



HKL MIET
0300-44
14-baumax

DER LINOLSCHNITT

Prof. Katharina Immekus (Hg.)

DER LINOLSCHNITT

Handbuch einer Darstellungstechnik

Fachbereich Architektur der TU Darmstadt

INHALT

- 5 Inhaltsverzeichnis
- 6 Vorwort der Herausgeberin
- 7 Technik und Arbeitsweise

10–55 **STADT UND HÄUSER**

- A** 12 Hochhäuser
- B** 22 Stadt
- C** 28 Fassaden
- D** 46 Dächer
- E** 50 Kleine Häuser
- F** 52 Alleinstehende kleine Häuser
- G** 53 Kirchen
- H** 54 Hotel
- I** 55 Spielplätze

56–85 **TRANSPORT UND VERKEHR**

- J** 58 Züge und Schienen
- K** 66 Technik
- L** 68 Qualm
- M** 70 Straßen und Markierungen
- N** 78 Fahrzeuge

- 86 **Stadt und Schnitt**
Marcel Raabe

88–137 **NATUR UND VEGETATION**

- O** 90 Menschen
- P** 93 Tiere
- Q** 94 Gärten
- R** 125 Wasser
- S** 128 Wetter

- 138 **Die Präzision im Ungenauen**
Adrian Dorschner

140–173 **ABSTRAKTION UND TRANSFORMATION**

- T** 142 Schwarzpläne
- U** 150 Abstrakte Formen
- V** 160 Schrift

- 174 Impressum
- 175 Autoren

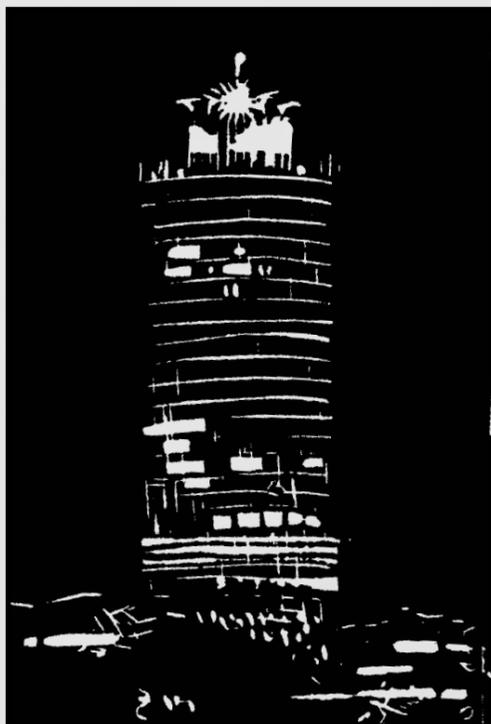
1

2

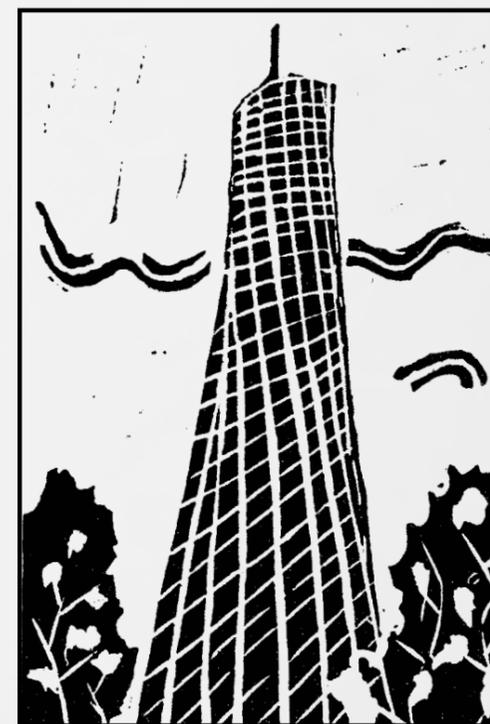
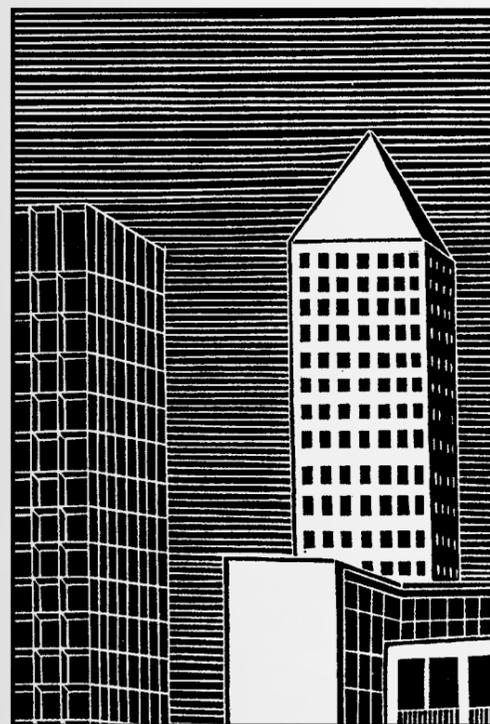
3

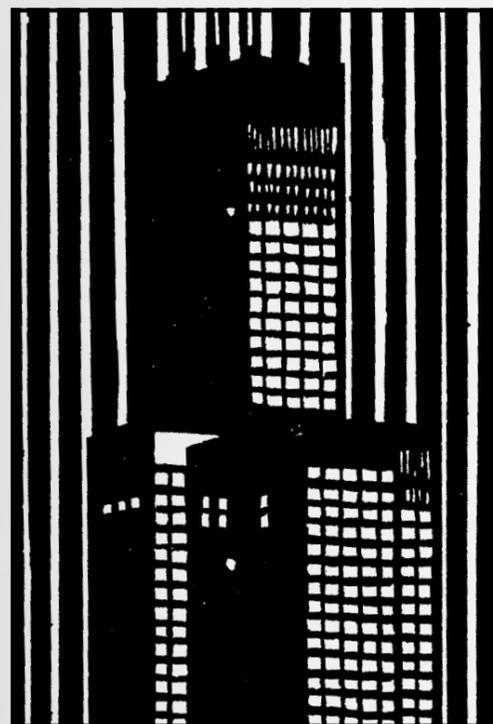
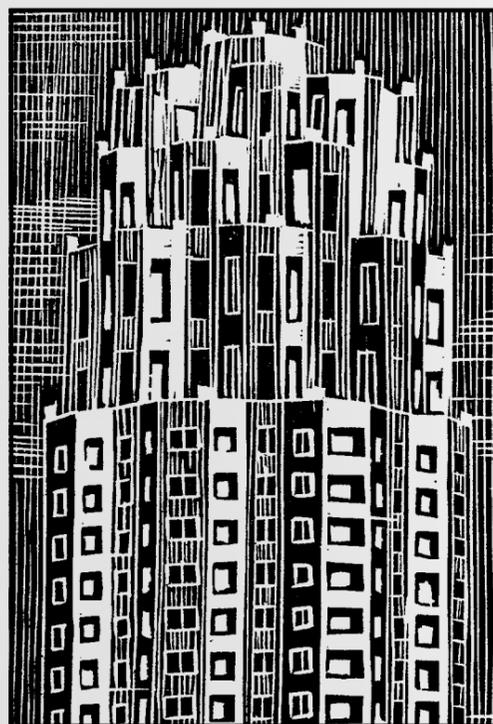
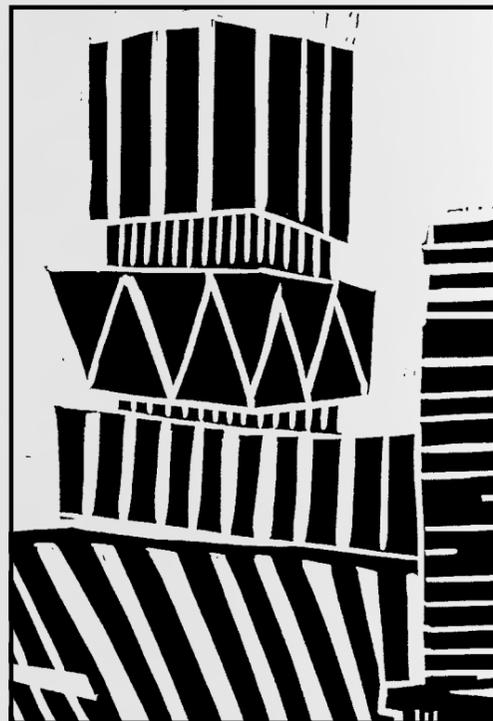
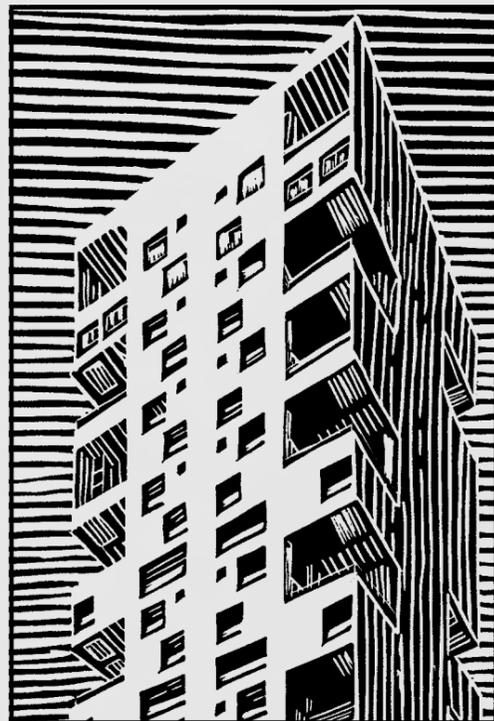
4

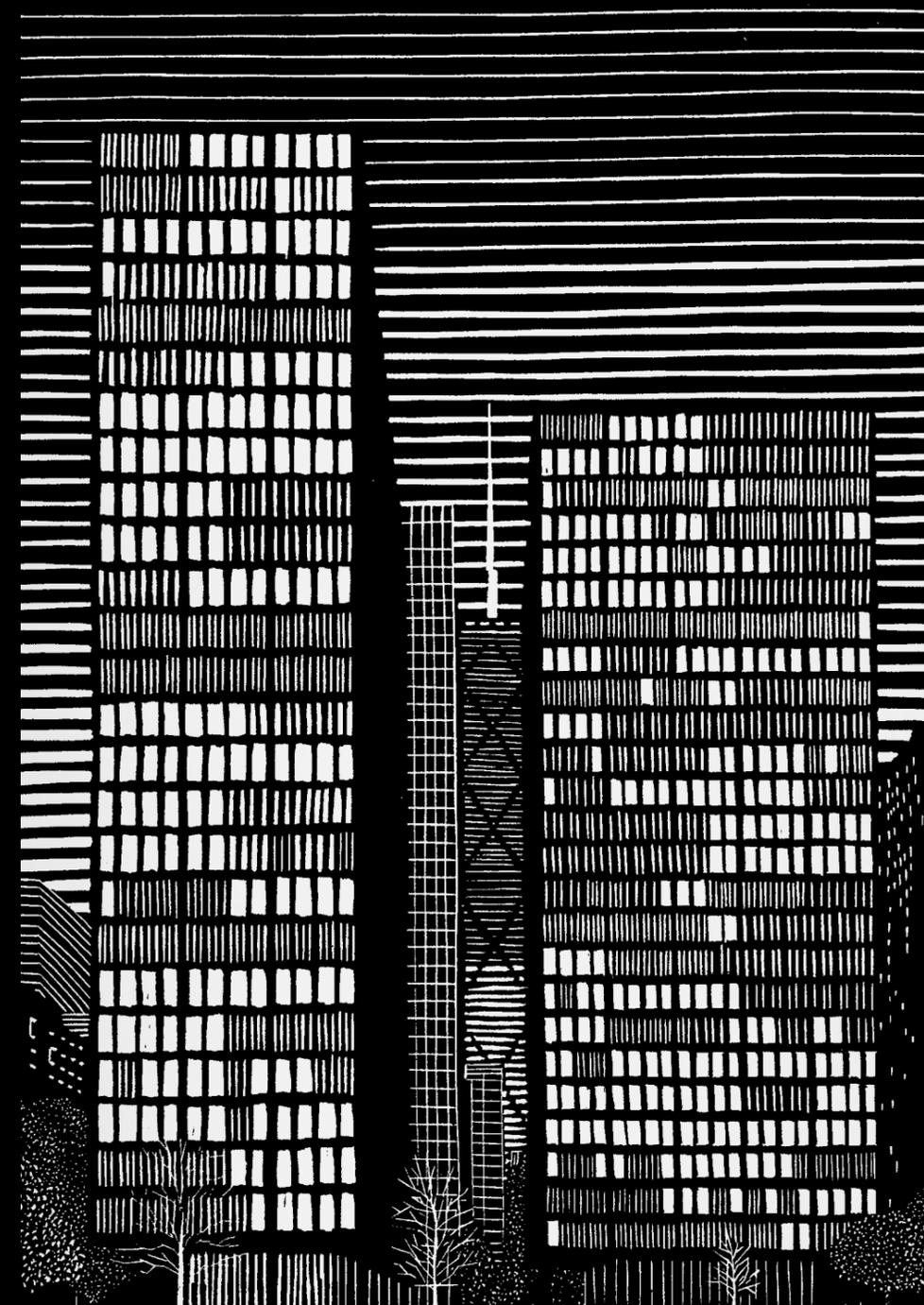
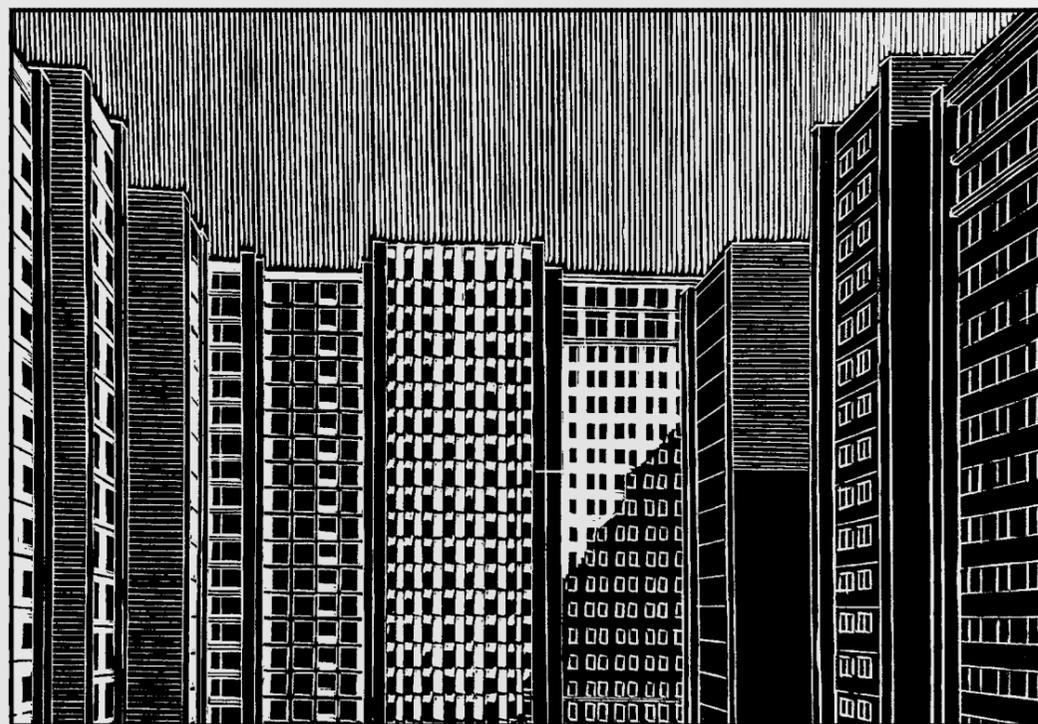
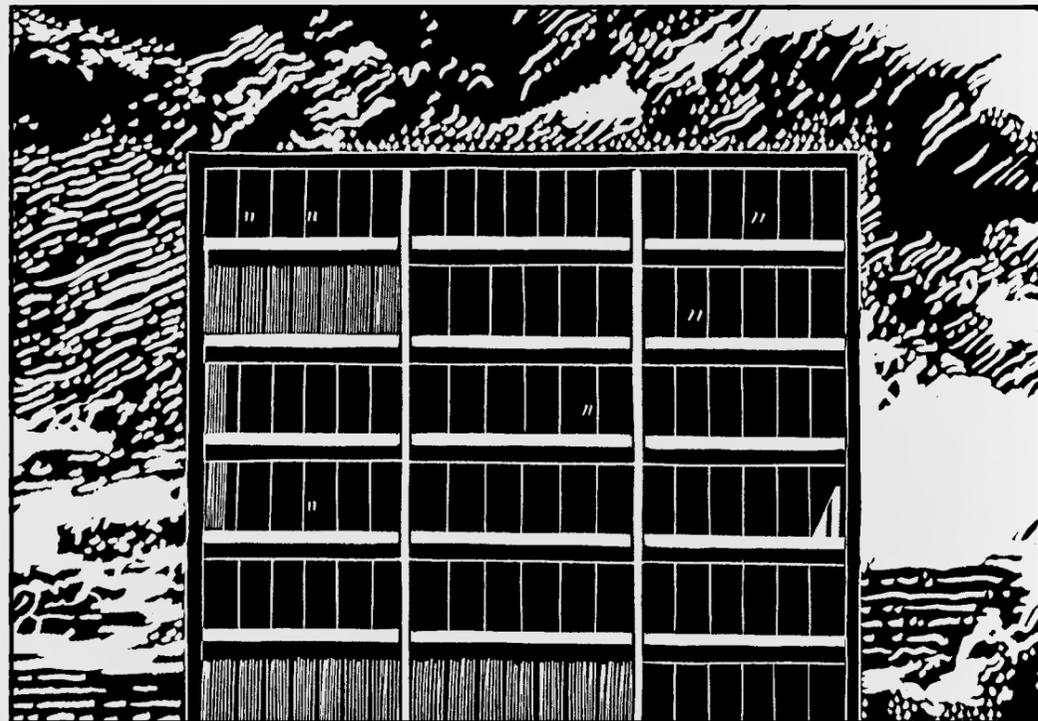
A
HOCHHÄUSER

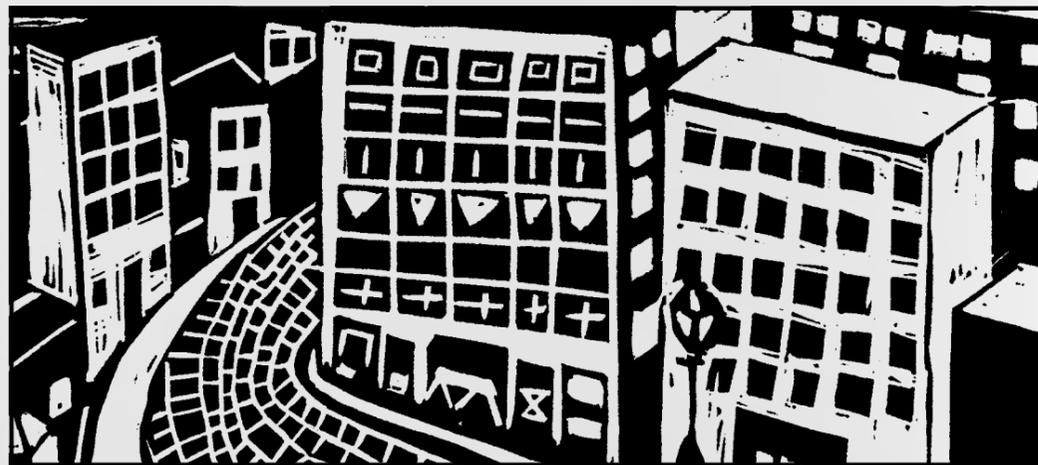


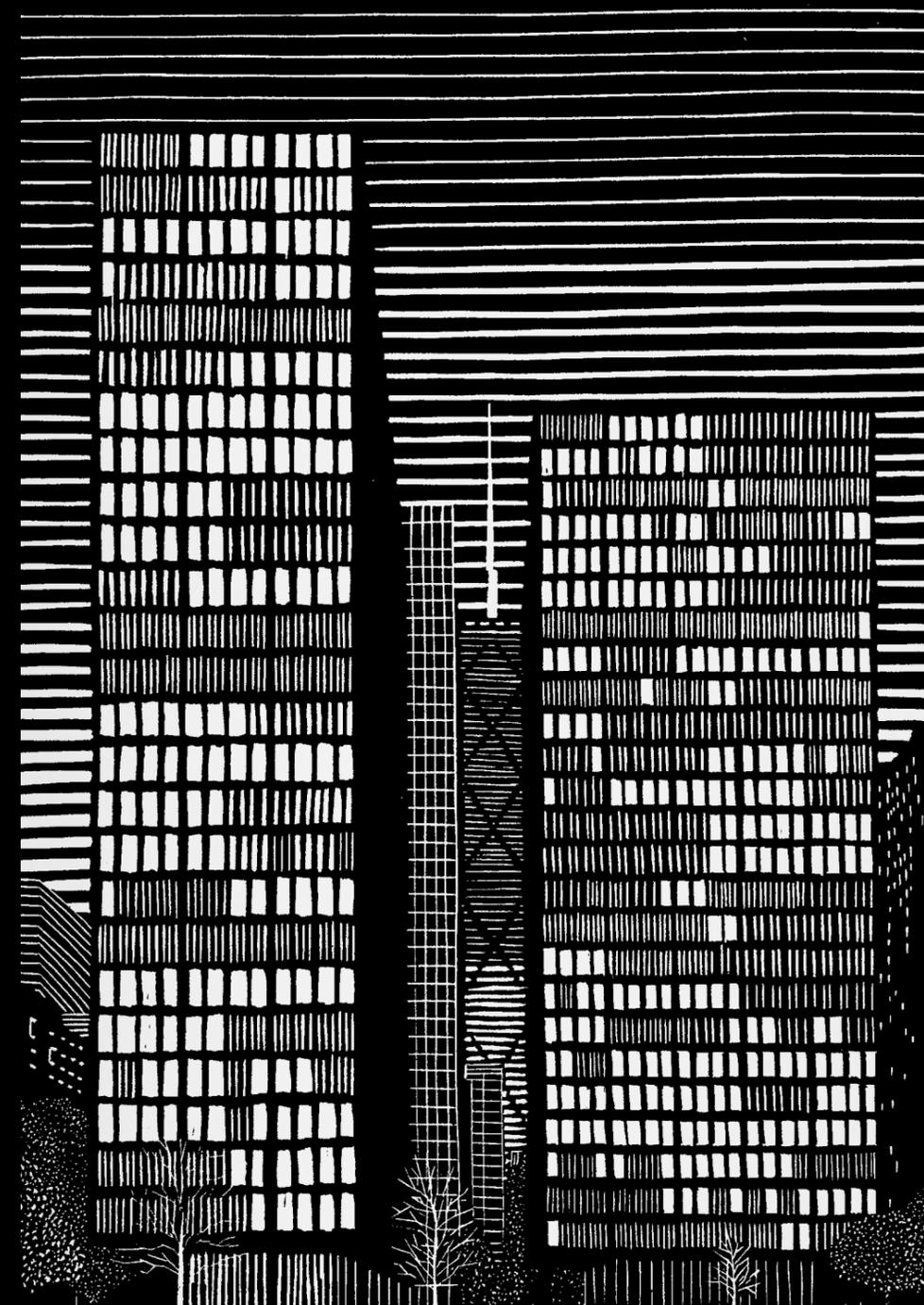
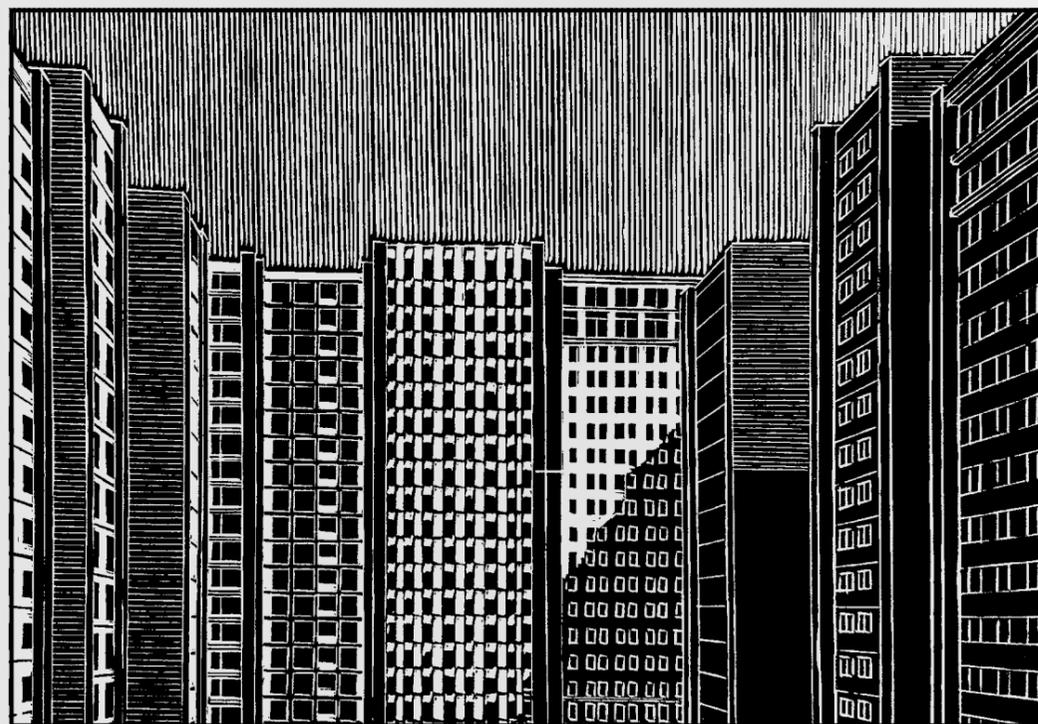
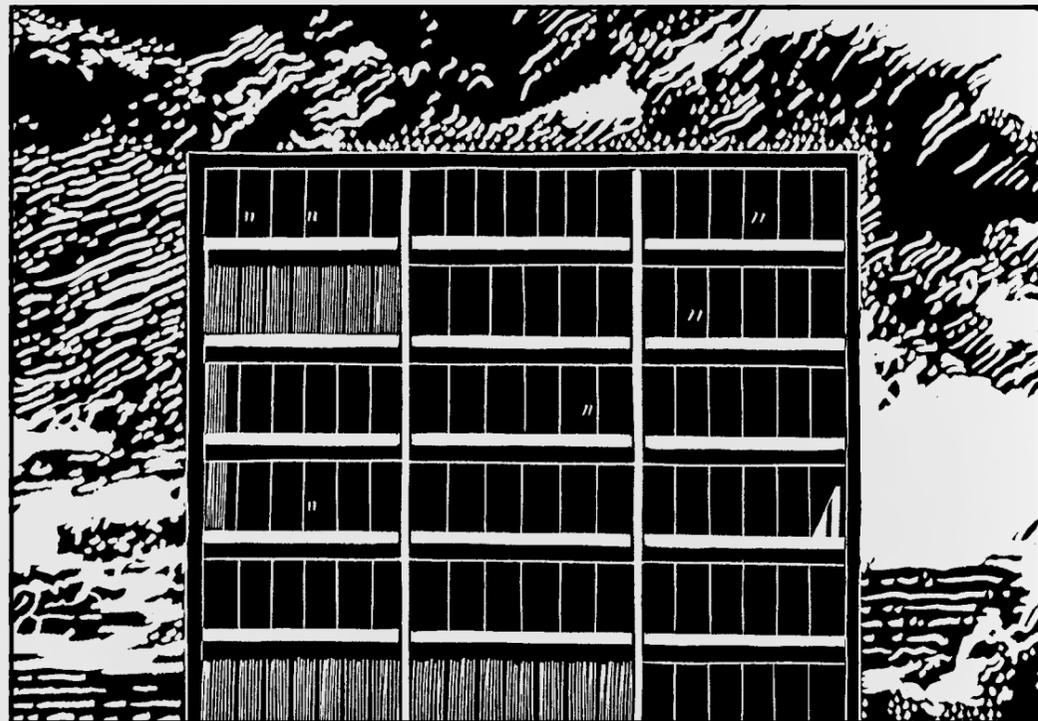
A
HOCHHÄUSER

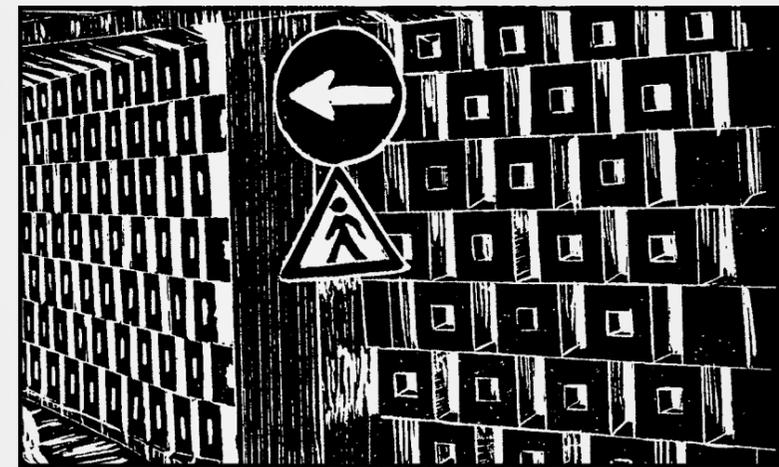
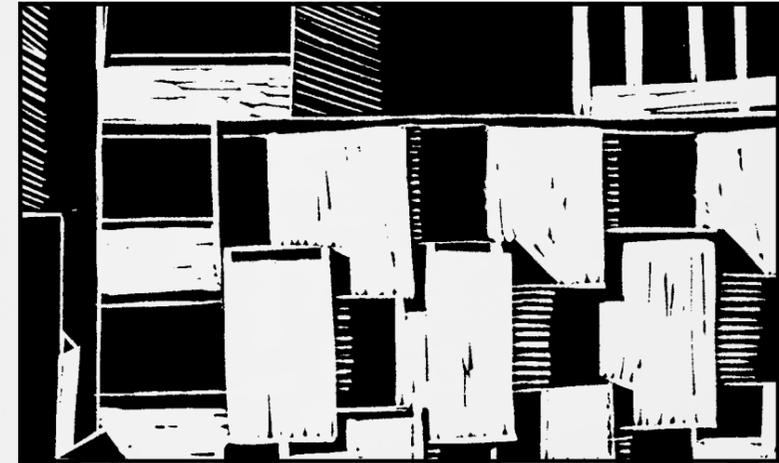


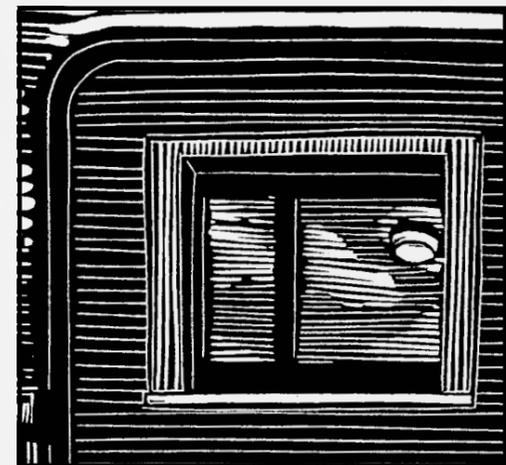
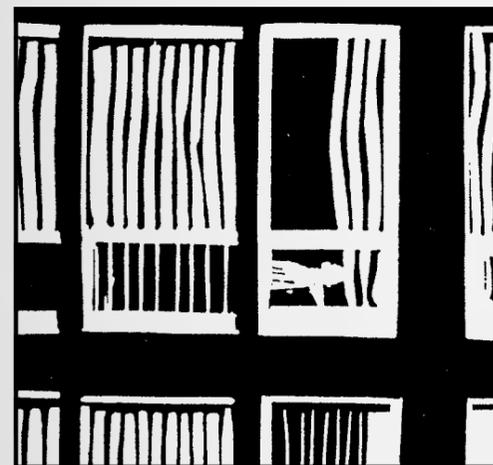
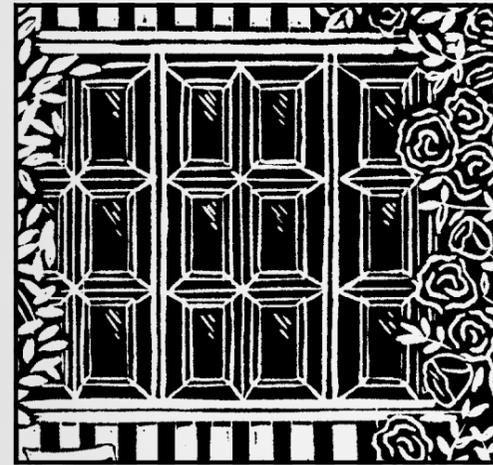
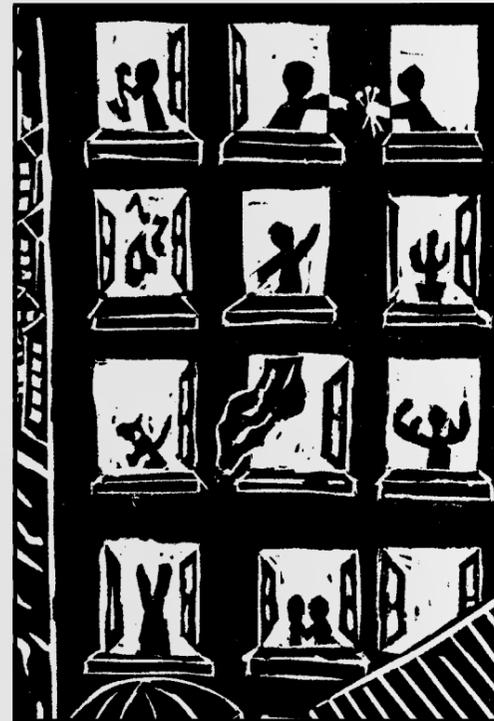


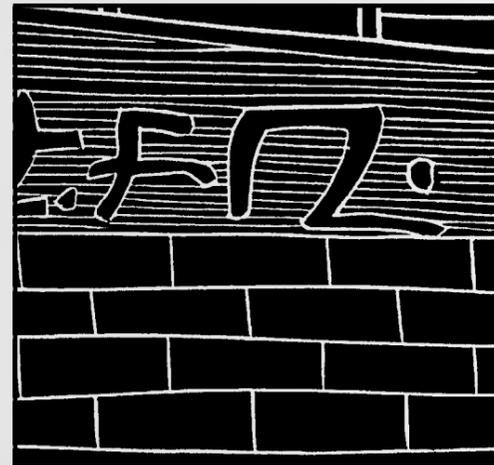
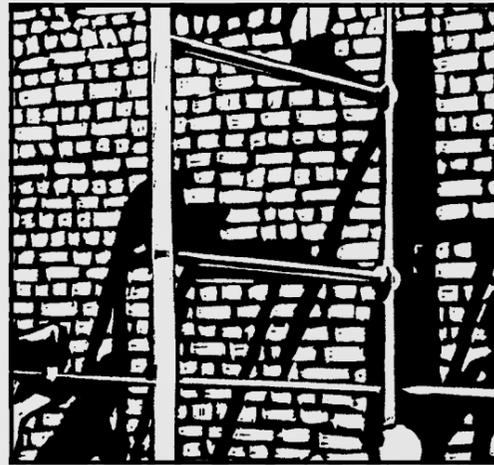




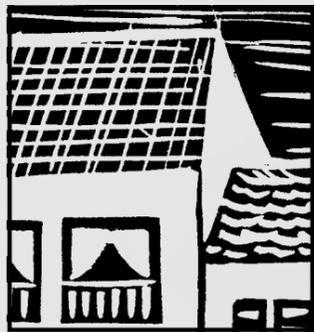
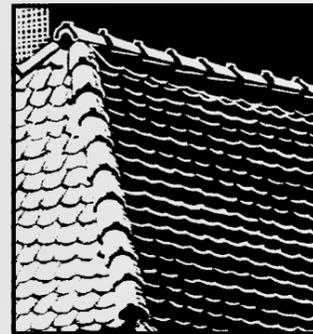
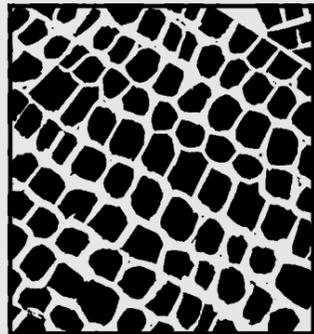
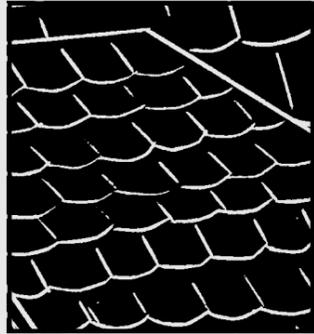




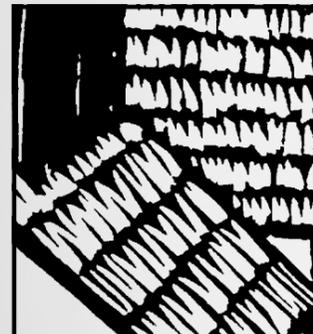
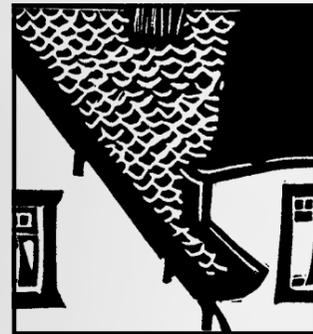
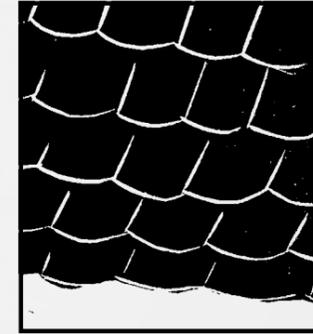




D
DÄCHER

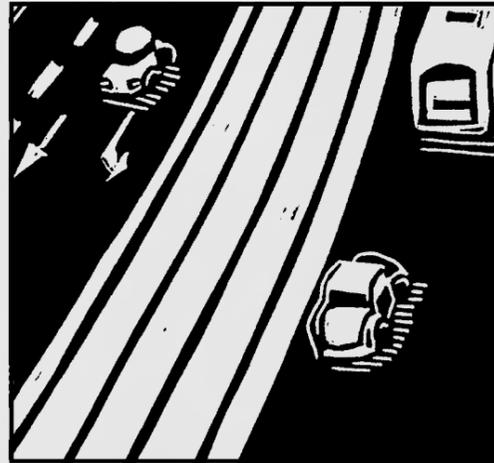


D
DÄCHER



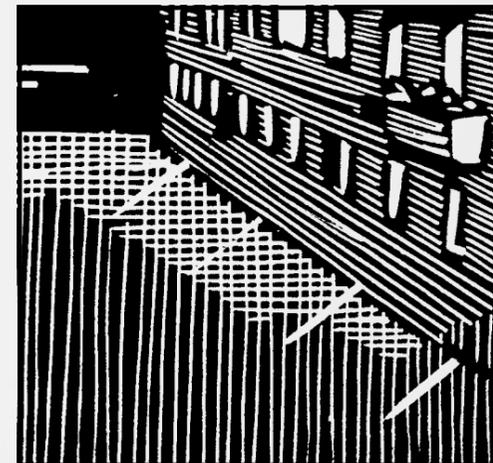
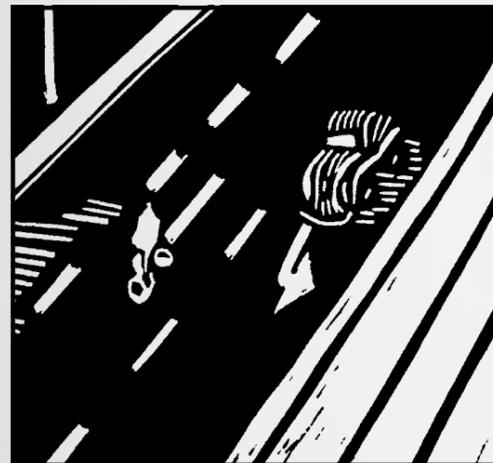
M

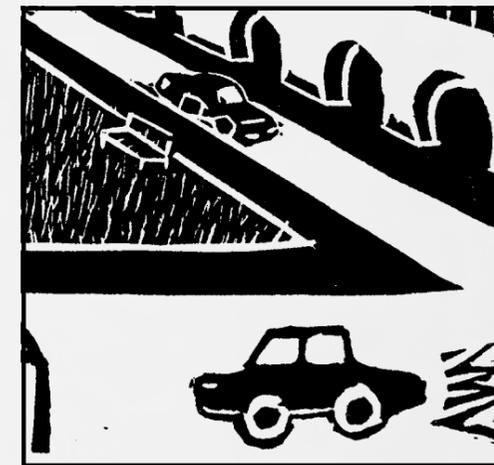
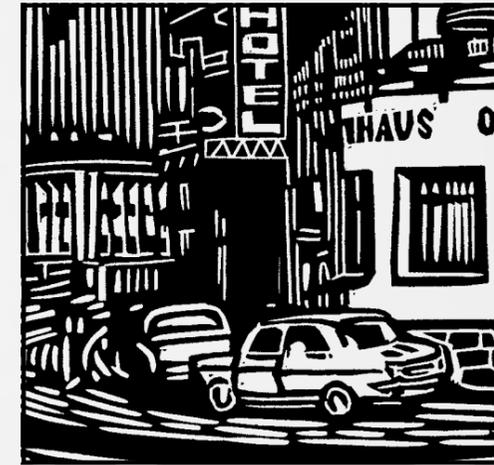
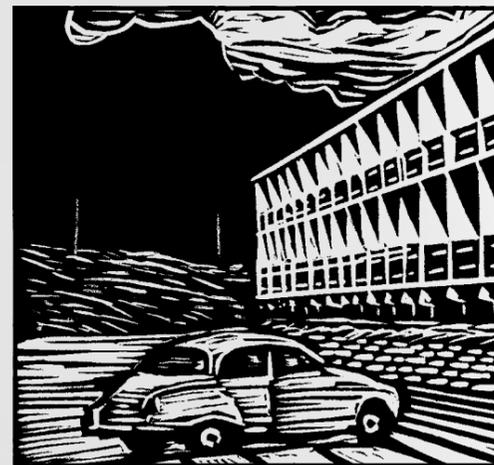
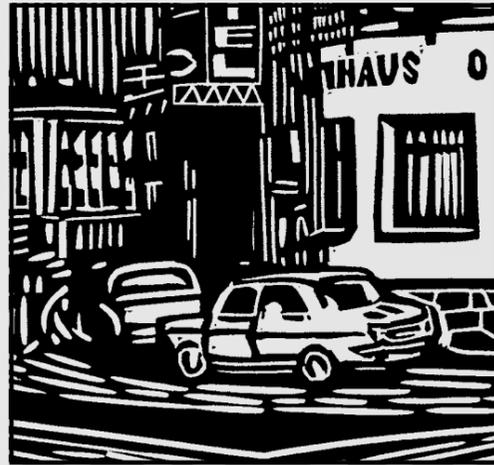
STRASSEN UND MARKIERUNGEN



M

STRASSEN UND MARKIERUNGEN





STADT UND SCHNITT

MARCEL RAABE

An der Oberfläche der Trottoirs, meinte der russische Schriftsteller Konstantin Paustowski (1892–1968), könne man eine Stadt erkennen; aus Details wie den von Pferdehufen abgeschliffenen Pflastersteinen der Hafenstädte oder zwischen den Ritzen keimenden Getreidekörnern setzt sie sich Stück für Stück als Geschichtsort zusammen. Statt der von Lastgäulen geglätteten Pflastersteine sind es heute die Asphaltte wechselnder Jahrzehnte, die sie durchziehenden Trambahngleise, Formbetonpflaster oder Poller für einen kontrollierten Fußgängerverkehr. Der Blick für diese Ausschnitte der Wirklichkeit machen einen Ort als sozialen Raum erkennbar, als gemachten, benutzten und historisch gewachsenen Zusammenhang. Er ist nicht nur „entstanden“, er erzeugt auch, stellt aktiv Situationen her, beeinflusst dadurch die Menschen, die ihm begegnen, ihm ausgesetzt sind. Wie erhalte ich eine solche Aus- und Einsicht?

EINFÜHLUNG

Die Künstler:innengruppe der Situationisten um Guy Debord erschloss sich die Städte mit einer „Psychogeografie“ genannten Methode, nicht zu verwechseln mit dem Spaziergehen: Ihre Mitglieder gingen mit falschen Plänen durch die Stadt, etwa mit einem Stadtplan Londons durch Paris, oder ließen sich impulsgesteuert, getrieben von unmittelbaren Affekten, ansonsten ziellos durch die Häuser treiben. Auf diese Weise wurden Geruchsinseln erfahrbar, subtile Menschen- und Verkehrsströme, abweisende und anziehende Territorien. Aus deren „Mikroklima“ ergaben sich Fragen des Zugangs, des Ein- oder Ausschlusses von Menschen, über Materialitäten, ökonomische Bedingungen von Häusern, Grundstücksbebauungen und Verteilungen von Räumen. Geheime Funktionszusammenhänge schälten sich aus vermeintlichen Zufällen heraus. Umnutzungen, Aneignungen, Auflehnung gegen ideologisch aufgeladene Normative. Dieses fluide Geflecht der Stadt ist von ihrer materiellen Gestalt verschieden, aber nicht losgelöst. Welche Bedeutung haben die Oberflächen für die darunter sich verbergenden Verhältnisse? Sind die Oberflächen Zeichen und Ausdruck dieser Verhältnisse? Oder umgekehrt: Erzeugen sie sie etwa?

BILDFINDUNG

Künstlerische Verfahren sind nötig, nicht nur um emotionale, auch wissenschaftlich-statistische Datenkonvolute abzubilden. Gehirnaktivitäten sind ebenso wenig sichtbar wie ferne Galaxien, deren Existenzspuren nur in Strahlung messbar sind, oder Nanostrukturen, die eine kürzere Wellenlänge haben als Licht und daher die Definition von „Sichtbarkeit“ überhaupt unterlaufen. Insofern ist die Visualisierung des Unsichtbaren stets eine Übersetzung, als solche Transformation, als solche Ergebnis einer Interpretation. In diesem Graubereich findet Verhandlung statt, es ist die Zone des Experiments und der Erkenntnis, und damit der Nukleus jeden „Entwurfs“ – ein anwendungsorientiertes Herstellungsverfahren. Diese Zone aufzusuchen, ist eine Forschungspraxis. Wo finde ich die, wie kann ich sie betreten? Das (Auf-)Zeichnen ist ein körperlicher Akt als Bildfindung an Ort und Stelle, das Übertragen eines Eindrucks in ein analoges Medium. Das kostet Zeit, ein Qualitätsmerkmal, das in Gegenwart knapper Ressourcen immer auch Luxus ist. Die Dauer macht eine „sensorische Berührung“ mit dem Gegenstand erst möglich. Analog in diesem Sinne ist auch der Linolschnitt – eine handwerkliche Angelegenheit mit Spänen, Gerüchen, Werkzeugen und Gewalt.

BILDGEBUNG

Dem Linolschnitt ist eine spezifische Medialität eigen: Zunächst geht es nur um Schwarz und Weiß, ein strikt binäres Verhältnis: Ein Ja und Nein, ein On und Off, An und Aus, Strom und Nichtstrom, 1 und 0. Alles, was daraus folgt, ist Rebellion gegen diese Limitierung. Jede Schraffur ist ein Ringen um die Überwindung dieser Grenze, die Erzeugung von Graustufen, differenziertere Blicke. Und doch bleibt alles dieser Grenze verhaftet: Ist Farbe auf dem Blatt oder nicht? Es wird zu einer Frage des Sehvermögens menschlicher Augen, der Qualität des Werkzeugs und der Geschicklichkeit der Künstler:in. Die Rückbesinnung auf Handwerkstechniken im direkten Kontakt zum Arbeitsmaterial ist eine Konstruktionsgeste, die über das Gestalten hinausgeht und schon eine Umsetzung ist. Sie hinterlässt nicht nur Bearbeitungsspuren (im Gegensatz beispielsweise zum Entwerfen mithilfe

von Computersoftware), sondern drückt in ihnen Individuelles aus, Geduld oder Ungeduld, die Persönlichkeit des oder der Bearbeitenden: Ungeduldige Bilder vermitteln Energie, die Fleißige gar nicht haben.

AUSEINANDERNEHMEN

Die Handhabung der Hardware rückt den Fokus für den Moment weg von der gestalterischen Vision zu dieser „Vorform des Bauens“, die sich von einem Modell durch ihre Zweidimensionalität unterscheidet: Der Blick ist fixiert, ein Ausschnitt geschaffen. Der oder die Entwerfende muss sich Gedanken über die Auswahl dieser Schnitte machen, die Anmutung aus einer spezifischen Perspektive antizipieren. Das ersetzt nicht das Modell, sondern simuliert gewissermaßen seine Anwendung. Man hat sich handwerklich dem Detail zu widmen, den Gesamtzusammenhang erst einmal fahren zu lassen. Die Aufmerksamkeit gilt einem Teilobjekt oder spezifischen Struktur, die in massenhafter Repetition ganze Bildräume ausfüllen muss – man muss da durch, durch Himmel, Wand und Boden. Vereinfachungen sind nötig, ein Reflexionsprozess: Welche Mittel sparen Arbeit und machen dennoch den gewünschten Eindruck?

ZUSAMMENSETZEN

Baumethoden, Konstruktionsdetails und Perspektivverschiebungen sind nun in den Blick gerückt, jetzt gilt es, sich einen Zustand, eine urbane Situation, eine architektonische Struktur zu vergegenwärtigen. Werbetafeln strukturieren die Wahrnehmung von Raum. Verkehrsmittel tun dies auf zweierlei Weise: 1. mit der Ausdehnung und Anlage von Infrastrukturen und Häusern; 2. mit der Bewegung und dem Blick aus diesen Verkehrsmitteln heraus (Zug, Auto, Straßenbahn oder von oben). Bei der Anlage eines Linolschnittes wie jeden Bildes spielt der Horizont eine Rolle. Wird es einen geben auf dem Bild? Wird er auf die Kopfhöhe der Betrachtenden gebracht? Ist der Himmel höher als die Landschaft? Was ist der Horizont in einer Stadt? Die Traufhöhe der Häuser einer eng bebauten Straße? Ist in einer langen Straßenflucht der Sonnenuntergang am Ende sichtbar? Oder muss man dafür das Dach eines Hochhauses erklimmen?

„Weiche“ Raumkomponenten sind auch: Schornsteinrauch, Industrieabgase, Aschewolken.

SCHLÜSSE ZIEHEN

Wie nähert man sich solchen Räumen an? Ihren Oberflächen, Fassaden, Spiegelungen und Schatten mittels eines selbst produzierten Bildes zu begegnen, schärft die Wahrnehmung. Ein Linolschnitt ist eine Herausforderung für das räumliche Vorstellungsvermögen auch dadurch, dass er spiegelverkehrt zu denken ist. Dazu ist er ein Negativ: das Nichtbearbeitete wird gedruckt. Jeder Handgriff muss dafür erstmal durch den Kopf, abstrakt-geometrische Rekonstruktionen durchlaufen. Wahrnehmungen „produzieren“ Räume, stellen sie als soziale Zusammenhänge täglich her. Die Oberfläche ist dabei nie nur Oberfläche, sondern gleichermaßen Artefakt bestehender Verhältnisse wie aktive Wirklichkeitserzeugerin, sowohl visionäre Projektionsfläche als auch Modus der Erkenntnis selbst. Der Linolschnitt ist ein Weg unter vielen, ihrer habhaft zu werden.

Debord, Guy: *Theorie des Umherschweifens* [1958]. In: *Situationistische Internationale. Der Beginn einer Epoche*. Hamburg 1995/2008, S. 64–67.

Lefèbvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford 2011 [Orig. Franz. 1974, Engl. 1991].

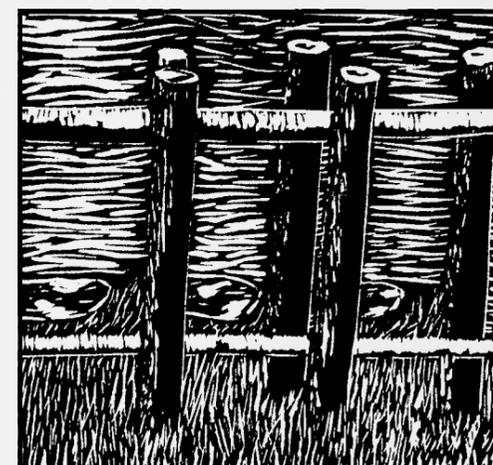
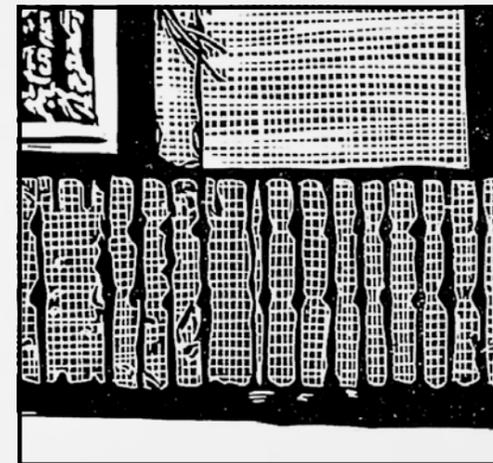
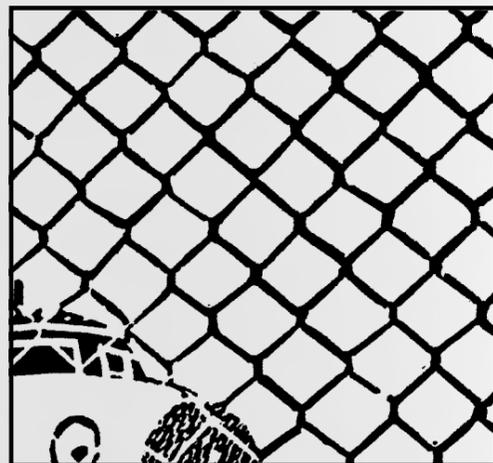
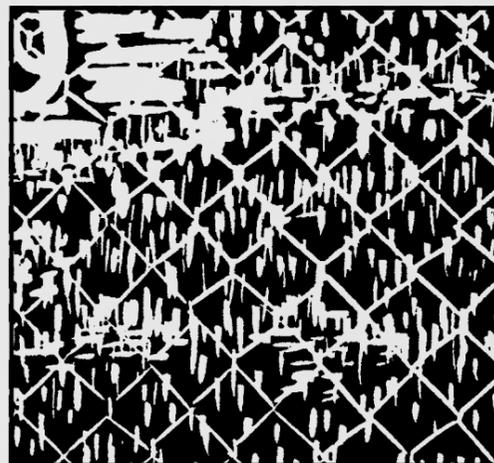
Lotman, Jurij: *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2017 [2000].

Paustowski, Konstantin: *Unruhige Jugend*. Frankfurt/M. 1983 [1954].

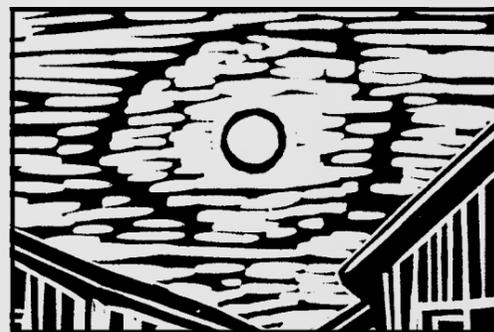
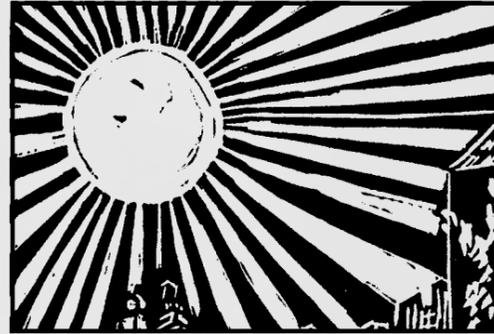
Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit*. München, Wien 2003.



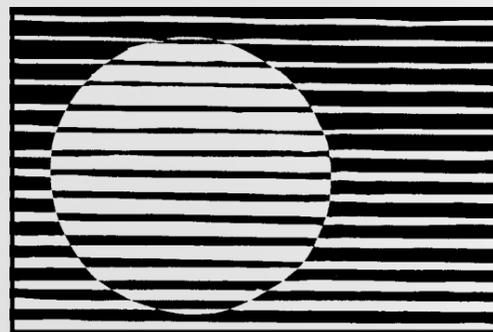




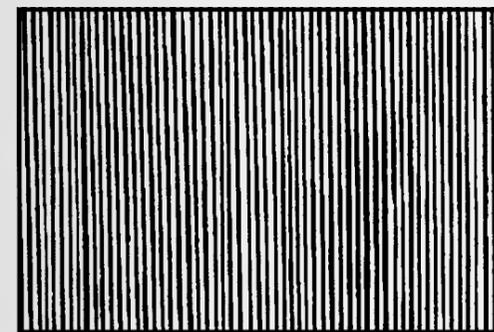
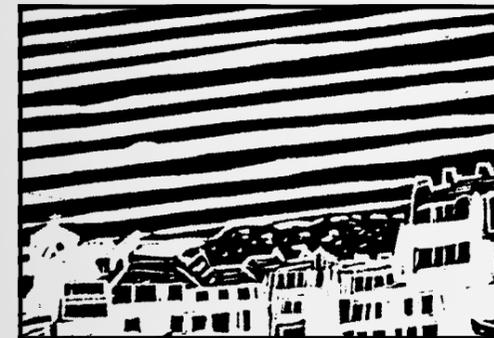
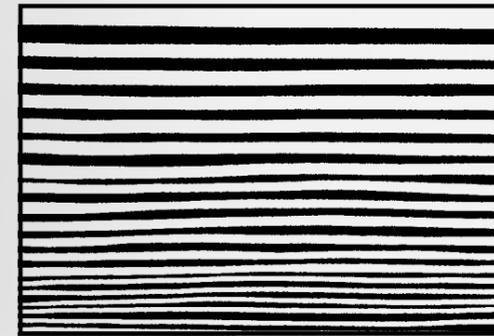
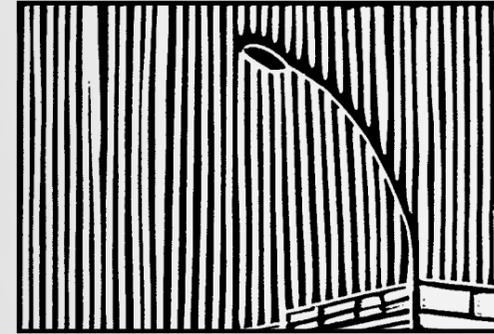
S
WETTER



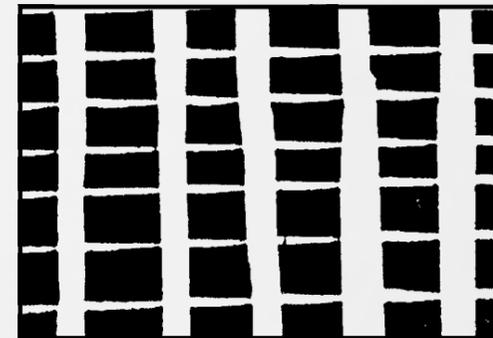
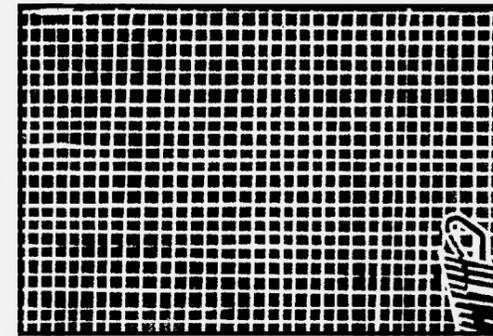
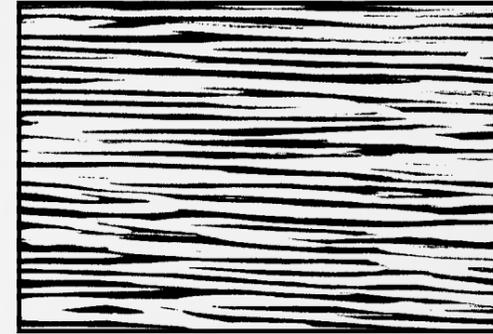
SONNIG

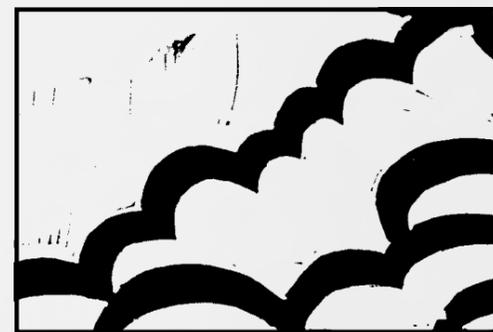
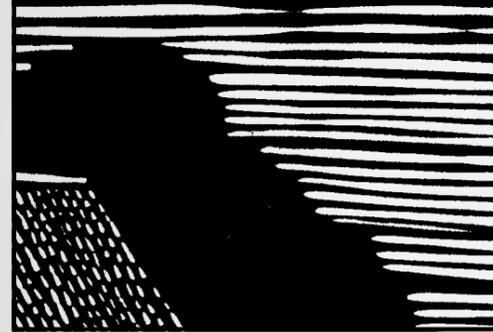
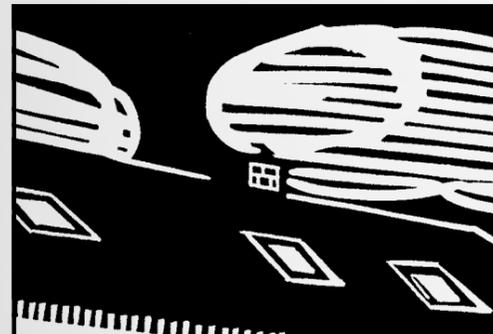
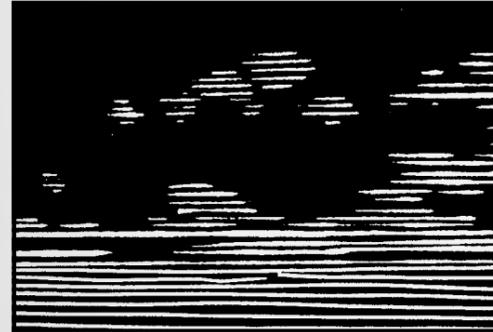
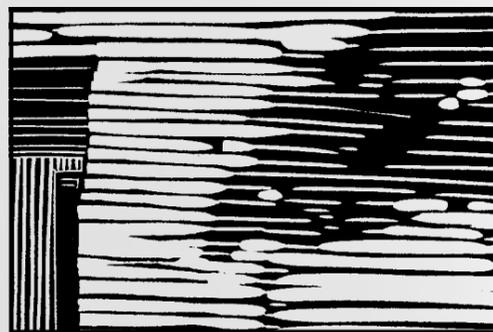
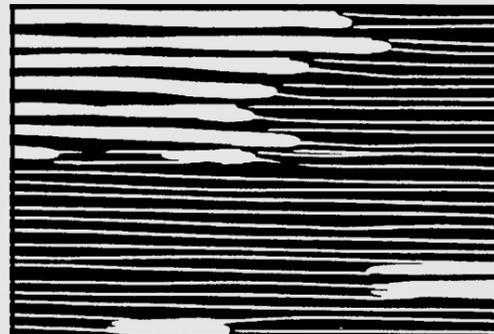
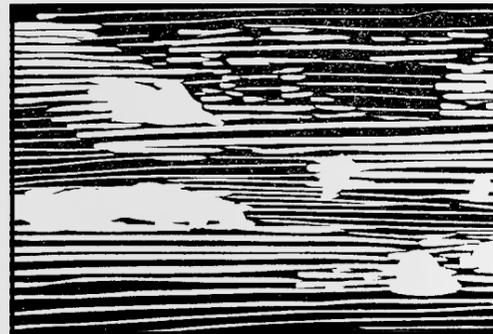
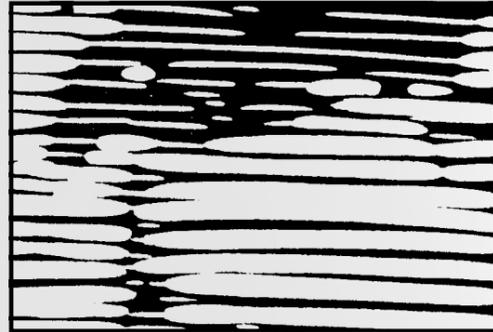
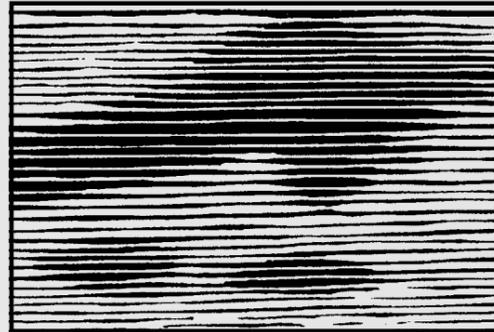


WOLKENLOS



S
WETTER





DIE PRÄZISION IM UNGENAUEN

ADRIAN DORSCHNER

Denkt man über Druckgrafik als Medium zur Kommunikation in der Architektur nach, scheint diese Technik im ersten Moment wie aus der Zeit gefallen zu sein. Zwar sind verschiedene druckgrafische Methoden in den vergangenen Jahrhunderten mit der Darstellung von Stadtplänen bekannt – als frühes Beispiel sei hier Roms Bufalini-Plan¹ genannt – jedoch schätzte man damals wohl vor allem die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit des Planes. Welche Eigenschaften bestimmen also heute die Qualität von Druckgrafiken in der Visualisierung von Architektur und Raum? Und wieso werden im 21. Jh. Schwarzpläne und architektonische Bilder in der Werkstatt von Katharina Immekus noch als Druckgrafiken hergestellt?

Die Gründe können zum einen in den grafischen Qualitäten und den sinnlichen Berührungspunkten von Material und Raum liegen. Zum anderen entsteht durch die handwerkliche Bearbeitung des Druckstocks ein Zwischenraum, der die Verhältnisse von Bild, Plan, Zeichnung und Haus, Raum und Stadt mit den Händen greifen lässt. Eine zwangsläufig ungenaue Abstraktion, die aber in der Lage ist, nicht das Genaue, sondern das Wesentliche zum Vorschein zu bringen.

Hermann Czech schreibt in seinem Essay „Plan und Bild – mögliche Rollen im Entwurfsprozess“: „Die Schönheit einer Zeichnung ist irreführend. Der Reiz ist ihr transzendierender Charakter; sie weist über sich hinaus, als Medium einer Mitteilung oder als vorbereitende Studie für etwas Anderes.“²

Vergleichbar mit einem Notenblatt in der Musik oder dem gedruckten Wort in der Literatur wird ein Medium benötigt, um das eigentliche Werk aufzuführen oder im Kopf der Lesenden imaginiert zu werden. Bei der Notation (Plan, Partitur, Schrift) handelt es sich somit schon um eine eigene Realität, ein Kondensat als Übergangsform von Autor:in zu Rezipient:in und Werk. Jede Notation, die zur Auf-führung bestimmt ist, hat an sich schon ein bestimmtes Maß an Transzendenz, dessen Grad von Abstraktion und Präzision sowie Interpretationsspielraum und Zufall bestimmt ist. Architektonische Zeichnungen und perspektivische Darstellungen

verweisen stets auf etwas anderes, das es noch nicht gibt beziehungsweise erst noch hergestellt werden muss. Sie dienen im weitesten Sinne einer Notation als Handlungsanweisung, um eine ideelle Vorstellung von Raum, Struktur und Atmosphäre in ein konkretes Gebäude oder eine komplette Stadt zu übertragen. Doch kein noch so präziser Plan, keine Partitur oder Formulierung kann alle Dimensionen des Werks bestimmen. Das Können der Handwerker:innen auf der Baustelle, der Soundscape der Zuhörer:innen, die Akustik des Konzertsais oder die individuelle Vorprägung der Lesenden bleiben wunderbar unkontrollierbar.

Und ist es nicht auch eine faszinierende Herausforderung, das Gemeinte, aber nicht Gesagte zu bestimmen und poetisch nutzbar zu machen? Grauzonen, die es im Schwarz/Weiß nicht gibt, zu erkennen, ohne sie zu sehen?

Das Interessante an der Idee, einen Plan oder ein Bild einer Stadt oder eines Hauses als Druckgrafik herzustellen, liegt darüber hinaus in der Art des Herstellungsprozesses. Am Anfang des Prozesses steht hier nicht das oft gefürchtete weiße Blatt Papier, sondern eine Linolplatte – ursprünglich ein Material zur Herstellung von elastischen Bodenbelägen oder für Stempelmuster zur Bedruckung von Wandtapeten. Im Linoleum scheinen also schon die Dimensionen eingeschrieben zu sein, welche in der Darstellung von Architektur eine grundsätzliche Rolle spielen: Boden und Wand. Plan und Bild. Die Darstellung beschränkt sich auf die Farben Schwarz und Weiß und setzt ein Denken in Licht und Schatten, Masse und Raum voraus. Es sind also die grundsätzlichen Kategorien von Architektur, die hier verhandelt werden. Ausgangslage ist die Masse und die Dunkelheit, bei jedem Stich mit dem Schneidmesser wird ein Stück Raum beziehungsweise Licht herausgearbeitet.

Durch dieses Denken in Raum und Masse und das Übertragen auf die Platte bekommt man einen direkten körperlichen Rückschluss auf die Art von Stadt, um die es sich handelt. Denkt man an den berühmten Vergleich der Städte Parma und St-Dié – „...so ist die eine nahezu schwarz, die andere

nahezu weiß, Parma eine Ansammlung von Hohlräumen in weitgehend ungegliederter Masse, St-Dié eine Ansammlung von Massen in weitgehend unberührter Leere. In beiden Fällen unterstützt der jeweils maßgebende Grund eine völlig andere Kategorie der Figur – in einem Fall Raum, im anderen Objekt.“³ Der oder die Bearbeitende wird sich dazu nicht neutral verhalten können, fordert doch die Stadt der Objekte ein viel höheres Maß an handwerklichem Aufwand, die Objekte von der Masse zu befreien und freizulegen. Dieser physische Prozess des Schneidens ist näher an der Skulptur als an der Zeichnung. Die bearbeitete Linolplatte erinnert an Borges⁴ berühmtes Paradox der Landkarte, die mit dem Territorium, das sie abbildet, identisch ist. Gleichzeitig fordert das spiegelverkehrte Denken, das Abzubildende zu abstrahieren und damit genau zu durchdenken. Erst der Vorgang des Druckens selber, das Einwalzen der Platte mit Farbe und das Übertragen auf das Papier machen aus dem dreidimensionalen Objekt die zweidimensionale, inverse Abbildung, den eigentlichen Code, den es zu entschlüsseln gilt. Geübte Betrachter:innen interpretieren anhand des Planes dann sogar die verschlüsselten stadtmorphologischen Details wie Alter, geschichtliche Entwicklung, geographische Lage, Höhe und Typologie – bis hin zur gesellschaftlichen Struktur ihrer Bewohner:innen.

Das Bild wiederum stellt eine andere Art der Codierung dar, um Struktur, Raum und Masse darzustellen. Wiederum der Grad der Abstraktion, die Ökonomie der Verteilung von Schwarz und Weiß, Licht und Schatten bestimmen den Informationsgehalt und die Atmosphäre. Wie bei den im 18. Jh. beliebten Silhouettes⁵, als Schattenrisse gearbeitete Portraits, reichen minimale Unregelmäßigkeiten in der Kontur, um die Charakterzüge der portraitierten Person darzustellen. In dieser Analogie verrät uns die Silhouette eines Hauses etwas über seine Wesensart – seine Typologie, Alter und Bewohner:innen. Verschiedene Texturen differenzieren die Materialität der Oberflächen, Bekleidungen und Ornamentik und verorten das Haus und die Stadt über das Herausarbeiten von Wolken, Landschaft, Topografie und Pflanzen in

einer bestimmten Region und Kultur. Die strukturelle Nähe zum Stempel, das „Holzschnittartige“, das beschränkte Repertoire der Mittel helfen dabei, das typische, spezifische und wesentliche eines Hauses, einer Stadt oder Region zu vermitteln.

Das Handwerkliche, das Ungenaue, das Nicht-Leichtfertige und Irreversible entfaltet im Linolschnitt seine poetische Dimension. Es ist eine gezielte Suche nach der Präzision im Unpräzisen, dem Herausarbeiten des Typischen, dem Konkreten in der Abstraktion, es ist der Gegensatz von Beliebigkeit genauso wie von einer technischen Korrektheit. Kurzum: Der Linolschnitt ist auf der Baustelle zwar nutzlos, für das Verständnis von Architektur aber hilfreich.

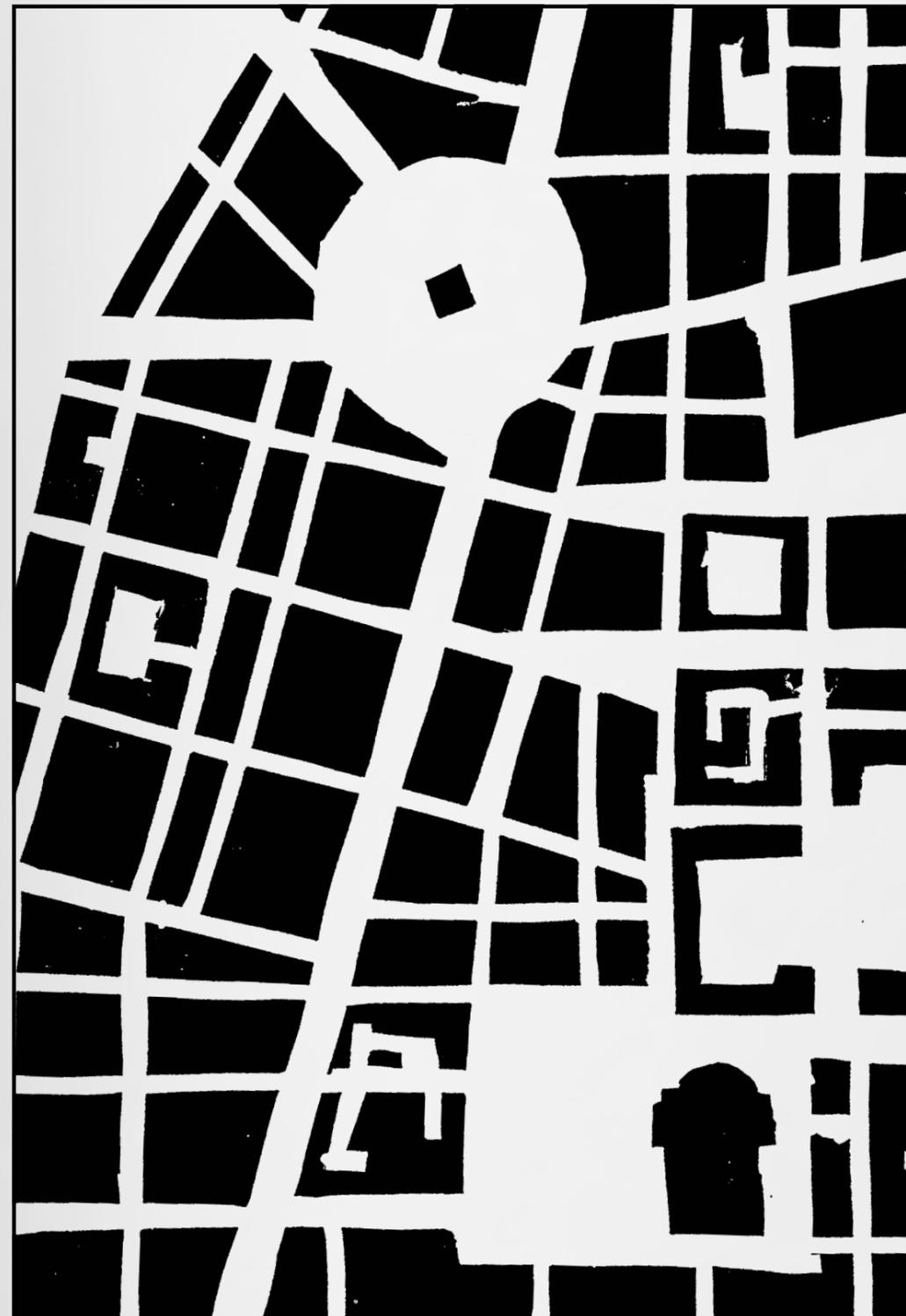
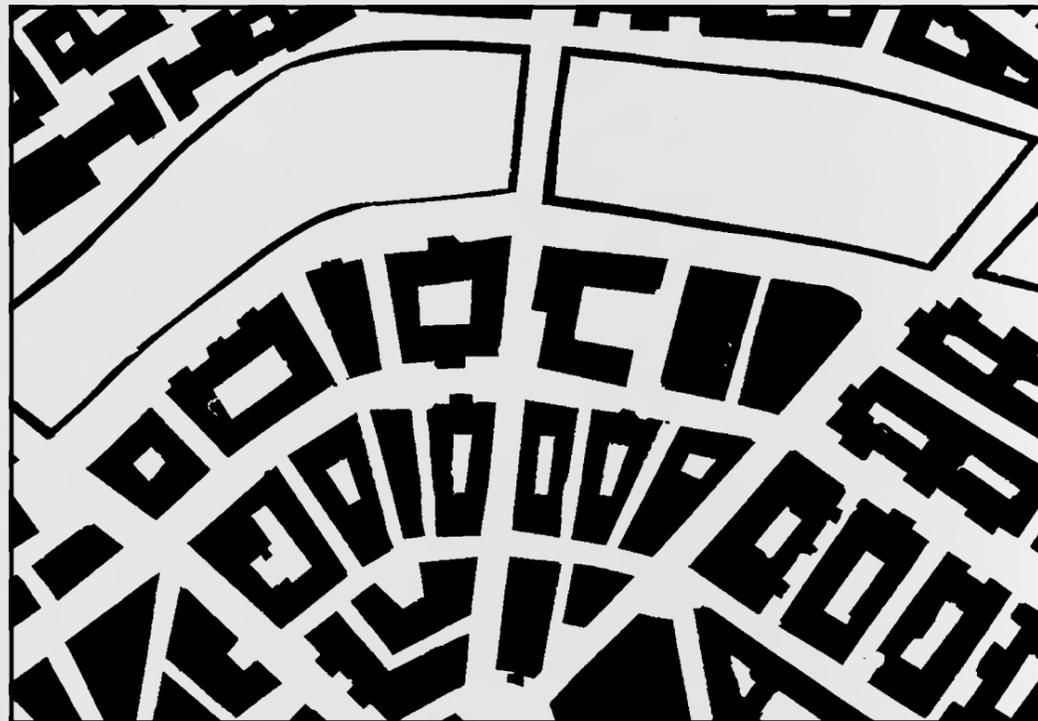
1 Leonardo Bufalini, *Pianta di Roma*, 1551

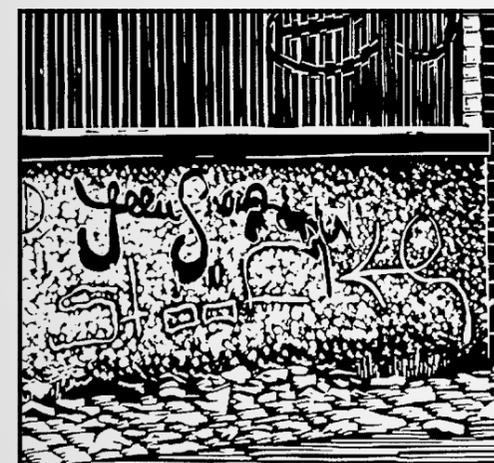
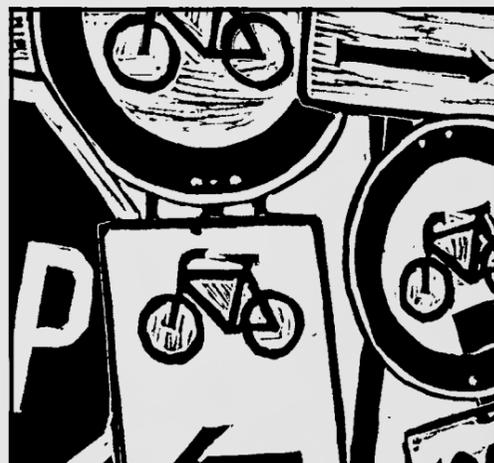
2 Hermann Czech: *Plan und Bild. Mögliche Rollen im Entwurfsprozess*. In: Annette Spiro, David Ganzoni (Hg.): *Der Bauplan*. Park Books, Zürich 2013, S. 267.

3 Colin Rowe, Fred Koetter: *Collage City*. Birkhäuser Verlag, Basel 1997, S. 88 ff.

4 Jorge Luis Borges: *Borges und ich*. In: *Gesammelte Werke. Band 6*. Carl Hanser Verlag, München 1982.

5 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Weidmann und Reich, Leipzig 1775.





IMPRESSUM

Die hier vorliegende Publikation beinhaltet Linolschnitte von Studierenden der Technischen Universität Darmstadt. Die Arbeiten sind in den Jahren 2015 bis 2021 im Zusammenhang mit der Lehre und Forschung des Fachgebietes Bildnerisches Gestalten am Fachbereich Architektur entstanden.

Herausgeberin:
Prof. Katharina Immekus
Fachgebiet Bildnerisches Gestalten
Fachbereich Architektur
TU Darmstadt

Konzept:
Katharina Immekus

Gestaltung:
Marie Lautsch

Texte:
Katharina Immekus,
Marcel Raabe,
Adrian Dorschner

Fotos, Bildausschnitte:
Katharina Immekus,
Marie Lautsch

Bildbearbeitung:
Marie Lautsch,
Leon Auffenberg

Lektorat:
Marcel Raabe,
Katrin Pachel

Druck:
Gutenberg Verlag und Druckerei GmbH,
Leipzig

Alle im Buch enthaltenen Bilder und Bildausschnitte sind Ergebnisse der Linolschnittseminare oder resultieren aus dem Entwurf 1, der in den vergangenen Jahren vom Fachgebiet Entwerfen und Raumgestaltung durch Prof. Anna Jessen herausgegeben wurde. Der Entwurf 1 hat die Linolschnitttechnik sowie die künstlerische Herangehensweise an das Stadtbild und den Schwarzplan als wesentlichen Teil des Lehrkonzepts mit einbezogen.

Umschlagabbildung:
Linolschnitt von Katharina Immekus

Vorsatzpapier:
Original Linolschnitt von Rebecca Schreiber

Vorsatzpapier-Druck:
Thomas Siemon

Papier:
Arena Natural Smooth

Schrift:
Futura

Auflage:
200

Vielen Dank an:
Marie Lautsch, Marcel Raabe, Adrian Dorschner,
Leon Auffenberg, Rebecca Schreiber, Katrin Pachel
und Thomas Siemon

Und ein besonderer Dank an:
alle beteiligten Studierenden, die hier im Buch mit
einem Ausschnitt oder einem ganzen Bild
vertreten sind und die damit das Buch zu einem
so reichhaltigen Handbuch machen.

© Prof. Katharina Immekus,
Fachgebiet Bildnerisches Gestalten,
Fachbereich Architektur, TU Darmstadt, 2021

El-Lissitzky-Str. 1
64287 Darmstadt
sekretariat@bild.tu-darmstadt.de
bg.architektur.tu-darmstadt.de

AUTOREN

Adrian Dorschner ist 1981 in Leipzig geboren und hat in Dresden, Barcelona und Zürich Architektur studiert. Er lebt als Architekt und Filmmacher in Leipzig und unterrichtet an der Architekturwerkstatt St. Gallen.

Marcel Raabe, geboren 1978 in Dresden, studierte Literaturwissenschaft, Soziologie und Geschichte in Dresden und Washington D.C. Er beschäftigt sich wissenschaftlich mit der topologischen Struktur von Erinnerungsräumen und betreibt in Leipzig den Verlag Trottoir Noir.