

JOHANNES KIRSCHENMANN

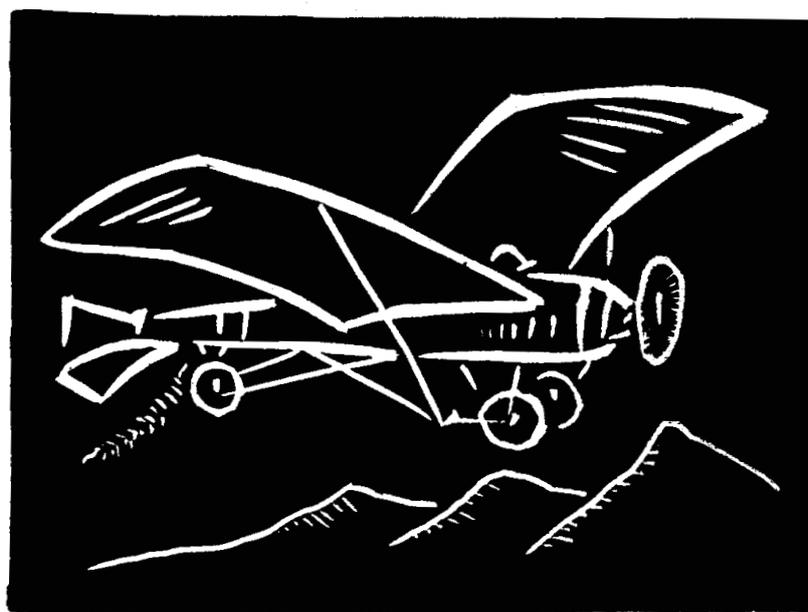
Expression – aus hartem Material geschnitten

Historischer Rückblick:
Drucken in der Kunstpädagogik

Das Drucken in der Schule gehört mit ganz unterschiedlichen Begründungen und Intensionen zum Fachrepertoire. Künstlerische oder spezifisch kunstpädagogische Begründungen standen oft hinter gesellschaftlichen oder politischen Begründungen.

Im Rekurs zur Wiederentdeckung künstlerischer Drucktechniken – bevorzugt Ende des 19. Jahrhunderts auf den Holzschnitt der Dürerzeit und dann in den späten 50er-Jahren auf die Schwarz-Weiß-Technik der Expressionisten –, erfährt auch das Drucken im Kunstunterricht mehr Beachtung: als Chance zum elementaren Ausdruck, der im musischen Sinne die inhärenten Kräfte ans Licht der Druckplatte – es war meist ein Stück Linol – hob. Die rückschauende Bilanz des Kunstwissenschaftlers Thomas Zacharias Ende der 60er-Jahre, sicher nicht frei vom kritischen Impetus der herausziehenden Visuellen Kommunikation, fällt nüchtern aus: „An Volkskunst, expressionistischer Grafik und verschiedenen Gestaltungslehren bildeten sich handliche Lehrverfahren mit Regeln und führten zu schulspezifischen Linolschnittstilen. Technik und Material boten der ‚kindlichen Formsprache‘ auf den unteren, dem ‚Spiel mit den Mitteln‘ auf den oberen Stufen ein ideales Betätigungsfeld. Seit 1945 lief an Schulen aller Art eine Holz- und Linolschnittproduktion, deren Ergebnisse in ihrer Masse heute ähnlich öde wirken wie die Scherenschnitte der 30er-Jahre. Das Ziel war häufig der ‚persönliche Ausdruck‘, wobei oft die Vorstellung des Lehrers darüber entschied, wie dieser persönliche Ausdruck auszusehen habe. Er hatte außerdem ‚werkgerecht‘ zu sein: ein Begriff, der die verschiedensten Reglementierungen decken musste“ (Zacharias 1970, S. 299).

Ästhetischer Effekt und ein nebulöser künstlerischer Ausdruck zugunsten musischer Erziehung regierten in den Formgebungsprozessen der ersten Begründungen für das Drucken in der Schule um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Starke Kontraste, auch in den flächig angelegten Farben, die überspitzten Proportionen und anatomischen Verzerrungen spendeten ein Gestaltungsrepertoire. Die Verschränkung sinnlicher Wahrnehmung, ästhetisch evozierter Emotionalität und



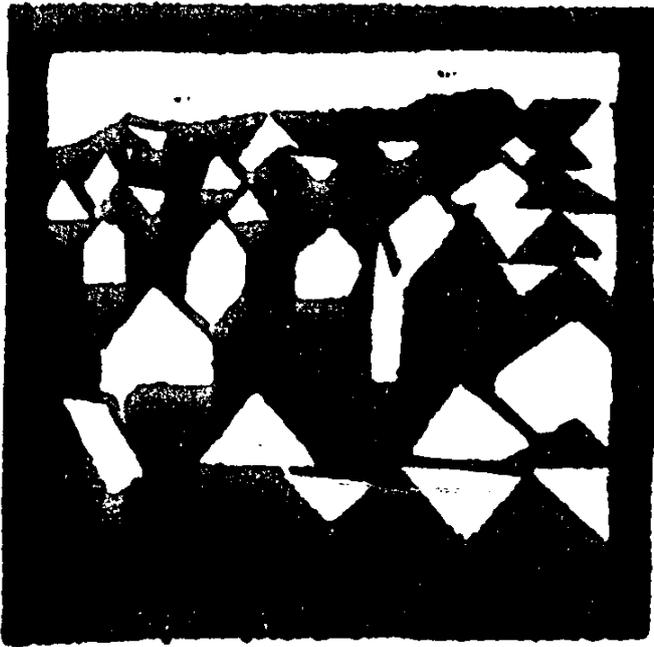
1 | Schülerarbeit (Quinta der Dürerschule Dresden)
aus: Kunst und Jugend 7/1926, S. 131

kognitiver Prozesse wird lange nicht als didaktische Begründung herangezogen.

Mit Beginn der Kunsterziehungsbewegung und in Auseinandersetzung mit der Grafik des deutschen Expressionismus gelangten der Stempel und das Stempeln sowie der Linolschnitt in den Kunstunterricht. In der ersten Phase der Kunsterziehungsbewegung wurde unter dem Motto „Erziehung zur Kunst“ in der Kunstbetrachtung auch auf die sogenannte „Griffelkunst“ eingegangen, wobei sowohl die Druckgrafik des 19. Jahrhunderts für bedeutsam gehalten wurde als auch die Grafik der Renaissance, die man als nationale, deutsche Kunst empfand. Der Vervielfältigungsaspekt war hier nur insofern bedeutsam, als die Schüler theoretisch über die einzelnen Techniken informiert wurden.

Ludwig Mahner hat mit seiner Dissertation zu den Drucktechniken in Schule und bei Dilettanten für das späte 19. und das frühe 20. Jahrhundert eine äußerst präzise und detailreiche Studie vorgelegt (1997). Das aufstrebende Bürgertum und dessen Abneigung gegen die Technisierung in Folge der Industrialisierung sowie eine ökonomisch wie pädagogisch motivierte Geschmacksbildung durchziehen die Parameter, mit denen Mahner akribisch die Dekaden durchmisst. Wenige Positionen sollen hier aus dem dichten Material herausgegriffen werden.

Georg Hirth, ein vielseitiger Publizist, der sich als Volkswirt auch der Förderung des Kunstgewerbes verschrieben hatte, erhob in seinen Schriften zur künstlerischen Bildung die Radierung jenseits aller anderen Drucktechniken zur ersten Disziplin. In ihr sah er – wie im Pinsel – eine Beweglichkeit in der Technik, die mit ihrer Naturerfassung – dem Herausheben des Charakteristischen der Naturerscheinungen – der Geschmacksbildung diene. Radierung und Holzschnitt wurden von Alfred Lichtwark in seinen Aus-



2 | Schülerarbeit (Knabenmittelschule Flensburg) Linolschnitt
aus: Kunst und Jugend 3/1927, S. 65

stellungen, Jahrbüchern und Netzwerken für die Persönlichkeits- und der Konsumentenerziehung aufgerufen.

Mahner bilanziert in seiner Bewertung der Quellen, dass die Praxis des Druckens in der Schule zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinter der Theoriesdiskussion herhinkte. In einer Gegenbewegung zur Industrialisierung erlebten Handwerk und Gewerbe eine Renaissance; die Gründung des Deutschen Werkbundes ist nur ein Beleg von vielen. „Die Prinzipien der materialgerechten und zweckgerichteten Arbeit wurden auf das Handwerk transferiert – genauer auf die Drucktechniken in der Schule (Mahner 1997, S. 80). So sollte Deutschland seine nachrangige Position bei der Qualität von Konsumgütern am Weltmarkt verlassen. Auf Geschmacksbildung ausgerichtet, rücken das Ornament und die Volkskunst in den Vordergrund der Begründung zum Drucken. Der Stempeldruck wird von der Schulpraxis in Varianten mit Holz und Linoleum, vermehrt dann auch aus Kartoffeln und Kork geübt. Im Stempeln könne der Schüler das Ornament in seiner Struktur erfahren, ein einziger Stempel lasse ungezählte Variationen durch Wechsel in Rhythmus und Form entstehen (ebd., S. 87). Doch in der Folgezeit verliert die Reformbewegung ihre Deutungshoheit; sämtliche Drucktechniken werden im Zeichenunterricht der Schulung von Form- und Farbempfinden zugeordnet. Erste Versuche mit Leder und beliebigen Materialien nehmen den späteren Materialdruck vorweg, nicht um das Experiment zu wagen, sondern um günstige, leicht zu bearbeitende Materialien für die Schülerhand zu erproben. Der ästhetischen Bildung wurde die Ausbildung einer Urteilskraft hinzugesellt, die auf Echtheit und Materialgerechtigkeit hin zu werten und zu erziehen habe. In ihr Gegenteil verkehrt wurde eine fast schon ethische Begründung nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges mit dem Auftrag an die Schule, moralisch für den Krieg zu erziehen. Mahner konnte an verschiedenen Stegschnitten nachweisen, dass selbst das

Drucken in der Schule die Suggestion vom Sieg zu nähren hatte (Abb. 1 ebd., S. 111).

Infolge einer Orientierung der Kunstpädagogik an der Reformpädagogik in den 20er-Jahren wurden die druckgrafischen Techniken für den Unterricht zumindest in der Fachliteratur relevant. Erneut nach dem Motto „Erziehung durch Kunst“ sollte sich der Schüler auch in diesen Techniken ausdrücken und entfalten können. Ganz im Vordergrund stand dabei der Linolschnitt; nachrangig der Holzschnitt, die sich beide – in Anlehnung an die Volkskunst – einer gewissen Beliebtheit erfreuten. Diese fachdidaktische Forderung nach Drucken fand jedoch in der Schulpraxis, soweit aus der Quellenlage rekonstruierbar, nur eine dürftige Entsprechung.

Freie Spielversuche neben ornamentaler Strenge

Mit der Fachzeitschrift „Kunst und Jugend“ erscheint in den 20er-Jahren ein Periodikum, das nicht nur den kunstpädagogischen Diskurs pflegt, sondern auch regelmäßig Praxisanleitungen bereithält. Es fällt auf: Fast durchgängig ist die „Kunst und Jugend“ mit Schülerdrucken, zumeist Linolschnitten, illustriert (Abb. 2). Dieses Drucken findet aber in den dort veröffentlichten Lehrplänen kaum eine Erwähnung, es wird dem grafischen Arbeiten subsumiert. Auch die fachdidaktischen Erörterungen fokussieren primär das Zeichnen.

Gustav Kolb, spiritus rector der Kunsterziehung in Deutschland bis 1934, legt 1926/27 mit seinen zwei Bänden „Bildhaftes Gestalten als Aufgabe der Volkserziehung“ eine erste Fachbegründung vor; zahlreiche Praxisbeispiele geben für alle Felder Impulse, die reich illustriert sind. Kolb kommt vom Papierschnitt zum Holz- und Linolschnitt und führt damit die schon vor dem Ersten Weltkrieg in der Schule bekannten Drucktechniken fort.

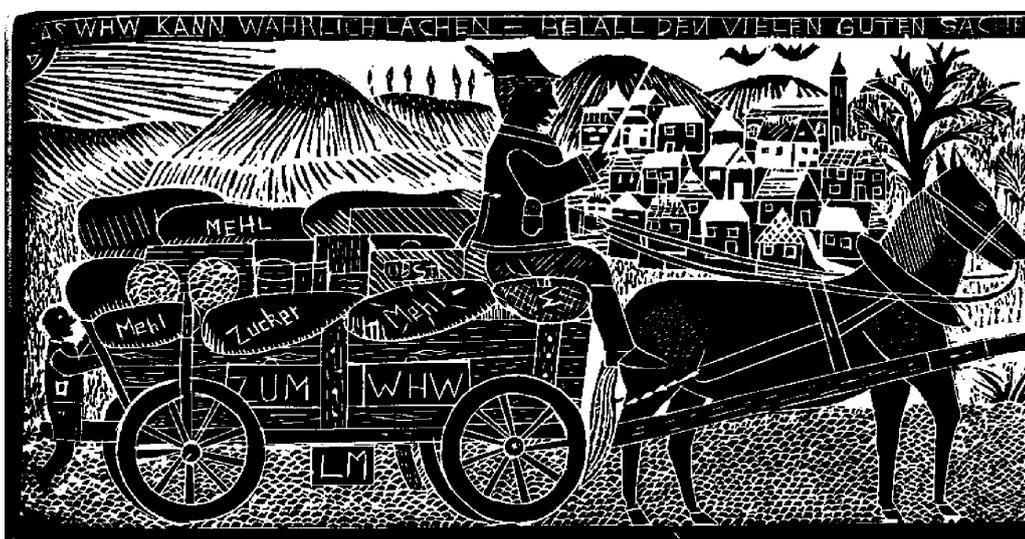
Ein experimentelles Drucken ist allenfalls implizit angesprochen, wenn Kolb ein Kolorieren der Abzüge vorschlägt oder verschiedene Trägermaterialien wie Filtrierpapiere, angefeuchtetes Löschpapier usw. empfiehlt (Kolb 1926, S. 132). Im Reprint eines Beitrages aus „Kunst und Jugend“ bei Kolb werden die Variationschancen des Stempeldruckes vorgestellt. Schon aus Kostengründen wird zu Tinte und anderen farbigen Flüssigkeiten zum Einfärben des Stempels geraten. Ziel sind „frische Farbwirkungen“, gleichmäßiger Andruck zugunsten einer „eigenen Schönheit“, aber mosaikartig nebeneinander, klar getrennt, um keine malerischen Wirkungen anzustreben. „Namentlich ist alles Übereinander- und Nebeneinanderquatschen der Farben vom Übel“ (ebd., S. 186). Gegen eine ornamentale Strenge beim Stempeldruck in früheren Empfehlungen setzt Kolb die „freien Spielversuche“ aus dem kindlichen Fantasiewesen heraus. Die Handreichung mündet in der Radierung, doch auch hier sieht der herangezogene Co-Autor in den eigenen Versuchen das „unmittelbare Verhältnis zu den Meisterwerken“ als fachdidaktische Begründung ersten Ranges (ebd., S. 191).

Fachdidaktisch regierte das Naturstudium, die naturalistische Gegenstandstreue. Zeichnen, Malen, auch Schrift stehen im Vordergrund, das Drucken wird im Lehrplan (der Berliner Oberschulen 1925) für die Untersekunda eher beiläufig erwähnt, die Bildimagination kommt erst nach anhaltenden Exerzitien zur perspektivisch exakten Darstellung in Anwendung (Kunst und Jugend 1/1925, S. 10). Vorausgreifend erscheint dazu der Entwurf der Lichtwark-Schule in Berlin, der in der Oberstufe die Anfertigung von „Zweck- und Gebrauchskunst (Plakate...)“ vorsieht und Radierung, Holzschnitt und Litho dazu anrät (Kunst und Jugend 6/1925, S. 149).

Die Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen in Preußen sieht die Drucktechniken noch bei den Wahlfächern und verlangt dort „Vertrautheit mit der Technik des Steindrucks, des Holzschnitts und der Radierung“ (Kunst und Jugend 5/6//1922, S. 227).

Zwei Aspekte verschafften der Differenzierung der Drucktechniken in den 20er-Jahren einen prominenteren Platz in der Fachdidaktik: Die Kunstentwicklung, mit geringem Abstand von der Kunstpädagogik rezipiert, führte spielerische, experimentelle, dem Zufall geschuldete Verfahren ein; aus der pädagogischen Psychologie wurden Hinweise zugunsten eines „kindgemäßen Ausdrucks“ integriert. Auf der anderen, weniger anleitenden Seite wurde mit dem „Genius im Kinde“ (Hartlaub 1922) die Ablehnung einer dominanten Anleitung durch die Kunst in Stellung gebracht. Denn die Kunst galt es, nicht im adaptiven Nachschaffen zu verstehen: Im eigentätigen Kunstschaffen der Kinder wurde das Wesentliche der Kunst erst verstanden, nicht parallel zur Kunst, aber affin zu ihr.

Auch im Nationalsozialismus konnte der Hochdruck nur unter dem Paradigma des Ornaments und der Volkskunst im Kunstunterricht seinen Platz behaupten; jegliche experimentelle, forschende Attitüde war ausgeschlossen. Das Drucken wird erst mit deutlichem Abstand zum Zeichnen, Malen, Werken und zur Schriftgestaltung in den Lehrplänen genannt. Alex Diel hat die Quellen differenziert ausgewertet und sieht im Rahmen der nationalsozialistischen Fei ergestaltung Plakate in Kleinauflage, einfache Linolschnitte, Weißlinienschnitte oder Flächenschnitte vor allem als Illustration in Einladungskarten oder Programmheften zum Einsatz kommen (Diel 1969, S. 239). Der Linol- oder gar Holzschnitt musste den Nationalsozialisten aus doppeltem Grunde verdächtig sein: Die materialgebundene Formsprache indizierte eine Nähe zur – verhassten – expressionistischen Akzentuierung und überall regierte als pädagogischer Grundsatz der sparsame Umgang mit Material. Das verwies erneut auf das Zeichnen; Holz sollte im Modellbau mit Flugzeugen und Schiffen dem Interesse der Wehertüchtigung dienen. Experimente, die aus der Materialnot am Ende des Ersten Weltkrieges über Leder u. A. noch Eingang in das Repertoire des Druckens fanden, hatten in der ideologischen Disziplinierungspädagogik der NS-Pädagogik keinen Platz.



3 | Schülerarbeit
(Junge, 14 Jahre,
Mittelschule Regensburg)
Linolschnitt, Inschrift oben:
„Das WHW kann wahrlich
lachen – bei all den vielen
guten Sachen“,
aus: Kunst und Jugend 1938,
Heft 1, Januar 1938, S. 54



4 | Von Schülern bedruckte T-Shirts mit dem Konterfei des Klassenlehrers
aus: K+U 48/1978, S. 43

Drucken als „Abwechslung und Ermunterung“

Als 1949 Emil Betzler mit seiner „Neuen Kunsterziehung“ versucht, Orientierung zu stiften, folgt er der bekannten Hierarchie kunstpädagogischer Gegenstandsbereiche; das Drucken wird nur peripher erwähnt. Dabei hatten die späten 20er- und frühen 30er-Jahre im Rekurs zur vielfältigen Moderne der Kunstdidaktik solche Verfahren zur Verfügung gestellt, die im analogen Bereich bis heute die schulischen Drucktechniken umfassen: Collage- und Spritztechniken, Varianten der Abklatschverfahren und vielfältige Kombinationen mit dem Materialdruck (vgl. Heckmann 1935).

Erst die musisch orientierte Kunsterziehung der 50er-Jahre sah den vervielfältigenden Bilddruck dann zunehmend als bedeutsam an, da er „Abwechslung und Ermunterung“ bringt und die Experimentierfreudigkeit fördere. Jetzt ist die hohe Zeit der Absprengtechnik, des Materialdruckes oder der Monotypie im Unterricht angekommen. Außer diesen motivationalen Momenten werden in der Literatur der musischen Kunsterziehung die Experimentierfreudigkeit und Fantasie als wesentliches fachdidaktisches Ziel der Druckgrafik im Kunstunterricht gesehen; je nach Ausrichtung wird jedoch auch auf den Aspekt des Werkstoffes, des Werkzeugs, des Stilgefühles und eines – letztlich disziplinierenden – Arbeitsethos' Wert gelegt. Jenseits eines musischen Argumentes kann das (erneute) Zuwenden zu einem elaborierenden, experimentellen Drucken auch als Reflex der eng führenden Gestaltlehren gesehen werden, die über Itten oder andere Vertreter des Bauhaus-Gedankens nachwirkten. Im Konzept des formalen Kunstunterrichts werden Druckverfahren, und dort besonders

die Monotypie mit Blick auf die Komposition diskutiert. Reinhard Pfennig möchte Techniken und Material in der Schülerhand so lenken, dass das Zufällige über kleine Eingriffe akzentuiert wird. „Die Technik der Monotypie in mehreren Arbeitsgängen und eine streifenförmige Grundeinteilung (durch Abwalzen des Druckes) bewirken die Erscheinung einer durchsichtigen, belichteten Materie. [...] Nachdem so auf verschiedene Weise die Möglichkeiten transparenter Durchdringung erfahren sind und damit der feste Raum in einen beweglichen umgewandelt worden ist, in dem es kein eindeutig fixiertes Vorn und Hinten mehr gibt, beginnt nun die Auseinandersetzung mit den autonomen Ausdrucksmitteln (Pfennig 1959, S. 83).

Vervielfältigen zugunsten gesellschaftlicher Relevanz

Das Drucken erfährt mit der Visuellen Kommunikation eine starke Zäsur hinsichtlich der übergeordneten fachdidaktischen Ziele; damit wird die thematische, methodische und mediale Dimension des Druckens berührt. Ein Querschnitt durch die fachdidaktischen Publikationen der VK zeigen, dass das Drucken zunächst vornehmlich im Zusammenhang von Collage- und Montagetechniken diskutiert wurde. Druckerzeugnisse wie Plakate, Bilder und Werbeanzeigen waren primärer Gegenstand der Rezeption im Unterricht. Die ästhetische Praxis folgte nur selten der hehren Didaktik und legte das Drucken kaum unter medialen und auch nicht unter methodischen Aspekten auf eine tatsächliche Vervielfältigung und Verteilung der hergestellten Druckwerke an. So ruft Ulrich Mumm, Herausgeber des K+U-Themenheftes „Vervielfältigen“ (K+U 48/1978), in seinem Basisartikel dazu auf, sich stärker der bewährten Vervielfältigungstechniken, wie sie aus dem Bürobereich bekannt sind, auch in der Schule zu bedienen. Dazu gehören für ihn die ersten Fotokopierer, der Spiritumdrucker, die Wachsmatrizen oder der Offsetdruck. Für Mumm zählen dabei vor allem vier Merkmale: die einfache Handhabung, die günstigen Anschaffungs- und Produktionskosten, schnelle Umsetzung der Entwürfe und die Möglichkeit zu einer relativ hohen Auflagenzahl. Im Vordergrund seiner fachdidaktischen Begründung steht das Arbeiten in der Gruppe zugunsten einer letztlich sozial oder politisch begründeten Intervention in das gesellschaftliche Feld hinein. Damit verbunden sind die gemeinschaftlichen Erlebnisse in der Produktion und der Rezeption des dann zu verteilenden multiplizierten Produktes. Letztlich geht es, ganz im Jargon der Zeit, um eine Handlungs- und Artikulationsfähigkeit der Schülerinnen und Schüler.

Auch das auf Mitteilung und Aufklärung zielende Drucken der Visuellen Kommunikation kam nicht ohne eine Fundierung durch Gestaltgesetze aus – sie gehörten zum Handwerkszeug der Bildkritik neben den zarten Anleihen bei einer strukturalistischen Bildanalyse.

Drucken galt als partizipationsfähiges und intervenierendes Medium, mit dem nach dem klassischen Sender-/Empfängermodell Botschaften an ein disperses Publikum zu verbreiten

waren. So die fachdidaktische (An-)Wendung aus Hans Magnus Enzensbergers fröhlich-naivem Vorschlag, die „Schalthebel“ der Kommunikationsmedien zugunsten der Rezipienten als Sender nun umzulegen.

Im Heft 13 von K+U (1971, S. 22ff.) rückt die Zeitschrift einen gesonderten Exkurs zum Drucken ein und dort ruft Diethard Kerbs die aktuelle Parole einer „pragmatischen Funktion“ aus: „Wenn wir das als eine pragmatische Dimension der ästhetischen Erziehung bezeichnen, so meinen wir damit, dass der, der Drucken kann, eine politisch relevante Technik beherrscht, die er als Schüler oder später als erwachsenes Mitglied der Gesellschaft gut gebrauchen kann. Dabei geht es nun nicht in erster Linie um die ‚Kunst des manuellen Bilddrucks‘, die im Kunstunterricht der fünfziger Jahre eine so große Rolle spielte, also um Kartoffelstempel, Linolschnitte, Holzschnitte und Radierungen, die von den Schülern als ‚l'art pour l'art‘ hergestellt wurden. Oder die allenfalls zur Verzierung von Einladungen für Elternabende und Schulkonzerte verwendet wurden. Sondern es geht um die graphische Vervielfältigung von Inhalten, die im weitesten Sinne politisch sind, besonders von solchen, die der politischen Emanzipation ihrer Produzenten dienen, d. h. die den ‚Drucker‘ als selbsttätig und solidarisch handelndes Subjekt der sozialen Veränderung ausweisen. Ob diese Inhalte sich durch Schrift oder Bild – oder durch beides – vermitteln, ist dabei zunächst zweitrangig. Wichtig ist fürs erste nur die gesellschaftliche Relevanz der Aussage und die Tatsache, dass sie von einem Druckstock, einer Matrize in großer Auflage vervielfältigt wird“ (Kerbs 1971, S. 22). Die dann folgenden Hinweise sind folgerichtig den „Produktionsmitteln“, der Codierung der Botschaft und der Veröffentlichung gewidmet. Die nachfolgenden Beiträge stellten neue, für die Schule kostengünstige Flachdruckverfahren vor und geben dezidierte Ratschläge zum Siebdruck.

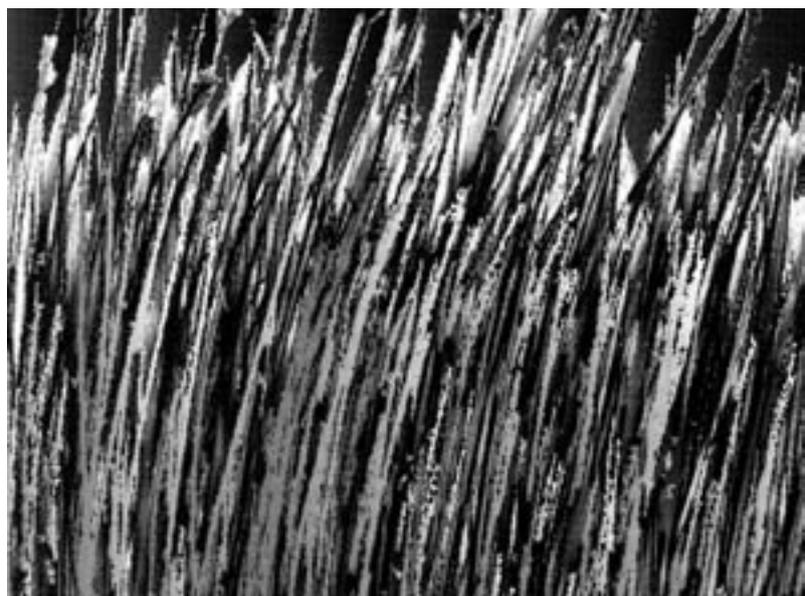
Arbeitsschule des Druckens oder „Mein Freund wird Bauingenieur“

Drucken selbst war in der Freinet-Pädagogik elementare didaktische Begründung; Schule sollte über den Arbeitsprozess des Druckens zum Modell einer erlebten genossenschaftlichen Arbeits- und auch Lebensstätte werden. Die Schulzeitung war der Kern einer am Drucken orientierten Sozialisation durch gemeinsames Arbeiten: „Denn in einem realen Arbeitsprozess verstrickt zu sein, dessen Resultat ein gemeinsam erstelltes Produkt für die Schulgemeinschaft ist, heißt: termingerecht arbeiten, dazu sich aufeinander verlassen können, diszipliniert und sorgfältig mit Materialien umgehen, eigene Interessen temporär hinten anstellen, sich helfen lassen, Kritik annehmen [...] aber auch [...] über die eigenen Leistungen stolz sein können.“ (Jarochofski-Lesch 2001, S. 4f.). Das spezifiziert die Ziele der Arbeitsschule nach Kerstensteiner (mit dem Freinet in Briefkontakt stand) auf ein kommunikatives Metier. Die kommunikative Intention des Druckens und die Intensität lassen bei dieser Begründung künstlerische

Momente zurücktreten zugunsten gelingender Verständigung: die Zeichen der Botschaft müssen verstanden werden durch Gegenständlichkeit oder eindeutige Symbolverwendung. Die sinnliche Wahrnehmung der gegenständlichen Umwelt wurde geschult, denn was auf der Druckplatte zur Linie gebracht werden sollte, war zuvor allsinnlich zu erfassen, zu begreifen. Gesellschaftspolitisch steckte hinter diesem Konzept die Aufhebung oder Abschwächung der Trennung von Hand- und Kopfarbeit.

Im Umfeld des Wolfsburger Kunstpädagogen Gerhard Honig fand Freinets Ansatz eine späte Renaissance; Honig gründete 1968, orientiert am „Richtlernziel Erziehung zur Kommunikationsfähigkeit“ (Honig 1992, S. 129), die Schuldruckerei Kreuzheide, die er 13 Jahre lang leitete und ausbaute. 1985 gründete er in Wolfsburg eine weitere Schuldruckerei. Seine Publikation „Drucken in der Schule“ (1992) kann innerhalb der kunstpädagogischen Fachliteratur als die tiefendeste Schrift zu allen Aspekten des Druckens als arbeitsteiligem wie kollektivem, als nur reproduzierendem oder auch künstlerischem Prozess gelten. Typografie, Layout, Materialfragen und Distributionsaspekte werden mit unzähligen Beispielen erörtert. Seine didaktische Matrix hat vom Schüler bis zur Öffentlichkeit und vom Unterricht bis zum Berufsfeld alleine schon 13 Parameter – der künstlerische Ausdruck ist nur einer davon.

Die kognitive Dimension ist bei Honig u. a. mit Erkundung von Material, Werkzeug und Maschinen einerseits und Organisation des Druck- und des nachfolgenden Distributionsvorganges andererseits beschrieben. Das greift auf die Begründungen aus der Arbeitsschule zurück. Wenn dem Drucken dabei eine höhere kognitive Leistung gegenüber dem Malen oder Zeichnen attestiert wird – und die Begründung dazu primär auf die Arbeit mit seitenverkehrten Druckvorlagen rekurriert und die Schulung



5 | Schülerarbeit (Kl. 11) Rasenstück, Graphitzeichnung, eingescannt, digital bearbeitet und auf Aquarellpapier ausgedruckt, aus dem Unterricht von Günter Laute (2002)

des Abstraktionsvermögens aufgerufen wird –, bleiben die vielschichtigen Symbolisierungs- und Abstraktionsleistungen anderer ästhetischer Produktionsmodi unzulässig ausgeblendet.

In ganz anderer Diktion und doch ähnlicher didaktischer Argumentation werden zur gleichen Zeit (1989) die grafischen Gestaltungsmöglichkeiten in den Unterrichtshilfen für die Klassen 5 und 6 der DDR begründet. Im grafischen Ausdruck manifestiert sich der menschliche Körper, in Bewegungen wird Veränderung sichtbar, „im sinnvollen Bezogensein der agierenden Figuren als einheitliches, planvolles Zusammenwirken oder als eigenständige, selbstverantwortliche Tat eines Einzelnen“ wird Form und Komposition mit dem (letztlich gesellschaftlich bestimmten) Subjekt verknüpft (Kunsterziehung Klasse 5/6 1989, S. 127f.). Das ist deutlich anspruchsvoller als die auf musischem Fundament aufbauenden formalästhetischen Ziele eines didaktischen Vorschlags, der ein Arbeiten „analog zur Kunst“ vorschlägt: „Alle echten Druckverfahren sind Verfahren indirekter Bildgestaltung. Darunter eignen sich besonders die additiven, bauenden Techniken zum Erfahren und Üben der bildnerischen Ordnung, da sich bei ihnen schon der Bildstock ordnend entwickelt. Die Flächen verteilende und die Farben verteilende Ordnung gehen dabei Hand in Hand“ (Kampmann 1968, S. 44f.). Hier wird der kindliche Genuss an der Reproduktion, am Stempeln und Spiegeln in pädagogischer Absicht zugunsten künstlerischer Gestaltung gewendet. Das Experiment im Drucken ist bei Kampmann allerdings weniger aus dem anthropologischen Spiel als innovativem Suchen abgeleitet, sondern viel vordergründiger aus dem Reihentitel des Buches entnommen: „Jede neue Technik bringt ihre neue Druckerfarbe mit. Und die neuen Farben verführen den Künstler zu immer neuen Experimenten“ (ebd., S. 3).

20 Jahre später stellt Roland Berger als Herausgeber des von ihm betreuten Themenheftes „Drucken“ (K+U 232/1999) fest: „Erfreulich ist die Tendenz, den einfachen Drucktechniken neue Seiten abzugewinnen. Der Linolschnitt [...] erfreut sich inzwischen auch professionellen Zuspruchs.“ (S. 3). Er kündigt für sein Themenheft einen Schwerpunkt bei der Hockdruckgrafik an und legitimiert das Drucken in der Schule ob der vielerlei Zugangsweisen, der Möglichkeit ergebnis- oder prozessorientiert zu arbeiten. Im Drucken sieht Berger ein Abenteuer. Gleichwohl erscheint dieses letzte Themenheft von K+U, das dezidiert dem Drucken gewidmet war, gleichsam konventionell. Allenfalls Experimente mit Nylondruckplatten (Wichelhaus, S. 11) oder serielle Druckverfahren ragen aus dem konventionellen Anleiten zum Hockdruck in diesem Heft heraus. Ein sogenannter experimenteller Schablonensiebdruck greift die Hinweise aus dem vorangegangenen K+U-Themenheft zum Siebdruck (1995) auf, mit dem Dietrich Grünwald dem Fach eine grundsätzliche Handlungsanleitung zur Verfügung stellte. Einzig Martin Oswald stellt unter der Metapher „Die Welt als Druckplatte“ (S. 41 ff.) Möglichkeiten zu einem experimentellen Einstieg in die Druckgrafik vor. Dabei präsentiert er verschiedene Materialien, die in seinem Konzept als Druckplatte, als Durchdruckträger usw. den Druck entscheidend experimentell definieren.

Im Drucken das Gestaltungsrepertoire ausweiten

Wilfried Schlosser rief 1984 mit seiner Schrift „Das Ende des Kartoffelstempels“ aus und lieferte darin zugleich eine Anleitung, aus Fotopolymerplatten in der Dunkelkammer Druckstöcke und -Stempel anzufertigen. Damit hatte der Hochdruck eine weitere Variante gefunden, die über die fotochemische Reproduktion und Montage zum Experiment und Erkunden aufforderte. Die K+U-Hefte „Copy Art“ (K+U 177/1993) und „Siebdruck“ (K+U 197/1995) haben die Gestaltungsoptionen in den Druckverfahren schon mit zahlreichen unterrichtspraktischen Hinweisen ausgestattet. Vor allem der Siebdruck bot die Möglichkeiten, über die Schablone oder das zu bedruckende Material das Laboratorium des Druckens auszuweiten. Im K+U-Heft „Schnittstellen – Computer experimentell“ (K+U 262/2002) deuten sich über die Begriffe „Schnittstelle“ und „Cross-over“ weitere Expansionen in der druckgrafischen Gestaltung an. Plotter, Ausgabegeräte mit Farbstiften und Tintenstrahldrucker werden in Verfahren eingebunden, bei denen ein erster Ausdruck weiter bearbeitet wird, bei denen die funktionale Druckausgabe über die Schnittstelle manipuliert wird. Doch hier löst sich das Interesse von der ursprünglichen Absicht zur Serie und Vervielfältigung; hier rücken künstlerisches Formexperiment und die Regie des Zufalles in den Vordergrund. Der stete Anspruch im K+U-Heft auf „Situationen zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit kreativen Verhaltens“ aus einer BLK-Expertise von Karl-Josef Pazini, verschiebt den verantwortungsvollen Gestaltungsprozess in den diffusen Zwischenraum zwischen Akteur und Maschine.

Literatur

- Berger, Roland: Drucken ist ein Abenteuer. In: K+U 232/1999, S. 5–10.
Betzler, Emil: Neue Kunsterziehung. Frankfurt/M. 1949.
Brügel, Eberhard: Unterrichtsbeispiele zum Arbeitsbereich Drucken. Baltmannsweiler 2 1990.
Diel, Alex: Die Kunsterziehung im Dritten Reich. Geschichte und Analyse. München 1969.
Hartlaub, Gustav Friedrich: Der Genius im Kinde. Zeichen- und Malversuche begabter Kinder. Breslau 1922.
Heckmann, Erwin: Wege zur Erweckung der Kunstkräfte im Kinde und Jugendlichen. Düsseldorf 1935.
Honig Gerhard: Drucken in der Schule. Wolfsburg 4 1992.
Jarochowski-Lesch, Gabriele: Drucken mit anderen. In: Lesch 2001, S. 3 ff.
Kampmann, Lothar: Farbige Drucken. Ravensburg 1968.
Kerbs, Diethart: Drucken – eine pragmatische Dimension der ästhetischen Erziehung. In: K+U 13/191, S. 22 ff.
Kolb, Gustav: Bildhaftes Gestalten als Aufgabe der Volkserziehung. 2 Bde. Stuttgart 1927.
Kunsterziehung Klasse 5/6. Unterrichtshilfen. Berlin 1989.
Lesch, Ernst-Rainer: Druck machen. Lüneburg 2001.
Mahner Ludwig: Die Drucktechniken in der Schule und bei Dilettanten zwischen 1887 und 1918. Aspekte des didaktischen und pädagogischen Potentials. Diss. Heidelberg 1997.
Pfnennig, Reinhard: Bildende Kunst der Gegenwart. Analyse und Methode. Oldenburg 1959.
Regel, Günther/Prinz, Manfred (Hg.): Techniken des bildnerischen Gestaltens. Berlin 1965.
Schlosser, Wilfried: Das Ende des Kartoffelstempels. Hannover 1984.
Zacharias, Thomas: Drucken und Gedrucktes. In: Handbuch der Kunst- und Werk-
erziehung. Band IV/3. Berlin 1970, S. 279 ff.