauermann
Papier, Stahlseil, Betonplatten,
Stahlbügel
400 x 800 x 30 cm
Installation Alte Post, Neuss
1994



2.6 Malerei mit Papier

2.6.1 **Pigmentierter Papierpulp als Farbe**

2.6.1.1 **Pages and Fuses - Robert Rauschenberg**

Abbildung 111:

Castelli Small Turtle Bowl
(Cardboard)

Robert Rauschenberg

Karton und Sperrholz

240 x 175 x 5 cm

1971

Leo Castelli Gallery, New York City

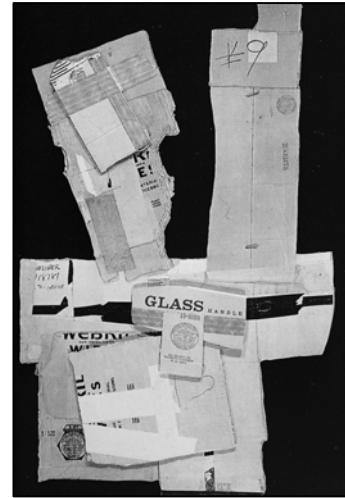


Abbildung 112:

Link

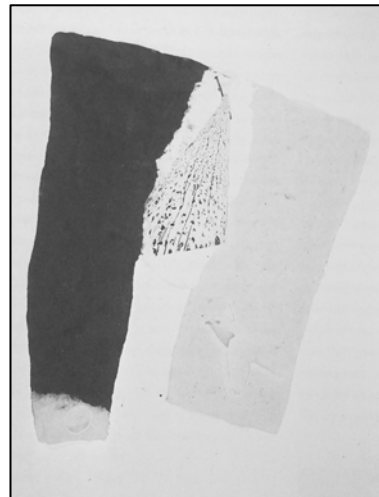
(Pages and Fuses)

Robert Rauschenberg

Gefärbter und gepresster Papierpulp,
Siebdruck, Collage

65 x 51 cm

1973 / 74



2.6.1.2 **Paper Pools – David Hockney**

Abbildung 113:

David Hockney bei der
Arbeit an "A Large Diver"

1978



Abbildung 114:
 A Large Diver
 David Hockney
 Gefärbter und gepresster Papierpulp
 12 Blätter
 183 x 434 cm
 1978

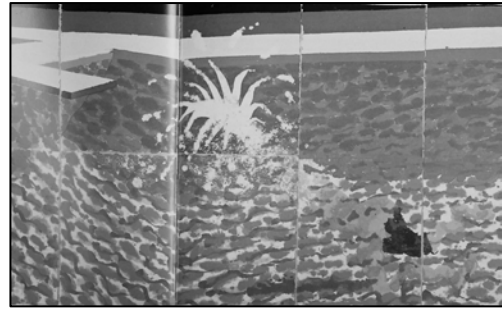
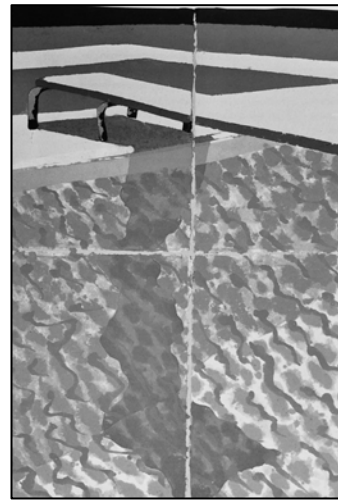


Abbildung 115:
 A Large Diver (Ausschnitt)
 David Hockney
 Gefärbter und gepresster Papierpulp
 12 Blätter
 183 x 434 cm
 1978



2.6.1.3 Malerische Verläufe in Papier – Kenneth Noland

Abbildung 116:
 Horizontal Stripes I-5
 Kenneth Noland
 Gefärbter und gepresster Papierpulp
 130 x 85 cm
 1978



Abbildung 117:
 Diagonal Stripes TP VI-3
 Kenneth Noland
 Gefärbter und gepresster Papierpulp
 110 x 85 cm
 1978



2.6.1.4 Colored Paper Images – Ellsworth Kelly

Abbildung 118:
 Colored Paper Image V
 Ellsworth Kelly
 Gefärbter und gepresster Papierpulp
 118,1 x 82,6 cm
 1976

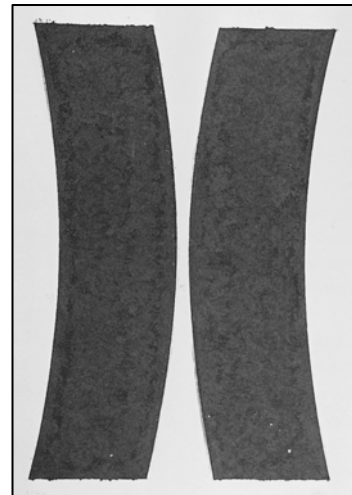
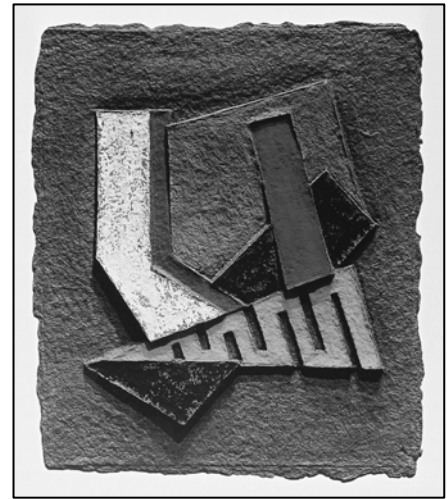


Abbildung 119:
 Ellsworth Kelly bei der Arbeit
 An "Colored Paper Images"
 1976



2.6.1.5 Reliefs aus Papierpulp – Frank Stella

Abbildung 120:
Kozangródek (III) T. P. 9
Frank Stella
gefärbter und gepresster Papierpulp,
handkoloriert
66 x 54,6 x 4,4 cm
1975



2.6.1.6 Prägedrucke und Collagemalerei – Alan Shields

Abbildung 121:
Milan Fog
Alan Shields
Handgeschöpftes Papier, Holzschnitt,
Radierung, Aquatinta, genäht und
Collagiert
101 x 81,3 cm
1984

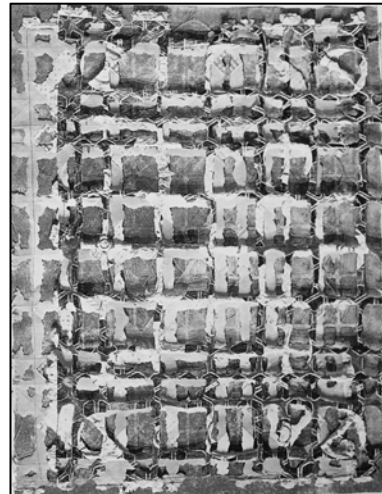


Abbildung 122:
Uncle Ferdinand's Route
Alan Shields
Papier, Siebdruckfarbe, Holzschnitt
Collage, handgeschöpftes Papier
119,4 cm Durchmesser
1985

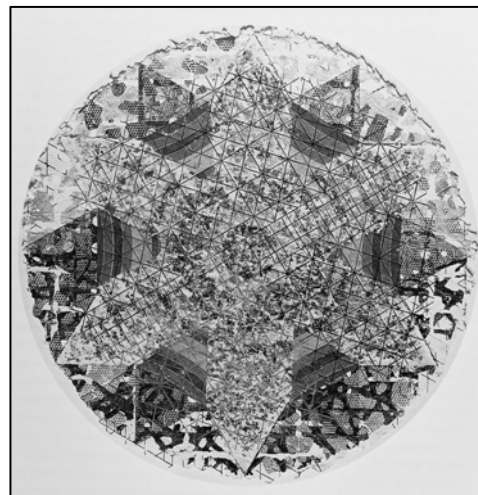


Abbildung 123:
Shields und Reeves beim
Druck von "Uncle Ferdinand's Route"
1985



2.7 Natürliche Prozesse

2.7.1 Sickerbilder – Franz Erhard Walther

Abbildung 124:
15 Rahmenzeichnungen
Franz Erhard Walther
13 Blätter à 75 x 59 cm
Papier, Pflanzenöl, Sojasoße,
Kaffee, Binder
1962

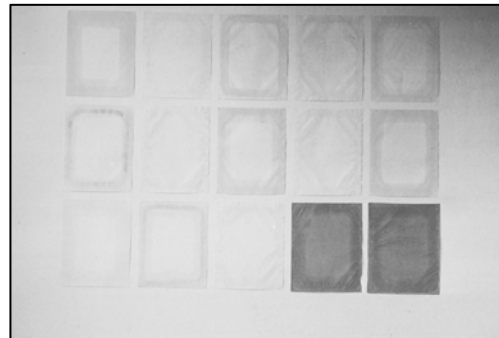


Abbildung 125:
Zwei große Papierfaltungen
Franz Erhard Walther
je 128,2 x 156,2 cm
Weißes Papier, viermal gefaltet
1962

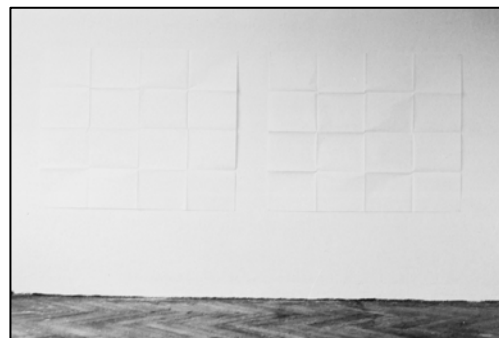


Abbildung 126:
 Sieben Packpapierpackungen (Ausschnitt)
 Franz Erhard Walther
 je 100,5 x 74 cm
 Packpapier, Kleister, Pflanzenöl
 1963

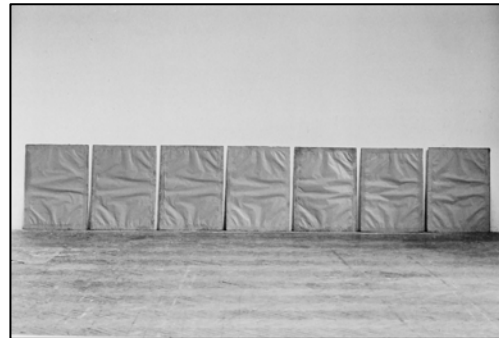


Abbildung 127:
 Große Papierarbeit (zerstört)
 Franz Erhard Walther
 Papier
 Höhe ca. 3,80 cm
 1962
 Kunstakademie Düsseldorf



2.7.2 Papierwürste – Dieter Roth

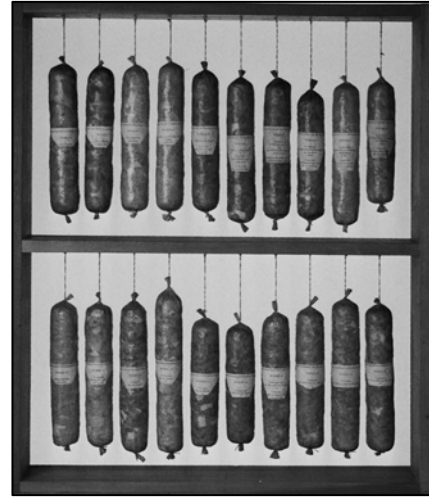
Abbildung 128:
 Literaturwürste
 Dieter Roth

Links: Die Blechtrommel
 zerkleinertes Buch mit Wasser,
 Gelatine, Gewürzen
 ca. 35 x 7,5 (Durchmesser)
 Auflage: 50 Exemplare
 1967

Rechts: Der Spiegel
 zerkleinertes Heft mit Wasser,
 Gelatine, Gewürzen, Fett
 ca. 25 x 7,5 cm (Durchmesser)
 Auflage: 50
 1967

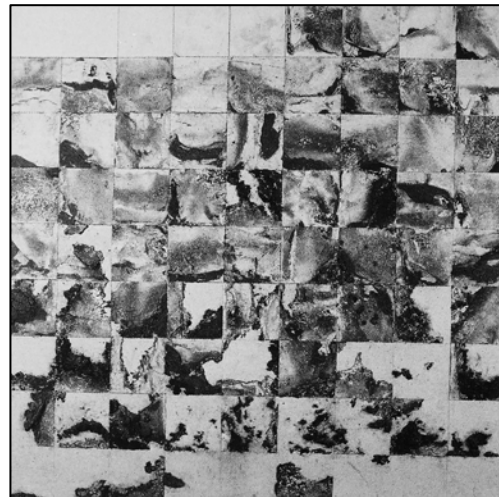


Abbildung 129:
Literaturwürste
Dieter Roth
Georg Wilhelm Friedrich Hegel:
Werke in 20 Bänden
Zerkleinerte Suhrkamp – Ausgabe, mit
Gewürzen und Schweineschmalz
angereichert in Würstdärmen, im
Holzregal aufgehängt
à 30 x 6 (Durchmesser)
Regal 100 x 85 x 14 cm
1974



2.7.3 Kontrollierte Zersetzung – Wolfgang Mally

Abbildung 130:
Papier im Wasser 0-58 Tage
Wolfgang Mally
Papier
90 x 90 x 4 cm
1981
Im Besitz des Künstlers



3 Papier als Werkstoff im Kunstunterricht

3.1 Collage

3.1.1 'Gefärbt, bedruckt, benutzt' –

Collagen aus farbigen Papieren unterschiedlicher Herkunft

3.1.1.1 'Figuren in abstrakter Landschaft'

Abbildung 131:
Papier aus illustrierten Zeitschriften
40 x 60 cm
Klasse 9 (14/15 Jahre)



Abbildung 132:
Papier aus illustrierten Zeitschriften
60 x 40 cm
Klasse 9 (15 / 16 Jahre)



3.1.1.2 'Vegetatives und Florales in mediterranem Licht'

Abbildung 133:
Papier, Gouachefarbe
80 x 50 cm
Klasse 13 (18 / 19 Jahre)



Abbildung 134:
 Papier, Gouachefarbe
 50 x 80 cm
 Klasse 13 (18 / 19 Jahre)



3.1.1.3 'Vegetatives und Florales in einer mediterranen Landschaft'

Abbildung 135:
 Papier, Temperafarbe
 30 x 45 cm
 Klasse 7 (12 / 13 Jahre)



Abbildung 136:
 Papier, Temperafarbe
 20 x 30 cm
 Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.1.1.4 'Unterwasserlandschaft'

Abbildung 137:
Gouachemalerei mit eingeklebten Fragmenten
aus illustrierten Zeitschriften
50 x 30 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



Abbildung 138:
Gouachemalerei mit eingeklebten Fragmenten
aus illustrierten Zeitschriften
50 x 30 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.1.1.5 'Stilleben und Maske'

Abbildung 139:
Papier, Temperafarbe
45 x 35 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



Abbildung 140:
 Papier, Temperafarbe
 45 x 35 cm
 Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.1.1.6 'Farbige Schatten'

Abbildung 141:
 Farbige Tonpapiere
 35 x 35 cm
 Klasse 8 (13/14 Jahre)



3.1.1.7 'Figur'

Abbildung 142:
 Mischtechnik auf
 Papier und Leinwand
 120 x 90 cm
 Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.1.1.8 'Industriebild'

Abbildung 143:
 Verschiedene Papiere und Pappen, Stoff,
 Metall und Ölfarbe auf Leinwand
 140 x 80 cm
 Klasse 13 (18/19 Jahre)

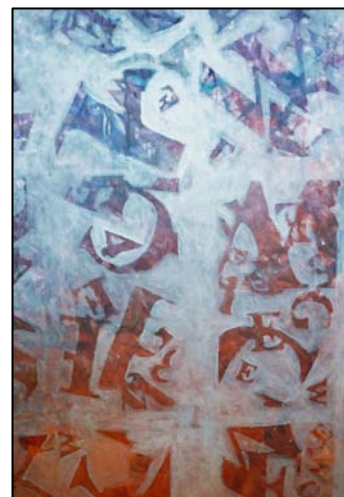


3.1.1.9 'Buchstaben als Bildanlass'

Abbildung 144:
 Papier, Acrylfarbe, Bleistift
 auf Leinwand
 120 x 80 cm
 Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 145:
 Papier, Acrylfarbe, Bleistift
 auf Papier und Leinwand
 120 x 80 cm
 Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.1.2 Fotocollage

3.1.2.1 'Der mechanische Mensch'

Abbildung 146:

Montage aus Zeitschriftenfotos
20 x 30 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)



Abbildung 147:

Montage aus Zeitschriftenfotos
20 x 30 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)



3.1.2.2 'Zeitgeschehen als Bildanlass'

Abbildung 148:

Artikel: 'Körperliche Misshandlung eines
18-jährigen russischen Soldaten durch Kameraden
und Vorgesetzte bis zur Verstümmelung'
Zeitungsfotos auf Papier
20 x 30 cm
Klasse 12 (17/18 Jahre)



Abbildung 149:
 Artikel: 'Jugendwahn – Jugendträume'
 Zeitungsfotos auf Papier
 20 x 30 cm
 Klasse 12 (17/18 Jahre)



3.1.2.3 'Surreale Bilderwelten'

Abbildung 150:
 Montage aus kopierten Druckvorlagen
 20 x 30 cm
 Klasse 11 (16/17 Jahre)



Abbildung 151:
 Montage aus kopierten Druckvorlagen
 20 x 30 cm
 Klasse 11 (16/17 Jahre)



3.2 Papier und Raum

3.2.1 Relief

3.2.1.1 'Dinge hinter Glas – das Schaufenster'

Abbildung 152:
Pappe, Gouachefarbe
70 x 35 x 5 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



Abbildung 153:
Pappe, Gouachefarbe
35 x 30 x 5 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



Abbildung 154:
Pappe, Gouachefarbe
30 x 40 x 5 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.2.1.2 'Geräusch im Comic'

Abbildung 155:
Pappe, Temperafarbe
26 x 42 x 3 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 156:
Pappe, Temperafarbe
48 x 48 x 3 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



3.2.1.3 'Maske – Pappe – Struktur'

Abbildung 157:
Wellpappe, pigmentierter Wachs
55 x 42 x 3 cm
Klasse 8 (13/14 Jahre)

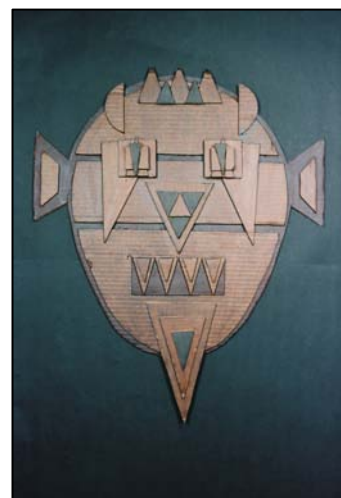


Abbildung 158:
Wellpappe, pigmentierter Wachs
52 x 43 x 3 cm
Klasse 8 (13/14 Jahre)



3.2.1.4 'Gerissen – geschnitten – geprägt'

Abbildung 159:
Zeichenpapier
80 x 50 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)



Abbildung 160:
Zeichenpapier
80 x 50 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)

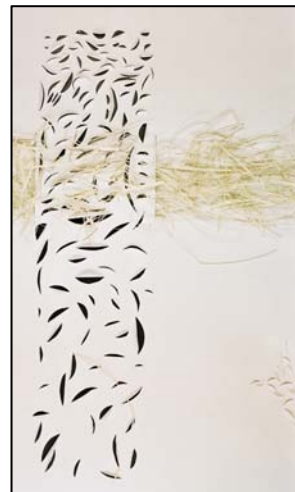


Abbildung 161:
Zeichenpapier
80 x 50 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)

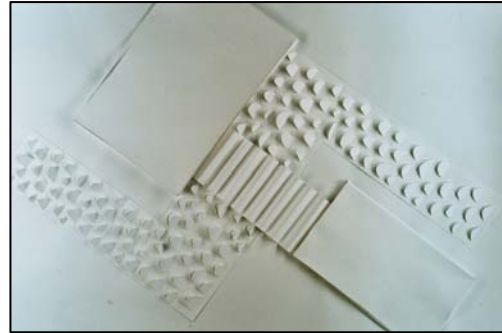
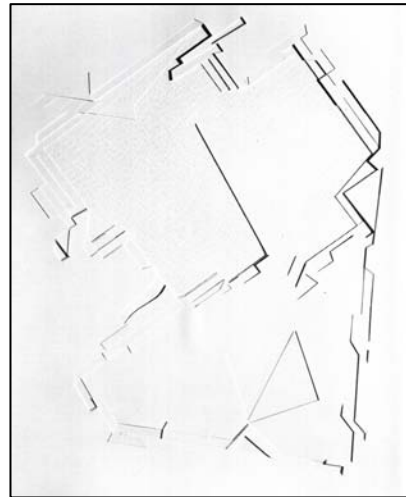


Abbildung 162:
Prägedruck
Büttenpapier
40 x 30 cm
Klasse 11 (16/17 Jahre)



3.2.1.5 'Stilleben'

Abbildung 163:
Wellpappe, Gouachefarbe
65 x 92 x 4 cm
Klasse 10 (14/15 Jahre)



Abbildung 164:
Wellpappe, Gouachefarbe
68 x 52 x 4 cm
Klasse 10 (14/15 Jahre)



3.2.1.6 'Lichtbild'

Abbildung 165:
Bristolkarton, Architekturpapier
80 x 52 cm
Klasse 10 (14/15 Jahre)



Abbildung 166:
Bristolkarton, Architekturpapier
80 x 52 cm
Klasse 10 (14/15 Jahre)



3.2.2 Aufbauplastik

3.2.2.1 'Tiere im Wasser'

Abbildung 167:

Pappmachè, Gouachefarbe, Wachs
110 x 18 x 24 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.2.2.2 'Maske aus gesplitterten Formen'

Abbildung 168:

Pappe, Papier, Gouachefarbe
44 x 31 x 12 cm
Klasse 9 (14/15 Jahre)



3.2.2.3 'Masken aus Papiermachè'

Abbildung 169:

Papiermachè, Temperafarbe,
diverse Materialien
42 x 24 x 7 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)

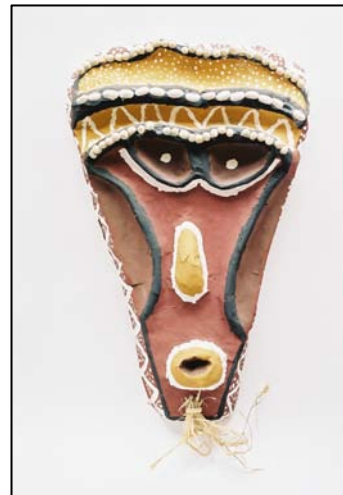


Abbildung 170:
 Papiermachè, Temperafarbe,
 diverse Materialien
 38 x 28 x 5 cm
 Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.2.2.4 'Insekten'

Abbildung 171:
 Bristolkarton
 Länge: 38 cm
 Klasse 11 (16/17 Jahre)

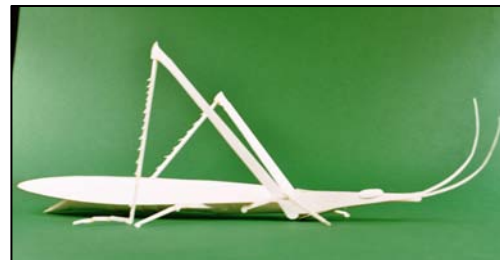


Abbildung 172:
 Bristolkarton
 Länge: 29 cm
 Klasse 11 (16/17 Jahre)



3.2.2.5 'Fragile Körper: Tänzer und Insekten'

Abbildung 173:
Seidenpapier, Zeichenpapier, Draht,
Gouachefarbe
Höhe: 36 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



Abbildung 174:
Seidenpapier, Draht
à 52 x 34 x 6 cm
Klasse 7 (12/13 Jahre)



3.2.2.6 'Kleines groß – technische Geräte und Verpackungen'

Abbildung 175:
Feuerzeuge
Wellpappe, Acrylfarbe
Höhe: 132 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 176:
Stecker
Wellpappe, Acrylfarbe
54 x 54 x 54 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 177:
Zange
Wellpappe, Acrylfarbe
Länge: 138 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 178:
Schweizer Messer
Wellpappe, Acrylfarbe
124 x 52 x 14 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 179:
Schere
Wellpappe, Acrylfarbe
Länge: 137 cm
Klasse 10



Abbildung 180:
Anspitzer und Bleistift
Wellpappe, Acrylfarbe
Anspitzer: 83 x 56 x 29 cm
Bleistift: 79 x 16 x 16 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)

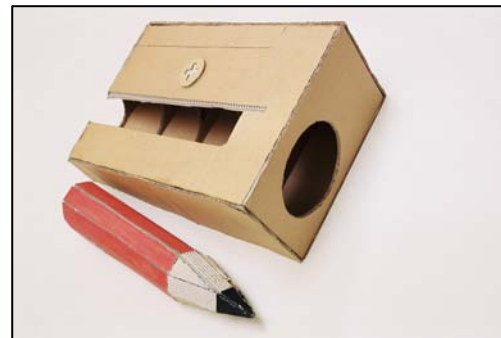


Abbildung 181:
Zigaretenschachtel
Wellpappe, Papier, Acrylfarbe
140 x 76 x 24 cm
Klasse 10 (15/16 Jahre)



3.2.2.7 'Raumzeiger und -flächen'

Abbildung 182:
Bristolkarton
Höhe: 34 cm
Klasse 12 (17/18 Jahre)



Abbildung 183:
Bristolkarton
Höhe: 24 cm
Klasse 12(17/18 Jahre)

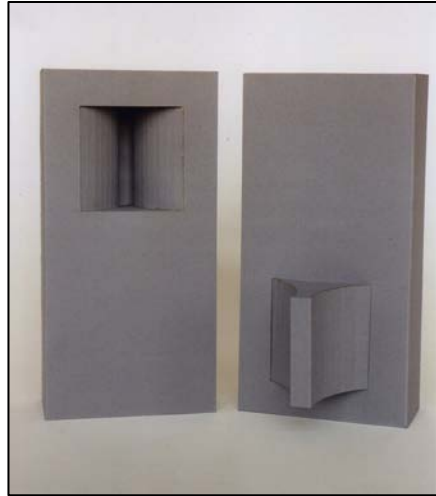


3.2.2.8 'Kubus und Quadrat'

Abbildung 184:
Bristolkarton
Maße variabel
Klasse 11 (16/17 Jahre)



Abbildung 185:
 Bristolkarton
 Maße variabel
 Klasse 11 (16/17 Jahre)



3.2.2.9 'Figur – Hülle'

Abbildung 186:
 Zeichenpapier
 Höhe: 35 cm
 Klasse 10 (15/16 Jahre)



Abbildung 187:
 Zeichenpapier
 Höhe: 35 cm
 Klasse 10 (15/16 Jahre)



3.2.2.10 'Figur in Bewegung'

Abbildung 188:
Gebeugte Figur mit Stuhl
Papierpulp auf Draht
Höhe: 30 cm
Klasse 8 (13/14 Jahre)



Abbildung 189:
Fallende Figur
Papierpulp auf Draht
Höhe: 34 cm
Klasse 8 (13/14 Jahre)



Abbildung 190:
Springende Figur
Papierpulp auf Draht
Höhe: 43 cm
Klasse 8 (13/14 cm)



3.2.2.11 'Portrait und Körperstudie'

Abbildung 191:
Portraitplastik
Papierpulp auf Gerüst
Höhe: 47 cm
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 192:
Handstudie
Papierpulp auf Drahtgerüst
23 x 11 x 7 cm
Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.2.2.12 'Figur'

Abbildung 193:
Papierpulp auf Gerüst
Höhe: 27 cm
Klasse 12 (17/18 Jahre)



Abbildung 194:
 Papierpulp auf Gerüst
 Höhe: 25 cm
 Klasse 12 (17/18 Jahre)



3.2.3 Umgebungsplastik und Environment

3.2.3.1 'Archaische Formen im Modul'

Abbildung 195:
 Entwurf
 Bristolkarton, Bleistift
 40 x 40 x 3 cm
 Klasse 12 (17/18 Jahre)

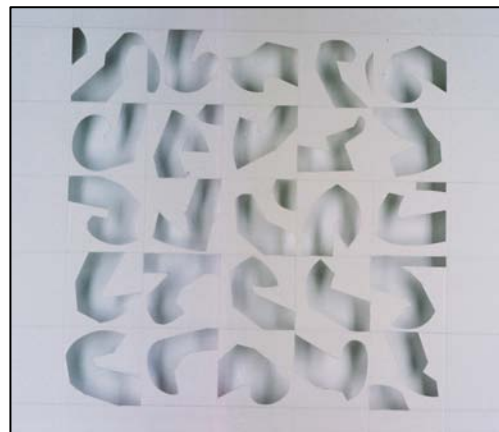


Abbildung 196:
 Ausführung des Entwurfs
 Eisen, geschweißt
 Größe variabel
 Klasse 12 (17/18 Jahre)



3.2.3.2 'Papier macht Raum'

Abbildung 197:

Sich selbst stützende Formen
mit Verstrebungen
Papier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 198:

Papier – Licht
Seidenpapier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 199:

Papierfläche
Seidenpapier, Ölfarbe, Kordel
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 200:
Raum – Verstellungen
Papier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)

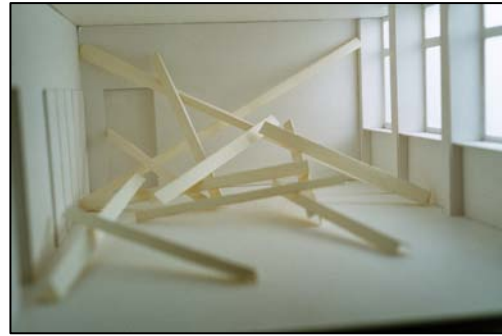


Abbildung 201:
Papier – Monument
Papier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 202:
Flächen – gelehnt
Pappe
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 203:
Papier – Ecke
Papier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 204:
Papier – Feld
Papier
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.2.3.3 'Außen – Papier'

Abbildung 205:
s/w Foto, Papier, Bleistift, Kordel
20 x 30 cm
Klasse 13 (18/19 Jahre)



Abbildung 206:
s/w Fotos, Papier, Bleistift, Kordel
20 x 30 cm
Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.3 Papier als Farbe
3.3.1 Malerei mit farbigem Papierpulp
3.3.1.1 'Farblandschaft'

Abbildung 207:
Papierpulp, Farbpigmente
auf Holz
74 x 42 cm
Klasse 13 (18/19 Jahre)



3.3.1.2 'Papierabdrücke'

Abbildung 208:
Papierpulp
Größe variabel
Klasse 13 (18/19 Jahre)

