

# Lill Tschudi – Franz Čížek

## A delightful sort of game

11. Oktober – 16. Dezember 2023

Eine Ausstellung von Kunstsammlung und Archiv in Kooperation mit der Graphischen Sammlung ETH Zürich

Die Ausstellung *Lill Tschudi – Franz Čížek. A delightful sort of game* ermittelt Verhältnisse von künstlerischer Praxis und Lehre im 20. Jahrhundert, indem sie zwei Figuren auf besondere Weise in Dialog setzt. Im Zentrum der Zusammenstellung steht das druckgrafische Werk der Schweizer Künstlerin Lill Tschudi (1911–2004), das im Rahmen einer Kooperation der Angewandten mit der Graphischen Sammlung ETH Zürich erstmals in Österreich gezeigt wird. Die Wiener Schau erweitert diese monografische Perspektive, indem sie Bezüge von Tschudis Arbeiten und den Beständen aus Kunstsammlung und Archiv, die die Reformpädagogik des in Wien lehrenden Künstlers Franz Čížek (1865–1946) dokumentieren, untersucht.

Tschudi und Čížek werden als exemplarische künstlerische Positionen im Europa der Zwischen- und Nachkriegszeit betrachtet, in der sich Aspekte der angewandten und bildenden Kunst sowie von Abstraktion und Figuration gegenseitig durchdringen. Sowohl Tschudis künstlerische Arbeiten als auch Čížeks Pädagogik sind mit der Entwicklung des modernen Farbdrucks ebenso wie mit Reformtendenzen in Gesellschaft und Pädagogik und der Entdeckung der „Kunst der Kinder“ um 1900 verknüpft. Lill Tschudi studierte 1929 an der Londoner Grosvenor School of Modern Art bei dem britischen Künstler Claude Flight (1881–1955) Linolschnitt. Flight integrierte nach einer persönlichen Begegnung mit Čížek dessen Ansätze in den eigenen Unterricht. In der Einleitung seines 1934 erschienenen Buchs *The Art and Craft of Lino Cutting and Printing*, das er mit Linolschnitten von Kindern und Arbeiten seiner Studierenden gleichermaßen illustrierte, nennt er Čížeks Arbeitsweise als Vorbild für eine vom künstlerischen Tun von Kindern abgeleitete Suche nach Ausdruck und „emotionaler Organisation“. Čížeks Haltung und Arbeitsmethoden in seiner zwischen 1903 und 1906 in die Wiener Kunstgewerbeschule eingegliederte Jugendkunstklasse gewannen insbesondere im angloamerikanischen Raum früh an Ansehen; in zahlreichen internationalen Wanderausstellungen gingen Arbeiten seiner Schüler:innen auf Tournee. Die Klasse war darauf ausgerichtet, Kinder und Jugendliche in unterschiedlichsten Techniken und Materialien zu unterrichten sowie in gemeinsamen Besprechungen die eigene kreative Entfaltung zu ermöglichen.

Die Ausstellung untersucht den neuen Status der künstlerischen Arbeit von Kindern als eigenständige, vorbildhafte und ausstellungswürdige Praxis und die Funktion vergleichsweise einfacher Techniken wie die des Linolschnitts, wie sie in Čížeks und Flights Lehre sowie in Tschudis künstlerischer Praxis etabliert und genutzt wurden, in ihrem Verhältnis zu gesellschaftlichen Transformationen und künstlerischen Neuerungen. Neben der Relevanz publizierter Druckgrafiken für

Tschudis Entwicklung – etwa jene von Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978), deren Tierdarstellungen sie von einer Ausstellung im zoologischen Garten Antwerpen kennt und später über die Zeitschrift *The Studio* rezipiert – und dem Kontext der Wiener sozialdemokratischen Bildungsreform interessieren mögliche „stilistische Ansteckungen“ (Barbara Wittmann), Verwandtschaften und Übersetzungen, die der institutionellen Umgebung der Jugendkunstklasse geschuldet waren. Das Interesse Čížeks für sogenannte Volkskunst oder die Druckgrafik der Wiener Werkstätte überschneidet sich beispielsweise mit einer von ihm angeregten eklektischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Avantgardebewegungen wie dem Futurismus oder dem Kubismus, über die sich die Studierenden seiner Kurse für Ornamentale Formenlehre Problemen von Bewegung, Raum und Zeitlichkeit näherten. Vergleichend wird nach der Rolle des britischen Vortizismus für die Grosvenor School für das etwa 450 Linolschnitte umfassende Werk Lill Tschudis gefragt, welches häufig dynamischen Darstellungen großstädtischer Alltagszenen, Sport- und militärische Sujets zeigt.

In der Ausstellung *Lill Tschudi – Franz Čížek. A delightful sort of game* werden solche personellen, historischen und formalen Bezüge zwischen Lill Tschudis und Franz Čížeks Praktiken mittels spielerischer Schichtungen und Querschnitte lesbar gemacht und in ihrem Verhältnis zu internationalen Formationen und Fragestellungen der Moderne diskutiert.

Die Ausstellung bezieht sich auf die Schau *Lill Tschudi. Die Faszination des Linolschnitts 1930–1950*, die 2021–22 an der Graphischen Sammlung ETH Zürich zu sehen war.

GRAPHISCHE  
SAMMLUNG  
ETH zürich

helvetia   
helvetiatransport.at

kanton **glarus**  Kulturförderung  
**SWISSLOS**

[s]ammlung  
Universität für angewandte Kunst Wien  
University of Applied Arts Vienna

# Text 1

## Lill Tschudi, Norbertine Bresslern-Roth und das Jugendrotkreuz als Multiplikator

Lill Tschudi und Franz Čížek sind einander nie persönlich begegnet. Es ist jedoch möglich, dass die Schweizer Künstlerin Arbeiten aus der Wiener Jugendkunstklasse kennt: Diese werden in den 1920er- und 30er-Jahren in zahlreichen Ausgaben der *Jugendrotkreuz Zeitschrift. Ich diene* publiziert. Auch Linolschnitte und Aquarelle von Tschudis künstlerischen Vorbildern, den Österreicher:innen Ludwig Heinrich Jungnickel und Norbertine Bresslern-Roth, begleiten in dieser Zeit etliche Artikel. So werden etwa die Heftausgaben *Tiere* vom März 1925 und *Tierfabeln* vom September 1935 fast gänzlich von Bresslern-Roth illustriert. Obwohl Tiersujets wie das Aquarell *Papageien* (1933–35) in Lill Tschudis künstlerischem Gesamtwerk selten vorkommen, spiegeln ihre Linolschnitte die kompositorische Klarheit von Norbertine Bresslern-Roths Œuvre und deren präzisen Umgang mit statischen und bewegten Bildteilen, wie er etwa in *Kahnschnäbel* (1924) besonders deutlich wird. Tschudi lernt Bresslern-Roths Arbeiten auf einer Reise nach Antwerpen kennen, wo sie eine ihrer zahlreichen Ausstellungen besucht. Bresslern-Roths Tierdarstellungen, für deren Gestaltung sie ab 1921 von monochromen Holz- zu Farblinolschnitten wechselt, werden ab Mitte der 1920er-Jahre darüber hinaus insbesondere in London rezipiert, wo Tschudi ab 1929 an der Grosvenor School of Modern Art studiert. Porträts und Beschreibungen von Werken Bresslern-Roths erscheinen in der Londoner Kunstzeitschrift *The Studio*. Das Victoria and Albert Museum sowie das British Museum erwerben neben einzelnen Drucken von Tieren auch ihre Grafikserien zu Hans Christian Andersens *Die kleine Meerjungfrau* und Oscar Wildes *Der Fischer und seine Seele*.

jedoch nicht nur die Arbeiten der Jugendkunstklasse, sondern auch viele avantgardistische Arbeiten von Studierenden Čížeks aus dem Kurs für Ornamentale Formenlehre.

Dass Schüler:innenarbeiten aus Franz Čížeks Jugendkunstklasse in der *Jugendrotkreuz Zeitschrift* häufig zusammen mit Grafiken bekannter Künstler:innen wie Bresslern-Roth reproduziert werden, ist auf das Engagement Wilhelm Violas, des Generalsekretärs des 1922 gegründeten österreichischen Ablegers des International Red Cross zurückzuführen. Viola ist mehrfach Gast in der Jugendkunstklasse und dokumentiert Čížeks Arbeit in zwei englischsprachigen Monografien, die dessen internationale Rezeption maßgeblich prägen: *Child Art and Franz Čížek* erscheint 1936, *Child Art* 1942. Während die erste der beiden Publikationen, die vom Österreichischen Jugendrotkreuz veröffentlicht wird, nur einen längeren Text Violas über Čížeks Arbeit enthält, zeigt *Child Art*, das in der University of London Press erscheint, eine umfangreichere Auseinandersetzung diverser Kunstpädagog:innen aus dem angelsächsischen Raum mit Konzepten aus dessen Lehre. Das Rote Kreuz ist auch als Institution maßgeblich für die internationale Rezeption der Jugendkunstklasse verantwortlich, deren Arbeit auf Wanderausstellungen wie etwa 1934 mit dem britischen Kinderhilfswerk in Großbritannien und Südafrika propagiert wird. Obwohl sie sich als neutrale Bewegung versteht, weisen viele Veröffentlichungen der Hilfsorganisation eine religiöse Prägung auf. Christliche Inhalte – wie beispielsweise die Lithografie eines Weihnachtsbaums von Bella Vichon, die 1922 im Wiener Burgverlag erscheinen und mehrfach in der *Jugendrotkreuz Zeitschrift. Ich diene* (Dezember 1924, Dezember 1933) sowie in Form von Postkarten reproduziert werden – prägen

## Text 2

# Der Flächendruck in der Wiener Moderne

Ditha Mosers Kalender für das Jahr 1911 bildet in ausgeklapptem Zustand eine quadratische Form, wie sie für die von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession herausgegebene Kunstzeitschrift *Ver Sacrum* charakteristisch ist. Die Monate werden in schwarz, weiß und gold gehaltenen flächig-ornamentalen Darstellungen germanischer Gottheiten gegenübergestellt. Künstlerisch gestaltete Kalender wie das ausgestellte Leporello sind exemplarisch für die secessionistische Kunst in Wien um 1900, insofern sie das Ideal des Gesamtkunstwerks mit der Vorstellung einer Demokratisierung der Kunst verbinden. Das Medium des Holzschnitts – dessen künstlerische Verwendung zu dieser Zeit auf der Aneignung ostasiatischer Techniken und Motive basiert – wird aufgrund der Notwendigkeit, Sujets auf Flächen und Linien zu reduzieren, zum Vorbild für jene Abstraktionstendenzen, durch die sich die Künstler:innen der Wiener Moderne von den historistischen Darstellungskonventionen abzugrenzen versuchen. Nachdem die Reproduktionsverfahren in den Printmedien seit Mitte des 19. Jahrhunderts von der Fotografie und der Chromolithografie übernommen wurden, wird der Holzschnitt (und später auch der Linolschnitt) als eine materialzentrierte, auf individuelle Autor:innenschaft bezogene Technik aufgewertet, die als Bindeglied zwischen Kunst und Gebrauchsgrafik fungieren soll. Die Popularisierung avantgardistischer Hochdrucke findet in Form von Einzelwerken, Zeitschriften, Karten und Kalendern in geringen Auflagen statt, die theoretisch allen, in der Praxis jedoch vor allem einem intellektuellen Bürgertum zugänglich sind. Wegbereitend für die künstlerische Wiederentdeckung des Holzschnitts in Österreich ist neben Beiträgen in *Ver Sacrum* auch die publikumswirksame 6. Ausstellung der Secession im Jänner und Februar 1900, in der erstmals japanische Kunst in Wien gezeigt wird. Auch die Zeitschrift *Die Fläche* (1902–1911), in der grafische Entwürfe von Schüler:innen der Wiener Kunstgewerbeschule veröffentlicht werden, ist ein wichtiges Publikationsmedium, das den stilisierenden Farbholzschnitt integriert.

Der Stellenwert des Flächendrucks in Franz Čížeks Unterricht ist mit dieser Aufwertung nicht-industrieller Druckverfahren in der Wiener Moderne um 1900 verbunden. Holzschnitte wie Gustav Marischs im Kurs für Ornamentale Formenlehre entstandener *Zwerg mit Vogel* (1910) sind theoretisch zwar reproduzierbar, stehen als Einzelwerk aber für sich. Zeitgleich findet mit der Vervielfältigung künstlerischer Grafiken auf Werbeplakaten eine weitere Medienübersetzung vom Hochdruck in die Lithografie statt. Auch Postkarten werden als Holz-, später als Linolschnitte entworfen, lithografiert und mit höheren Auflagen als „Kleinkunstwerke“, wie die eng mit der Kunstgewerbeschule verknüpfte Wiener Werkstätte sie in einem Modellbuch nennt, vermarktet. 1907 beginnt diese, Entwürfe in Form von Ansichtskarten zu vervielfältigen. Während der in der Ausstellung gezeigte Modeentwurf von Vally Wieselthier ein Holzschnitt ist, sind Felice Rix' und Gertrud Weinbergers Arbeiten bereits 1915 in der modernen Technik des Linolschnitts ausgeführt.

## Text 3

# Tanz, Rhythmus und bildnerische Dynamik bei Lill Tschudi und Franz Čížek

Eine zentrale Kategorie für Čížeks Pädagogik und deren Einfluss auf den sogenannten Wiener Kinetismus ist anknüpfend an holistische Körper- und Erziehungskonzepte die des Rhythmus. Als wichtiges Prinzip künstlerischer Lehre und Gestaltung wird diese nicht zuletzt durch Čížeks Lektüre von Rudolf Bodes Publikation *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung* (1919) und von seinen Kontakten zu Institutionen wie der Bildungsanstalt Hellerau und der Elizabeth Duncan School befördert. In Hellerau, das durch die Tätigkeit des Architekten Heinrich Tessenow mit der Kunstgewerbeschule eng verbunden ist, unterrichtet unter anderem der Tanzpädagoge Émile-Jaques Dalcroze, Begründer der rhythmischen Erziehung. Verweisend auf Rudolf Steiners Konzept der Eurythmie, basiert diese ähnlich wie Čížeks Modell auf der Vorstellung verschiedener Entwicklungsstufen.

Rhythmus ist generell ein zentrales Element vieler reformpädagogischer Konzepte und Einrichtungen, und findet, etwa über Gertrud Grunow, auch Eingang in die Lehre am Weimarer Bauhaus. Die lebensphilosophische Grundlage der Figur des Rhythmus in den europäischen Reformbewegungen ist auch bei Čížek deutlich spürbar. Sein Schüler Leopold Rochowanski schreibt etwa in seinem Buch *Formwille der Zeit*: „Rhythmus. Neuer Rhythmus [...] über jede Unterrichtsstunde fließen die Rhythmen der Töne [...]. Er fließt durch die Körper der Schüler und wenn vom Schüler ein Körper zeichnerisch erfaßt werden soll, wird nicht der Körper, sondern sein Rhythmus wiedergegeben und wenn ein Raum gegliedert wird, geschieht es nicht willkürlich oder nach alten geometrisch-ästhetischen Regeln, sondern durch seelische Vorgänge.“

Gerade hinsichtlich der engen Verbindung von emotional-subjektiver Wahrnehmung und visueller Gestaltung unterscheidet sich Čížeks Einsatz des Rhythmus in seiner Lehre deutlich von Claude Flights Unterricht. Während die Arbeiten der Grosvenor School zumeist äußere (mechanische) Bewegungen zum Thema haben – etwa die Dynamik der Arbeit, Verkehr, Geschwindigkeit oder Rhythmisierung der Körper als „Masse“ in Bewegung – rückt in Čížeks Lehre vor allem eine auf die Wahrnehmung innerer Vorgänge bezogene „rhythmisierende“ Gestaltung ins Zentrum. Neben Arbeiten wie *Figur in Bewegung* (Erika Giovanna Klien) oder *Der Tanz* (Hans Pitsch) finden sich deshalb oft auch Sujets und Bildtitel wie *Trauer* (Gerta Hammer-schmied) oder *Der Geiz* (Erwin Garami). Gemeinsam ist beiden Schulen jedoch die Darstellung religiöser „Bewegtheit“, etwa in *Gethsemane* (Sybil Andrews) oder *Auferstehung* (Johanna Reismayer-Fritsche).

# Text 4

## Kinetismus

Der Begriff „Wiener Kinetismus“ bezeichnet eine künstlerische Praxis, die um 1920 in Franz Čížeks Kurs für Ornamentale Formenlehre an der Wiener Kunstgewerbeschule entsteht. Konzeptionell speist er sich aus der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Strömungen der europäischen Avantgarde, einer Neuinterpretation des Ornaments, und aus Čížeks eigenen kunstpädagogischen Erfahrungen aus dem Kunstunterricht mit Kindern. Die Beschäftigung seiner Schüler:innen mit bildender Kunst und dem modernen Tanz – im Sinne einer künstlerischen Aneignung, Interpretation und Weiterentwicklung ausgewählter Aspekte – findet dabei im Rahmen eines einführenden Kurses statt, der der Gestaltung von Alltags- und Gebrauchsobjekten (Stoffe, Tapeten, Mode, Bücher u.v.m.) gewidmet ist. Čížek begreift die Arbeit am Ornament als bildnerische Darstellung von Gefühlen und Empfindungen, angeregt unter anderem von einschlägigen Revisionen des Ornamentbegriffs um 1900 (Worringer, Riegl) oder von Lektüren wie Paul Fichters Buch *Der Expressionismus* (1914), der den Kubismus und den Futurismus als zwei unterschiedliche Ausprägungen eines am Sinnlichen orientierten, der Naturnachahmung entgegenstehenden künstlerischen Ausdrucks beschreibt. Unter den Arbeiten der Schüler:innen von Čížeks Kurs lassen sich zahlreiche ungegenständliche sowie auf die Dynamik des Urbanen bezogene Empfindungs-, Rhythmus- und Bewegungsstudien auf diese und weitere Horizonte beziehen. Insbesondere nach 1923 widmen sich Studien und Werke der Schüler:innen in Anlehnung an den Konstruktivismus zunehmend der Zusammensetzung ungegenständlicher Elemente in zwei- und dreidimensionalen Medien.

Čížeks Klasse besucht Ausstellungen und Veranstaltungen zu aktueller Kunst, organisiert etwa durch die 1923 gegründete Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst, bei der Čížek Mitglied ist. Über diese beziehungsweise die ungarischen Exilanten Béla Uitz und Lajos Kassák und den von ihnen herausgegebenen Zeitschriften *Egység* und *MA* wird beispielsweise die Rezeption des Konstruktivismus und anderer sowjetischer Kunst in Wien vorangetrieben. Darüber hinaus steht Čížek in direktem Kontakt zu Vertreter:innen der Avantgarde wie dem Futuristen Filippo Tommaso Marinetti (1924), wie Eintragungen in Čížeks Gästebuch des Kurses für Ornamentale Formenlehre dokumentieren. An der zeitgleich stattfindenden *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* am Musik- und Theaterfest der Stadt Wien nehmen die Schüler:innen selbst nicht teil, doch wird Čížek in einem Brief der Galerie Würthle gebeten, „Klischees“ zum „Propaganda-Almanach“ der Ausstellung beizutragen. Dass die Lehre Čížeks beziehungsweise die Arbeiten seiner erwachsenen Schüler:innen in diesem Zeitraum weit über die Grenzen Österreichs hinaus als ernstzunehmende Position der europäischen Moderne wahrgenommen werden, zeigen unter anderem die Implementierung seiner Lehransätze in Claude Flights Unterricht an der Grosvenor School in London, die Beteiligung der Klasse auf der Pariser Weltausstellung 1925 sowie die Anfrage der Société Anonyme Inc. (gegründet von Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp und Man Ray) bezüglich der Ausstellung einiger Arbeiten von Eduard Föderl, Elisabeth Karlinsky, Erika Giovanna Klien und Alfred Schömer in der *International Exhibition of Modern Art* im Brooklyn Museum New York, an der großteils

heute bekannte Figuren der europäischen Avantgarde wie Hans Arp, Vasilij Kandinskij, Ferdinand Leger, Piet Mondrian, Gabriele Münter oder Kurt Schwitters beteiligt sind. Im begleitenden Katalog als „Cizek method“ bezeichnet – und in der Ausstellung aufgrund einer Erkrankung Čížeks nur durch Werke der bereits in die USA emigrierten Klien vertreten – firmiert der Wiener Kinetismus dort als einzige Repräsentantin der österreichischen Szene.

## Text 5

# Studieren an der Grosvenor School of Modern Art

Lill Tschudi studiert nur 6 Monate an der 1925 gegründeten Grosvenor School of Modern Art (GSMA), findet an dieser jedoch das vielleicht wichtigste Netzwerk ihrer künstlerischen Karriere. Die GSMA richtet sich, wie in den Anzeigen der Schule, etwa in den Herbstausgaben der Kunstzeitschrift *The Studio* aus dem Jahr 1929 zu lesen ist, insbesondere an Studierende mit geringem Einkommen – ein Kriterium, das für die aus einer bürgerlichen Familie stammende Tschudi nicht unbedingt entscheidend für ihren Umzug nach London ist. Auch die sozialistische Prägung der GSMA ist für die Achtzehnjährige, die im Dezember 1929 auf eigenen Wunsch gemeinsam mit ihrer Mutter und Schwester die Schweiz verlässt, vermutlich weniger ausschlaggebend als der Fokus der Schule auf den Linolschnitt, der im Unterricht des Künstlers Claude Flight gelehrt und in dessen jährlichen Ausstellungen *British Linocuts* (1929–1931 Redfern Gallery, 1933–1937 Ward Gallery) propagiert wird.

Der Linolschnitt, den er durch Arbeiten aus Franz Čížeks Klassen kennenlernt, ist für Flight aufgrund seiner relativen Unverbundenheit mit künstlerischen Traditionen das Medium der Wahl. Beeinflusst durch die kurzlebige, dem italienischen Futurismus anverwandte avantgardistische Bewegung des Vortizismus, setzen sich die Schüler:innen der GSMA vielfach mit der Dynamik der urbanen, industrialisierten Welt auseinander. Die sexistische, faschistische und kriegsfetischisierende Ausrichtung, wie sie im Vortizistischen Manifest von 1914 deutlich wird, weicht mit Ende des Ersten Weltkriegs einer desillusionierten Haltung zur entmenschlichenden technologisierten Kriegsführung, die in immer konkreteren Szenen abgebildet wird, bevor Wyndham Lewis, Herausgeber der Zeitschrift *Blast*, die als Sprachrohr der Bewegung fungiert, sie 1920 für „offiziell tot“ erklärt. Claude Flights Zugang zu den bewegten Sujets der Großstadt, wie er ihn etwa 1928 in der Zeitschrift *Arts and Crafts* beschreibt, erweist sich im Vergleich zu den künstlerischen Ansprüchen des Vortizismus als relativ unpolitisch: „I do not wish to pretend that a rhythmic design expressing movement [...] is the ultimate goal of all art; it is but the expression of the busy life around us“. Die Arbeiten der Studierenden der Grosvenor School (darunter Edith Lawrence, Eileen Mayo und William Greengrass) charakterisieren individuelle, von rhythmischen Linien und geometrischen Formen geprägte Ausdrucksformen des modernen „busy life“. *Sledgehammers* (1933) von Sybil Andrews, die seit 1925 als Sekretärin der Schule arbeitet, spiegelt wie viele ihrer Werke zugleich eigene Erfahrungen als Schweißerin während des Ersten Weltkriegs. Die Arme der darauf abgebildeten Schmiede gehen in Vorschlaghämmer über, deren Schwünge an Stelle eines Ambosses auf ein zentrifugales Kraftfeld gerichtet zu sein scheinen. Die synchrone Bewegung der Ruderer in Cyril Powers *The Eight* (1930) zerstreut sich dagegen von einem relativ statischen Zentrum nach außen. Der Architekt, den eine langjährige künstlerische Partnerschaft mit Sybil Andrews verbindet, konstruiert den Bildaufbau hier wie in vielen seiner Drucke entlang einer diagonalen Mittellinie.

## Text 6

# Kunst und Pädagogik bei Claude Flight und Franz Čížek

Claude Flight unterrichtet von 1926 bis 1930 Linolschnitt an der Grosvenor School of Modern Art in London. Unter seinen Schüler:innen ist auch Lill Tschudi, die wesentliche Aspekte seiner Lehre in ihre künstlerische Praxis aufnimmt. Das Potenzial des Linolschnitts sieht Flight in der Möglichkeit, komplexe künstlerische Ausdrucksformen zu erzeugen, aber auch in seiner niederschweligen Zugänglichkeit. Werkzeuge und Material sind günstig und es kann per Hand gedruckt werden. Seine theoretischen Überlegungen verschriftlicht Flight in Publikationen zu seinem kunstpädagogischen Ansatz, die er mit detaillierten Anleitungen zur Herstellung von Linolschnitten versieht. Im Buch *Lino-Cuts: A Handbook of Linoleum-Cut Colour Printing* (1927) nennt er Franz Čížek als Vorbild in der Etablierung und Aufwertung dieser um 1900 erstmals von Künstler:innen eingesetzten Drucktechnik. 1919 treffen sich Čížek und Flight persönlich. In England bekannt gemacht wird Čížek unter anderem durch seinen ehemaligen Schüler, den Pädagogen Kingsley Doubleday, der seine eigene Schule, die *School of Drawing & Handicrafts Classes for Children and Young People*, nach dem Vorbild der Wiener Jugendkunstklasse eröffnet. Eine Auswahl an Arbeiten aus seinen Kursen veröffentlicht Flight in seiner Publikation.

Anhand der Positionen von Čížek, Doubleday, Flight und Tschudi ist beispielhaft zu beobachten, wie vergleichbare Konzepte kunstpädagogischen Handelns und künstlerische Formensprache zur selben Zeit in mehreren internationalen Kunstinstitutionen angewandt und adaptiert werden. Tatsächlich sind die Resultate aus dem Unterricht Čížeks und Flights stilistisch und ikonografisch verwandt. Sie zeigen vielfach dynamische Bewegungsstudien, von Stadtansichten und Alltagsszenen bis hin zu abstrakten Kompositionen. Im Gegensatz zu Čížek, in dessen Unterricht Rhythmus-, Bewegungs-, Hand- und Ausdrucksstudien mit unterschiedlichen Materialien und Techniken (darunter freie Pinselübungen, Modellieren mit Ton, Linolschnitt, textile Arbeiten wie Stickereien, und andere) ausgeführt werden, legt Flight den Schwerpunkt auf die Auslotung der technischen und konzeptuellen Grenzen des Linolschnitts. Auf konzeptuell-organisatorischer Ebene wiederum bleibt Čížeks Lehre mit der der Grosvenor School vergleichbar. Es gibt kein formales Curriculum. Die Studierenden bzw. Schüler:innen werden dazu angeleitet, eigenständige künstlerische Arbeitsprozesse zu entwickeln und individuelle Schwerpunkte zu setzen. Während Flight seine Arbeit als Pädagoge mit der am modernen Linolschnitt verbindet, scheint Čížek mit Beginn seiner Laufbahn als Lehrender und seiner Arbeit für das Unterrichtsministerium auf die Weiterentwicklung seiner eigenen künstlerischen Praxis verzichtet zu haben. Diese Zäsur unterstreicht den Kontrast seiner didaktischen Methoden zu seiner Ausbildung als Maler an der Wiener Akademie der bildenden Künste, die nicht zuletzt dem Naturstudium und der intensiven Auseinandersetzung mit kanonischen Vorbildern verpflichtet ist.

Čížeks pädagogische Strategien beruhen auf der Herstellung einer offenen Werkstattsituation, die einen Rahmen von mate-

riellen, organisatorischen und diskursiven Bedingungen schafft, innerhalb dessen die Schüler:innen agieren, sich untereinander austauschen und auf die sie mit ihren Arbeiten reagieren. Obwohl Čížek in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen betont, pädagogische Eingriffe zu unterlassen und Korrekturen zu vermeiden, zeigen die Arbeiten der Schüler:innen formale Parallelen. Sie spiegeln das ästhetische Wertesystem Čížeks: altägyptische und assyrische Kunst, griechische Archaik, Gotik, sogenannte „Volkskunst“ aus den Randgebieten der ehemaligen Österreich-Ungarischen Monarchie, aber auch die Kunst der Moderne sowie seine Vorstellungen einer stufenweisen Entwicklung einer (von Nachahmung abgeschirmten) Kinderkunst. „Stilbildend“ wirken darüber hinaus auch die Arbeiten der Schüler:innen selbst, die neben Čížeks eigener Sammlung von Gemälden, Skulpturen, Plastiken, Stickereien, Fotografien und einem Plattenarchiv im Klassenraum in Form einer Art Dauerausstellung verbleiben. Čížeks Unterricht durchzieht zudem die sprachliche Reflexion ästhetischer Kriterien. Auf jede Unterrichtseinheit folgen gemeinsame Bildbesprechungen der entstandenen Arbeiten, bei der die Proportionen der Figuren, der (angemessene) Gebrauch von Material und Farbe, die Darstellung des Raums, die Linienführung, der Rhythmus der Konturen, die Flächenordnung und die Komposition des Bildes diskutiert werden.

## Text 7

# Elisabeth Karlinsky und Erika Giovanna Klien

Elisabeth Karlinsky und Erika Giovanna Klien sind die heute wohl bekanntesten Künstlerinnen, die in ihrer Studienzeit Anfang der 1920er-Jahre Franz Čížeks Kurs für Ornamentale Formenlehre besuchen. Zu dieser Zeit ist das Studium für Frauen auf die sogenannte Allgemeine Abteilung, zu der auch der Kurs Čížeks zählt, beschränkt und nicht darauf ausgelegt, eigenständige Karrieren in der bildenden Kunst zu fördern, sondern günstige Arbeiterinnen im Bereich der angewandten Kunst, wie dem Malen von Ornamenten und der Arbeit mit Textilien, hervorzu- bringen. Vor diesem Hintergrund ist das Herstellen einer Art künstlerischen Laborsituation, wie sie die Kurse Čížeks charakterisiert, grundlegend für die Destabilisierung der Dichotomie von angewandter und bildender Kunst. Diese kennzeichnet das Werk Kliens und Karlinskys aber auch anderer seiner Studierenden. Beide Künstlerinnen entwickeln jeweils eine eigenständige künstlerische Praxis, die neben Gebrauchskunst auch Medien wie Malerei umfasst, die wiederum für ihre kunstpädagogische Arbeit einen zentralen Bezugspunkt darstellen. Auf Empfehlung Čížeks unterrichtet Klien von 1926 bis 1929 und Karlinsky 1928 an der nach ganzheitlichen Lehrprinzipien ausgerichteten Elizabeth Duncan School in Kleßheim. Gegründet von der Tänzerin Isadora Duncan ist es das Ziel der Schule, geistige, körperliche und künstlerische Erziehung miteinander in Verbindung zu setzen. Ende der 1920er-Jahre wandern beide Künstlerinnen in die USA aus und lehren in New York unter anderem an der New School of Social Research, an der Dalton School, der Walt Whitman School (Klien) und der Walden School (Karlinsky).

Klien verbindet in ihrem Unterricht bildende, angewandte und darstellende Kunst. In Briefen an ihre Mutter berichtet sie von einer Theatergruppe an der Dalton School, die alle Bereiche des Theaters – das Schreiben der Stücke, das Entwerfen von Bühnenbildern und Kostümen, das Schauspiel – selbst entwickelt. Eine Schülerin wird beispielsweise dazu aufgefordert, eine Szene zu improvisieren, während ihre Kolleginnen parallel dazu den Bühnenhintergrund, in den die Bewegungsabläufe und Gefühlszustände der spielenden Person einfließen, entwerfen. Auch wenn Klien immer wieder über fehlende Zeit für ihre Kunst klagt, so scheint sie dennoch dem Verständnis Čížeks zu folgen, wonach Kunstpädagogik eine Form künstlerischer Praxis ist. Darüber hinaus würdigt Klien (wie auch Karlinsky) die Arbeiten ihrer Schüler:innen in öffentlichen Ausstellungen. Außerdem nutzt sie ihre Ausbildung bei Čížek in der Bewerbung ihrer eigenen Lehre. So bezeichnet sie sich beispielsweise in einer Annonce zu ihrem Kurs für Erwachsene als „Erika Giovanna Klien, a gifted pupil of Professor Čížek“ [eine begabte Schülerin von Professor Čížek] und notiert nachfolgend: „Opportunity is given to work in charcoal, paint and clay“ [Es gibt die Möglichkeit mit Kohle, Farbe und Ton zu arbeiten]. In den USA entwirft Klien ein mehrseitiges Unterrichtsmanuskript, in dem sie die Entwicklung menschlicher Wahrnehmungsprozesse und Ausdrucksformen als Phasenmodell darstellt und zu jeder Entwicklungsstufe Übungen vorschlägt. Zentral ist dabei das Verhältnis von Eindruck und Ausdruck sowie von Intellekt und Gefühl. Im Unterschied zu Čížek definiert sie das schöpferische Potenzial jedoch nicht als angeboren und nach außen strebend, sondern als vom Unterbewusstsein gesteuerten komplexen Mechanismus.

Auch Elisabeth Karlinsky entwickelt Čížeks Konzept einer neuen Kunstbewegung und -pädagogik in Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum New Yorks und psychologischen Theorien weiter. In einem Brief vom Dezember 1928 schildert sie Čížek ihre Begeisterung „für die wundervolle moderne Architektur, für Reclame, [...] für all das Reiche, Neue, Traditionslose“ und kommentiert die Relevanz dieser Phänomene für ihren kunstpädagogischen Zugang. Sie besucht Vorträge zur Psychoanalyse und Persönlichkeitsentwicklung an der New School for Social Research, darunter „The Problem Child“ von Alfred Adler und „Philosophy as Fine Art“ von Horace M. Kallan. In ihren Korrespondenzen mit Čížek und der Künstlerin Margret Bilger beschreibt sie außerdem ihre Arbeit an der Walden School. Künstlerische Prozesse speisen sich für Karlinsky wie für Klien aus dem Unterbewusstsein und dem „Naiven“. Sie entstehen durch die intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Materialien und Techniken. Die Integration von Ansätzen der Psychoanalyse in die künstlerische Praxis, etwa als Reflexion unterbewusster Abläufe, betrachtet sie allerdings als hemmend für die Fantasie der Kinder und Jugendlichen. Geprägt von der Lehre Čížeks und deren Zentrierung auf Bewegung und Rhythmus im Kurs für Ornamentale Formenlehre ist es Karlinsky ein Anliegen, die Wahrnehmung ihrer Schüler:innen für die Dynamik ihres Alltags zu schulen und davon ausgehend ein eigenes Formenvokabular zu entwickeln.



## Text 8

# Ausstellungen und Öffentlichkeitsarbeit der Wiener Jugendkunstklasse

Die von Franz Čížek bereits früh betriebene öffentlichkeitswirksame Darstellung seiner pädagogischen Praxis ist nicht auf die Erläuterung didaktischer Strategien in Vorträgen beschränkt. Ebenso zentral ist das Zeigen von Resultaten aus seinen Kursen im Format der Ausstellung. In den 1890er-Jahren organisiert Čížek seine ersten Präsentationen von Kinderkunst: In seiner Wohnung zeigt er Besucher:innen die Ergebnisse des kostenfreien Zeichen- und Malunterrichts, den er benachbarten Kindern gibt. Während er deren Werke und ihr „form-schöpferisches“ Potenzial in dieser Ausstellung noch explizit mit sogenannter Volkskunst aus ländlichen Gebieten der damaligen österreichisch-ungarischen Monarchie in Verbindung bringt, entkoppeln die späteren Ausstellungen die Werke der Kinder zunehmend von einer ethnografischen Kontextualisierung und schreiben ihnen den Status eigenständiger künstlerischer Objekte zu. In diesem Zusammenhang ist die für Čížeks Karriere zentrale Verbindung zur Wiener Secession nicht unerheblich. Nachdem er Gustav Klimt und Otto Wagner eine Mappe mit Kinderkunst präsentiert, ermutigt ihn letzterer, eine private Mal-schule zu eröffnen, für die er 1897 eine Konzession unter dem Namen Iris erhält. 1903 wird Čížek von Felician Myrbach an die Kunstgewerbeschule berufen, wo er eine Klasse für Lehramts-studierende namens Versuchsschule für Zeichenunterricht leitet und den Kurs für Ornamentale Formenlehre unterrichtet. Nach ihrer Abspaltung von der Secession veranstaltet die Klimtgruppe die publikumswirksame *Kunstschau 1908*, in der Čížek den dritten Raum mit dem Titel *Künstlerische Betätigung des Kindes* kuratiert. Arbeiten aus der Jugendkunstklasse werden hier gleichwertig mit denen erwachsener Protagonist:innen der Wiener Moderne ausgestellt und entsprechend rezipiert. Im gleichen Jahr stellt Čížek Kinderkunst beim *3rd International Congress for the Development of Drawing and Art Teaching* in London aus. Insbesondere in der Zwischenkriegszeit wird seine Arbeit vermehrt in internationalen Ausstellungen, Vorträgen und Publikationen gewürdigt. Wegbereitend sowohl für die Repräsentation und Rezeption der Wiener Jugendkunstklasse im angloamerikanischen Raum ist neben dem Generalsekretär des Österreichischen Jugendrotkreuzes Wilhelm Viola die englische Pädagogin und Schriftstellerin Francesca Wilson. Die Wanderausstellung *Kind und Kunst*, die sie 1920 für den britischen Save the Children Fund organisiert, führt etwa zum Ankauf von Arbeiten aus der Jugendkunstklasse durch das Victoria and Albert Museum in London. Die Vorträge Čížeks werden von Wilson übersetzt und publiziert, 1923–27 folgen zahlreiche weitere Ausstellungen der Jugendkunstklasse, unter anderem in der Schweiz, Frankreich, den USA, Kanada und Südafrika. 1930 beginnt Franz Čížek, im Auftrag der Yale University Press ein Buch über sein Lebenswerk zu schreiben. Das Manuskript mit dem Titel *Triebhaft Bildendes Schaffen der Jugend* wird nach Čížeks Tod 1946 von seiner lang-jährigen Assistentin Ada Schimitzek fertiggestellt, bleibt aber unveröffentlicht. Seit den 1960er-Jahren ist es aus dem Nachlass im Besitz der Stadt Wien verschollen.

## Text 9

# Franz Čižeks Pädagogik und die Entdeckung der Kunst der Kinder um 1900

Die Kunst von Kindern erhält ab dem späten 19. Jahrhundert als Instrument der modernen Psychologie und Pädagogik erstmals wissenschaftliche Relevanz. Während in der experimentellen psychologischen Forschung die (freie) Kinderzeichnung primär als Medium des Ausdrucks psychischer Ereignisse untersucht wird, dient sie der Reformpädagogik als Werkzeug zur Förderung kindlicher Entwicklung. Im Gegensatz zum schulischen und akademischen Unterricht des 19. Jahrhunderts, der die kunstfertige Reproduktion nach Vorlagen und Modellen vorsieht, werden um 1900 neue Methoden wie das Schnell- oder das Gedächtniszeichnen erprobt, um die Spontaneität der Schüler:innen und die persönliche Aneignung der Außenwelt anzuregen. Im Kontext neuer Entdeckungen innerhalb der Biologie und der Erforschung prähistorischer und nicht-europäischer Kunst wird die Kinderzeichnung außerdem zum Gegenstand „historischer“ Erkenntnisse. Insbesondere mit Ernst Haeckels Biogenetischem Grundgesetz, das Rückschlüsse von der Ontogenese des einzelnen Individuums auf phylogenetische (gattungsgeschichtliche) Entwicklungen verspricht, wird in den Kunst- und Kulturwissenschaften ein wirkmächtiger Ursprungsmythos reaktiviert. Dem zufolge wiederholt die kindliche Entwicklung die gesamte Menschheits- und Kulturgeschichte im Schnelldurchlauf. Die Kunst der Kinder erhält in diesem Zusammenhang einen Zwitterstatus zwischen prähistorischem Fossil und geschichtlichem Dokument, Mythos und Geschichte, Natur und Kultur. Zu nennen sind hier beispielsweise Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Kinderzeichnungen kolonisierter indigener Gruppen Mesoamerikas im Hinblick auf das Nachleben traditioneller mythisch-symbolischer Vorstellungen, aber auch die vom Volksschullehrer Carl Götze 1898 in der Hamburger Kunsthalle organisierte und später in Wien gezeigte Schau *Das Kind als Künstler*, in der ein kontinuierlicher Fortschritt vom einfachen Gekritzeln zur komplexen Bilderzählung mit der Evolution des Menschen verglichen wird.

Franz Čižeks Denken und pädagogische Strategien sind von diesen Zusammenhängen mehrfach gesättigt. Er besitzt eine gut sortierte Bibliothek mit zahlreichen Publikationen zu historischen und aktuellen Diskursen der (Reform-)Pädagogik, beteiligt sich aktiv an internationalen Tagungen und unterhält Kontakte zu diversen Pädagog:innen, Künstler:innen und Forscher:innen. Čižeks Konzeption von kreativer Selbsttätigkeit ist beispielsweise vergleichbar mit den Prinzipien der sogenannten „Arbeitschule“: Schüler:innen sollen im experimentellen Umgang mit (ihrer senso-motorischen Entwicklung angemessenen) Materialien und Techniken eigenständige Werke hervorbringen. Čižek entwickelt daran anknüpfend das Konzept des künstlerischen Unterrichts als Aktivierung des „psychogenen Schaffens“ – eine aus seiner Perspektive allen Kindern angeborene schöpferische Fähigkeit, deren „organisches Wachstum“ durch akademische Nachahmung und falsche pädagogische Einmischung verstellt werde. Ausgehend von seinen Lektüren und Beobachtungen des sich entwickelnden gestalterischen Verhaltens von Kindern in und außerhalb seines Unterrichts versucht sich Čižek außerdem an einer eigenen Systematisierung (nicht-linear ablaufender)

Entwicklungsstadien, wobei er verschiedene technische und formale Charakteristika kindlicher Ausdrucksweisen sowohl mit bestimmten Altersstufen verbindet, als auch mit Stilen verschiedener Kulturen und Epochen der Kunstgeschichte (Altes Ägypten, Griechische Archaik, Gotik, etc.) vergleicht. Čižek formuliert zudem die Vorstellung, dass das (im Unterricht zu pflegende) „triebhaft“ kindliche Gestalten Zugriff auf einen transhistorischen und universellen „Seelenzustand“ ermöglichen. Er unterscheidet dabei drei „Haupttriebe“ (formschöpferisch, abbildend und ordnend), welche in unterschiedlicher Gewichtung insgesamt 15 verschiedene Entwicklungszustände durchlaufen würden. Den Höhepunkt der „authentischen“ Entwicklung der Kinderkunst (die er als „Kunst des Volkes, der nichtakademischen Kunst des Volkes, der nichtakademischen volkstümlichen Kunst“ bezeichnet) verortet er allerdings unter den mittleren Stadien, während die nachfolgenden Zustände durch falsch gewichtete Triebe „unschöpferische“ „Abgeleitungen“ bewirken würden, die zu bloßer Imitation oder zur Mechanisierung des künstlerischen Ausdrucks tendieren. In dieser Entwicklungs- und Verfallsgeschichte spiegelt sich möglicherweise Čižeks Interesse für Oswald Spenglers kulturgeschichtliche Zyklentheorie, die in dessen Hauptwerk *Der Untergang des Abendlandes* formuliert und nach 1918 weithin rezipiert wird.

## Text 10

# Reformpädagogik und die Wiener Schulreform

Obwohl differenzierte Konzepte einer kindgerechten Pädagogik für das Schulwesen schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg von engagierten Lehrer:innen vorgelegt werden, kommt es im deutschsprachigen Raum erst nach dem Sturz der Monarchien ab 1918 zu Reformen öffentlicher Schulen. Im Austrofaschismus und Nationalsozialismus werden die (meist privaten) Pilot- und Versuchsschulen größtenteils aufgelöst und zentrale reformpädagogische Strukturen zurückgenommen. Jüdische und sozialistische Lehrer:innen werden entlassen und verfolgt.

In Wien ist es der Sozialdemokrat Otto Glöckel, der ausgehend von aktuellen reformpädagogischen und (entwicklungs-)psychologischen Diskursen im Rahmen der sozialistischen Demokratisierung und Transformation der Gesellschaft wesentliche Grundpfeiler für die Öffnung, Säkularisierung und Umgestaltung des Schulwesens legt. Als Leiter des Staatsamts für Unterricht und ab 1920, nach Ausscheiden der Sozialdemokraten aus der Regierung, als Zuständiger für die Schulpolitik des Roten Wien verabschiedet Glöckel zahlreiche Neuerungen, darunter die Übernahme der Ausbildungskosten durch den Staat, die Gründung des Pädagogischen Instituts der Stadt Wien für die Weiterbildung von Lehrer:innen, die Einführung des Gesamtunterrichts, sowie curriculare Neuordnungen, die die Selbsttätigkeit und Kreativität der Kinder fördern sollen.

Glöckels Interesse an reformpädagogischen Methoden und Rahmenbedingungen zur Förderung der kindlichen Entfaltung, in der die Kunsterziehung eine Schlüsselstellung einnimmt, führt ihn auch zu Franz Čížek, dessen sozial und geschlechtsbezogen durchmischte Jugendkunstklasse an der Kunstgewerbeschule zu diesem Zeitpunkt bereits internationale Anerkennung erfährt. Obwohl Čížek mit den Anliegen der Sozialdemokratie zu sympathisieren scheint und er sich beispielsweise auch an von ihr organisierten Veranstaltungen beteiligt, scheitert Glöckel mit dem Versuch, ihn für die Neugestaltung von Lehrplänen für den Kunstunterricht beziehungsweise für die Verallgemeinerung und den Transfer seiner Unterrichtsmethoden zu gewinnen. Gemeinsam mit Hermann Kastner, einem Wiener Schulrat, publiziert Čížek im Jahr 1925 allerdings ein Lehrbuch mit dem Titel *Das Freie Zeichnen. Ein Weg für den Unterricht im Zeichnen nach Natur- und Gebrauchsgegenständen*, in dem er seine Ansätze als „Nachschlagewerk“ mit „Anregungen“ für die Lehrer:innenschaft freigibt. Trude Hammerschlag, die mit einer Arbeit über Kinderzeichnungen am psychologischen Institut der Stadt Wien promoviert, bringt als ehemalige Schülerin Čížeks dessen Ansätze in weiterentwickelter Form darüber hinaus in die städtische Kleinkindpädagogik ein.

## Text 11

# Darstellungen von Uniformierten, Tschudi im Schweizer Frauenhilfsdienst

Ab den frühen 1930er-Jahren zeigen Lill Tschudis Motive mit Vorliebe Soldaten und Uniformierte. Ihr Interesse ist in zahlreichen Variationen britischer Garde deutlich ablesbar. Im Vergleich zu den Sportdarstellungen, in denen die Repräsentation von Bewegung im Zentrum steht, wird in diesen Sujets die repetitive Erstarrung und Geometrisierung der Figuren, die deren Gleichartigkeit betont, weiter auf die Spitze getrieben. In Tschudis Œuvre sind jedoch bereits von Beginn an traditionelle Formen der Herrschaftsrepräsentation (*Louis et Napoléon*) oder Symbole der nationalen Identifikation (*Rütlichschwur*, *Bärengaben*) Thema. Zeigen mit Ausnahme ihrer unausgeführten Werbeentwürfe die Arbeiten im erweiterten Kontext der Grosvenor School vor allem entindividualisierte Typendarstellungen mit meist männlichen Figurengruppen (Matrosen, Sportler, Arbeiter, Musiker, und andere), so ändert sich dies spätestens mit ihrem Eintritt in den FHD, den Frauenhilfsdienst des Schweizerischen Militärs während des Zweiten Weltkriegs, dessen Präsidentin der Glarner Sektion sie wird. Für die Tätigkeit in den militärischen Verteidigungsanlagen werden meist ledige junge Frauen engagiert. Diesen kommen vorwiegend Aufgaben im Pflege- und Betreuungsbereich des Militärs zu, mit dem Ziel, männliche Wehrkräfte in diesen Bereichen einzusparen. In Tschudis Grafiken, in denen sie sich mit dem FHD beschäftigt und die zahlreich in militärischen Blättern abgedruckt werden, erscheinen die dargestellten Arbeiten gleich in mehrfachem Wortsinn „konventionell“: Bis auf wenige Ausnahmen (etwa *Verbandsübung mit Gewehr*) ist die Rolle von Frauen auf Fürsorge und Kinderschutz reduziert. Die merkwürdige Personalisierung der dargestellten Figuren zeigt darüber hinaus ein seltsam erstarrtes Pathos, über das sich ein insgesamt propagandistisches Modell von Heimat und Dienst am „Vaterland“ etabliert. Tschudi wird sich in späterer Folge von den als unbefriedigend empfundenen Arbeiten dieser Zeit wieder distanzieren, den Linolschnitt als Medium aber weitestgehend weiterführen, und in der Nachkriegszeit einen Weg zunehmender Abstraktion beschreiten.

# Text 12

## Čižeks Position im Nationalsozialismus

Čižeks öffentliche Rezeption und politische Positionierung während des Nationalsozialismus sind höchst ambivalent zu beurteilen. 1939 wird die Jugendkunstklasse der Wiener Kunstgewerbeschule, an der Čižek nach seiner Pensionierung als unbezahlter Lehrender weiterarbeitet, aufgelöst. Bemühungen um eine Fortführung als städtische Einrichtung scheitern. Jedoch sind innerhalb des neuen politischen Systems mehrfach Würdigungs- und Integrationsversuche nachweisbar, darunter beispielsweise ein Artikel im nationalsozialistischen Propagandaorgan *Völkischer Beobachter* vom 7. Jänner 1944, oder die Aufnahme eines von Theodor Klotz-Dürrenbach angefertigten Bildnisses Čižeks in die Ehrengalerie der Stadt Wien. Im Porträt erscheint Čižek bezeichnenderweise leicht unscharf vor einer Art Wandgemälde, das eine städtische Umgebung im „Stil“ der Wiener Jugendkunstklasse zeigt. Trotz seiner Mitgliedschaft im NS-Lehrerbund findet Čižek aber weder institutionellen Anschluss noch einen Weg zurück in die Lehre. Ab 1939 führt seine Assistentin Adelheid Schimitzek den Unterricht an der Jugendkunstklasse in den Festräumen der enteigneten Schokolade- und Zuckerwarenfabrik von Gustav Heller fort. Leopold Rochowanski, der Čižeks Karriere seit den 1920er-Jahren publizistisch begleitet, sucht zwischen 1941 und 1945 den mittlerweile erblindeten und verarmten Pädagogen mehrfach für Gespräche auf, die er schriftlich dokumentiert. Seine Protokolle bilden die Vorarbeit für die Publikation *Die Wiener Jugendkunst*, die 1946 unmittelbar nach dem Tod Čižeks erscheint. Neben ausführlichen Kommentaren zu seinem professionellen Leben, in denen sich er immer wieder als international umjubelte, in Österreich jedoch verkannte Figur präsentiert, präzisiert Čižek in den Gesprächen mit Rochowanski sein Stufenbild zu den verschiedenen Stadien kindlicher Entwicklung. Von politisch-opportunistischen Ausführungen ist insbesondere Čižeks Text *Gestaltung als Bekanntheit*, 1942/43 mit Hilfe von Schimitzek verfasst, gekennzeichnet. Darin zeichnet er seinen Werdegang zum Begründer seiner „Pflegerstätte“ für Jugendkunst nach und verknüpft seine Erzählung mit methodischen Überlegungen zu seinem Unterricht. Dass er dabei beispielsweise Thesen zur Volkskunst und der bildnerischen Kraft des Kindes immer wieder positiv mit der rassistischen Ideologie und Politik des Nationalsozialismus verbindet, veranschaulicht sein Bemühen um die Anerkennung seiner Tätigkeiten durch das NS-Regime. Bemerkenswerterweise verdeutlichen Čižeks Ausführungen zu seinen pädagogischen Zielen jedoch zugleich, dass sein individualistischer Ansatz nur schwer in die auf Unterordnung basierende, antisubjektive NS-Ideologie integrierbar ist. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Čižek die subjektive Originalität und Ursprünglichkeit, die er der Volkskunst als Endstufe der „Kunst des Kindes“ zuschreibt, im Kontext seiner „Pflegerstätte“ als eine Form der Kreativität begreift, die die Quelle zukünftiger bürgerlicher Wertschöpfung bildet. Diese Orientierung der Kreativität als etwas gesellschaftlich Nützliches teilen Čižek und Claude Flight. Während Flight jedoch ein grundsätzliches gesamtgesellschaftliches Anliegen formuliert, argumentiert Čižek nationalistisch, da er die Ausbildung des kreativen Potenzials auf die „eigene“ Bevölkerung reduziert und gegen Möglichkeiten eines transnationalen kulturellen und künstlerischen Transfers ausspielt.

# Biografie Lill Tschudi

## 2. September 1911

- Geboren in Schwanden, Kanton Glarus, Schweiz als Tochter einer bürgerlichen Familie

## 1918–1928

- Besuch der Primar- und Sekundarschule in Schwanden sowie der Stadtschule in Glarus

## 1928–1929

- École supérieur des jeunes filles, Lausanne

## 1929

- In der englischen Kunstzeitschrift *The Studio* entdeckt Tschudi eine Anzeige der Grosvenor School of Modern Art (GSMA), die seit 1926 ihre Tagesklassen in dem Magazin bewirbt. In der Zeitschrift entdeckt Tschudi die Künstlerin Norbertine Bresslern-Roth, deren Tierdarstellungen sie bereits aus einer Ausstellung im zoologischen Garten Antwerpen kennt und die ihr Interesse am Linolschnitt weckt. Sie beschließt, in London Kunst zu studieren

## 1929–1930

- Studium an der GSMA, London
- Besuch von Kursen für Linolschnitt bei Claude Flight, die er von 1926 bis 1930 anbietet. Sein Interesse an dieser Technik geht unter anderem auf Franz Čížek zurück, den Flight 1919 persönlich trifft und Teile von dessen Methodik er in den eigenen Unterricht integriert

## 1931–1933

- Aufenthalt in Paris, Besuch der Académie André Lhote, Académie Ranson und der Académie Moderne; Unterricht bei André Lhote, Gino Severini und Fernand Léger
- Tschudi besucht unter anderem Kurse für Werbegrafik und Schrift und denkt über die Möglichkeit einer Karriere in der Gebrauchsgrafik nach. In den 1930er-Jahren entstehen einige Werbeplakate für Firmen wie PKZ (Zürich), Au Bon Marché oder Madelios (Paris)

## 1934

- Flight widmet Tschudi sechs Seiten in seiner Publikation *The Art and Craft of Linocutting and Printing*, London: B.T. Batsford. Ihr Linolschnitt *Telephonmonteurs* wird zur Vermittlung der Technik des Linolschnitts abgedruckt. In dieser Zeit nimmt sie außerdem privaten Unterricht für Aquarellmalerei bei Claude Flight und Edith Lawrence in London

## 1935

- Tschudi kehrt in die Schweiz zurück und arbeitet bis 1939 in Zürich und Schwanden

## 1940

- Tschudi tritt dem Frauenhilfsdienst FHD (heute: Dienststelle Frauen in der Armee FDA) der Schweizer Armee bei und ist bis 1945 die Präsidentin des FHD-Verbands des Kanton Glarus. In dieser Zeit entstehen einige Arbeiten, die ihre Zeit beim Militär abbilden.

## Ab 1955

- Tschudis künstlerische Arbeit bewegt sich vermehrt in Richtung Abstraktion

## 1981

- Verleihung des Kulturpreis der Gemeinde Schwanden

## 1986

- Verleihung des Preises der Stiftung für die graphische Kunst in der Schweiz

## 1991

- Verleihung des Glarner Kunstpreis

## 19. September 2004

- Lill Tschudi stirbt in Schwanden.

## Einzelausstellungen

### 1938

- Kunststübli, Glarus

### 1958–69

- Galerie Beno, Zürich

### 1970, 1974

- Crazy House Galerie, Glarus

### 1985

- Mary Ryan Gallery, New York

### 1986

- Galerie Tschudi, Glarus

### 1990, 1997

- *Lill Tschudi: An Exhibition of Linocuts from the 1930s and 1940s*, Mary Ryan Gallery, New York

### 1991

- *Linolschnitte 1930–1990*, Kunsthaus Glarus

### 1994, 1996

- *Lill Tschudi: Linocuts 1930–1958*, Coram Gallery, London

### 1997/98

- *Lill Tschudi: Linolschnitte 1930–1997*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen; Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau

### 2001

- *Lill Tschudi: Linolschnitte*, Kunsthaus Glarus

### 2004

- *Lill Tschudi: Not Just Linocut, But*, Kunsthaus Glarus

### 2022

- *Lill Tschudi. Die Faszination des modernen Linolschnitts 1930–1950*, Graphische Sammlung ETH Zürich

## Ausstellungsbeteiligungen

### 1930er-Jahre

- Teilnahme an den jährlichen Ausstellungen der Redfern Gallery und Ward Gallery, London

### 1931

- *British Linocut Exhibition*, Shanghai Art Club, Shanghai

### 1933

- *Schweizerische Graphik der Gegenwart*, Graphische Sammlung ETH Zürich
- *Acquisitions of the Print Fund*, Contemporary Art Society, London

### 1934

- *Claude Flight, Edith Lawrence, Lill Tschudi*, Atelier E. Matter, Montreux; Gerichtshaus Glarus
- *Colored Linocuts by Members of the Redfern Color Print Society*, Brooklyn Museum, New York

### 1935

- *The Women's International Art Club*, Suffolk Street Galleries, London
- *Exhibition of Modern Colour Prints*, National Gallery of Canada, Ottawa
- *Wirtschaftsbund Bildender Künstler (wbk): Kunstwerke im Schaufenster*, Warenhaus Jelvoli, Zürich

### 1936

- *Wirtschaftsbund Bildender Künstler (wbk): Weekend, Sport und Mode*, Tonhalle Zürich

### 1939–45

- *Wirtschaftsbund Bildender Künstler (wbk): Kunstschau*, Warenhaus Jelvoli, Zürich

### 1939

- *Exhibition of Modern Lino-Cuts*, City of Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
- *Seventh International Exhibition: Lithography and Wood Engraving*, Art Institute of Chicago, Chicago

### 1945

- *Lob der Arbeit*, Graphische Sammlung ETH Zürich

### 1946

- *Neuere Schweizer Holzschnitte*, Graphische Sammlung ETH Zürich

### 1947

- *Colour Lino-Cuts*, British Institute of Adult Education (Art Council of Great Britain), London

### 1952

- *Schweizer Ausstellung Alpine Kunst*, Kunsthaus Glarus

### 1953

- *Farbige Original-Grafik: C. Gallati, C. Oehler, L. Tschudi*, Kunsthaus Glarus

### 1954

- *Wirtschaftsbund Bildender Künstler (wbk): Ausstellung*, Helmhaus Zürich

- *Künstler und Künstlerinnen*, Kunsthaus Zürich

### 1963

- *3. Internationale Triennale für farbige Originalgraphik*, Grenchen

### 1974

- *British Print Makers of the 1920s and 1930s*, Michael Parkin Fine Art, London

### 1985

- *British Colour Linocuts*, Redfern Gallery, London
- *Der Moderne Holzschnitt in der Schweiz*, Graphische Sammlung ETH Zürich
- *British Modernist Prints 1900–1940*, Pace Edition, New York

### 1988

- *The Grosvenor School: British Linocuts Between the Wars*, Rhode Island School of Design, Providence; Museum of Art, Cleveland; Museum of Art, Santa Barbara

### 1989

- *International Print Acquisitions*, National Gallery of Australia, Canberra

### 1990

- *Avant-Garde British Printmaking 1914–1960*, British Museum, London

### 1992

- *Claude Flight and His Followers*, Australian National Gallery, Canberra; Art Gallery of New South Wales, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne; National Art Gallery, Wellington; Auckland City Art Gallery

### 1994/95

- *Die Geschichte des Linolschnitts*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen; Städtische Galerie Delmenhorst; Kunstkreis Hameln; Stadtmuseum Naumburg; Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford

### 2003

- *Die Fahrt ins 20. Jahrhundert*, Graphische Sammlung ETH Zürich

### 2008

- *Machine Age: Rhythms of Modern Life 1914–1939*, Museum of Fine Arts, Boston

### 2013

- *The Cutting Edge of Modernity: An Exhibition of Grosvenor School Linocuts*, Osborne Samuel Gallery, London

### 2019

- *Cutting Edge: Modernist British Printmaking*, Dulwich Picture Gallery, London

### 2019–2020

- *British Prints from the Machine Age*, MoMA

### 2021

- *Modern Times: British Prints, 1913–1939*, Metropolitan Museum of Art, New York

# Biografie Franz Čížek

## 12. Juni 1865

- Geboren in Leitmeritz (Litomerice), Böhmen, Kaisertum Österreich

## 1885–1895

- Studium der Malerei bei Franz Rumpler und Josef Matthias Trenkwald, Akademie der bildenden Künste Wien
- Unentgeltliche Zeichen- und Malkurse für Kinder der Nachbarschaft
- Arbeit als selbständiger Maler, Reisen in die Schweiz, nach Italien, Großbritannien und Frankreich

## 1896–1899

- Eröffnung der privaten Mal- und Zeichenschule *Iris*, mit Unterstützung von Mitgliedern der Wiener Secession

## 1897–1902

- Zeichenlehrer, Staatsrealschule in Wien VII

## 1902–1904

- 1902 Beginn eines Kurses für Lehramtskandidaten des Fachs Freihandzeichnen an der Kunstgewerbeschule Wien und Etablierung einer Übungsschule für Lehramtskandidat:innen zur Entwicklung von Unterrichtsmethoden (ab 1909 Sonderkurs für Jugendkunst, ab 1920 Jugendkunstklasse) ebenda
- 1903 Erarbeitung von Reformkonzepten für den Zeichenunterricht im Auftrag des Unterrichtsministeriums, 1904 Professur an der Kunstgewerbeschule
- Austausch mit Otto Glöckel als Mitinitiator progressiver Unterrichtsmethoden im Roten Wien und mit dem Hamburger Reformpädagogen Carl Götze

## 1905–1911

- Übernahme des Ergänzungskurses für Ornamentales Zeichnen und ornamentale Komposition (ab 1911 Ornamentale Formenlehre) an der Kunstgewerbeschule Wien
- Etablierung des Begriffs „Wiener Kinetismus“ im Kontext dieses Kurses
- 1905 Fachinspektor für Methodik des Zeichenunterrichts an gewerblichen Anstalten Österreichs, 1907 Fachinspektor für das gewerbliche Bildungswesen, 1910 Fachinspektor der gewerblichen Lehranstalten

## 1912

- Besuch der Jaques-Dalcroze-Schule für rhythmische Gymnastik, Hellerau bei Dresden, infolgedessen Čížek rhythmische Übungen in den Kurs für Ornamentale Formenlehre einführt
- *Zweite Ausstellung. Die Futuristen*, Wanderausstellung, organisiert von *Der Sturm*, Mädchenlyzeum Schwarzwaldschule, Wien

## 1914

- Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs Gefährdung des Fortbestands des Sonderkurses für Jugendkunst, Hilfsaktionen seitens angloamerikanischer Vereinigungen

## 1918–1920

- Der Kurs für Ornamentale Formenlehre wird in den Rang einer Allgemeinen Abteilung erhoben. Übersiedelung von Čížeks Kursen in ein Nebengebäude der Kunstgewerbeschule in der Fichtegasse 4, Wien I
- Kontakte zu Protagonist:innen der ungarischen Avantgarde, darunter Béla Uitz und Lajos Kassák

## 1923–1924

- Zunehmende Rezeption des Kubismus, des Futurismus und des Konstruktivismus im Kurs für Ornamentale Formenlehre; zahlreiche Besuche des Kurses von Protagonist:innen der europäischen Avantgarde und Kunstkritik, darunter Fannina W. Halle, Wassily Kandinsky, Lajos Kassák, Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Herwarth Walden und Elizabeth Duncan, unter anderem im Kontext der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik*, Wien 1924
- Auflösung des Ornamentkurses und Weiterführung im Nebenfach Allgemeine Formenlehre

## 1934

- Der Gesundheitszustand Franz Čížeks verschlechtert sich, er verarmt aufgrund von Ausgaben für Lehrmaterial aus eigenen Mitteln. Er wird in den Ruhestand versetzt und bleibt bis 1937 unbezahlter Hilfslehrer an der Kunstgewerbeschule.
- Ceno Kosak übernimmt die Jugendkunstklasse.
- Čížek tritt dem rechtslastigen Neuen Werkbund Österreichs bei.

## 1937

- Beendigung der Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule

## 1939

- Ausgliederung der Jugendkunstklasse aus der Kunstgewerbeschule und Übersiedelung als Institut für Kunst-erziehung der Stadt Wien in die Schwindgasse, Wien IV
- Franz Čížek tritt der Vaterländischen Front und dem Nationalsozialistischem Lehrerbund bei.

## 1941

- Weiterführung des nunmehr privatisierten Kurses für Jugendkunst mit Unterstützung von Adelheid Schimitzek, die diesen nach Čížeks Tod bis 1955 leitet.

## 17. Dezember 1946

- Franz Čížek stirbt in Wien. Das Jugendamt der Stadt Wien übernimmt seinen Nachlass

## Ausstellungen, Vorträge, Publikationen

### 1904

- *Ausstellung von Lehrer- und Schülerarbeiten staatlicher kunstgewerblicher Unterrichtsanstalten*, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, mit Arbeiten von Schüler:innen der Übungsschule der k. k. Kunstgewerbeschule Wien
- Čížek hält im Auftrag des österreichischen Unterrichtsministeriums Vorträge in Dresden, Hamburg und Berlin



## 1905

- *Die Kunst im Unterricht des Kindes*, Niederlande, Ausstellung mit Arbeiten von Schüler:innen der Übungsschule

## 1908

- Teilnahme Čížeks am *III. Internationalen Kongress zur Förderung des Zeichenunterrichtes*, London
- *Kunstschau 1908*, Wiener Konzerthaus, mit Arbeiten von Schüler:innen der Übungsschule

## 1911

- Teilnahme Čížeks an der *IV. Jahrestagung des Deutschen Werkbundes*, Dresden

## 1912

- *Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe*, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, mit Arbeiten des Sonderkurses für Jugendkunst der Kunstgewerbeschule
- Teilnahme Čížeks am *IV. Internationalen Kunstziehungskongress*, Dresden, Ausstellung der Arbeiten von Schüler:innen des Sonderkurses für Jugendkunst ebenda

## 1914

- *Werkbundaustellung*, Köln, mit Arbeiten von Schüler:innen des Sonderkurses für Jugendkunst der Kunstgewerbeschule
- Franz Čížek publiziert *Papier- Schneide- u. Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung erläutert an Arbeiten des Kurses für Jugendkunst an der Kunstgewerbeschule in Wien von Prof. Franz Cizek*, Wien: Anton Schroll.

## 1919

- *Kind und Kunst*, Ausstellung, Liechtensteinpark Wien, mit Arbeiten von Schüler:innen des Sonderkurses von Franz Čížek
- *Erneuerung der geistigen Grundlagen des rhythmischen Gestaltens*, Vortrag von Franz Čížek, Institut für Kulturforschung, Wien

## 1920–1924

- Tournee der Ausstellung *Kind und Kunst* in etwa 80 britischen Städten, organisiert von Bertram Hawker und Francesca Wilson (Vertreter:innen der britischen Hilfsorganisation *Save the Children Fund* in Wien), mit Arbeiten von Schüler:innen des Sonderkurses für Jugendkunst
- Ankauf von Arbeiten des Sonderkurses für Jugendkunst durch das Victoria and Albert Museum, London

## 1920

- *Kunstschau 1920*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien, mit Arbeiten von Schüler:innen des Kurses Ornamentale Formenlehre

## 1921

- *Schulausstellung Čížek*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien

## 1922

- Leopold W. Rochowanski publiziert *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst. Mit 93 Abbildungen von Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule, Abteilung des Regierungsrates Professor Franz Cizek*, Wien: Burgverlag.
- Beginn der Wanderausstellung der Jugendkunstklasse in den Niederlanden

## 1923

- Wanderausstellung der Jugendkunstklasse durch Nordamerika, Stationen unter anderem im Metropolitan Museum, New York, in der National Gallery, Washington DC, dem Art Institute, Chicago oder der Art Gallery, Toronto
- Internationale Ausstellungen der Jugendkunstklasse in Nordeuropa, Südafrika, Australien und Indien
- Beginn der jährlichen Schulausstellungen der Jugendkunstklasse, Fichtegasse, Wien I

## 1924

- *Spielzeug und Kunst*, Ausstellung, Neue Galerie, Graz, mit Arbeiten von Schüler:innen der Jugendkunstklasse
- *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, Musik- und Theaterfest der Stadt Wien, mit Arbeiten von Schüler:innen des Kurses für Ornamentale Formenlehre

## 1925

- Franz Čížek verfasst *Notizen zur Psychogenese der Gestaltung*
- *Über das rhythmische Gestalten unserer Zeit*, Vortrag von Franz Čížek, Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst, Wien
- Herausgabe von *Das freie Zeichnen. Ein Weg für den Unterricht im Zeichnen nach Natur- und Gebrauchsgegenständen*, mit Hermann Kastner, Wien: Anton Schroll
- *L'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Grand Palais, Paris, mit Arbeiten von Schüler:innen der Jugendkunstklasse

## 1926

- Teilnahme Franz Čížeks am Kongress für Jugendfürsorge, Genf
- Arbeit am Text *Triebhaft bildendes Schaffen der Jugend*, geplante Veröffentlichung bei Yale University Press (Manuskript verschollen)
- *International Exhibition of Modern Art*, Ausstellung der Société Anonyme, Brooklyn Museum, New York, mit Arbeiten von Erika Giovanna Klien und Elisabeth Karlinsky; krankheitsbedingte Absage Čížeks

## 1928

- Leopold W. Rochowanski publiziert *30 Jahre Jugendkunst*, Troppau: Heinz & Comp.
- Teilnahme Franz Čížeks am *VI Internationalen Kunst-erziehungskongress*, Prag

## 1929

- *Kunstgewerbeschule in Wien: 60. Bestandsjahr*, Ausstellung, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien, mit Arbeiten von Schüler:innen aus dem Kurs für Ornamentale Formenlehre

### **1932**

- Sonderausgabe der Internationalen Jugendrotkreuz-Zeitschrift, September Nr. 47, *Die Jugendkunstklasse Prof. Čížeks*, Wien: Österreichisches Jugendrotkreuz

### **1936**

- Wilhelm Viola publiziert *Child Art and Franz Cizek*, Wien: Österreichisches Jugendrotkreuz

### **1946**

- Leopold W. Rochowanski publiziert *Die Wiener Jugendkunst – Franz Čížek und seine Pflegestätte*, Wien: Wilhelm Frick

## **Lill Tschudi – Franz Čížek. A delightful sort of game**

Eine Ausstellung von Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien  
in Kooperation mit der Graphischen Sammlung ETH Zürich

11. Oktober – 16. Dezember 2023

Universitätsgalerie der Angewandten im Heiligenkreuzerhof  
Schönlaterngasse 5, A-1010 Wien

universitaetsgalerie.dieangewandte.at  
kunstsammlungundarchiv.at

### **Mit Arbeiten von**

Georg Adams-Teltscher, Sybil Andrews, Elsa Axmann, Marie Baum, Ilse Bernheimer, Franz Bilko, Gretl Boka, Sándor Bortnyik, Norbertine Bresslern-Roth, Franz Čížek, Franz Karl Delavilla, Katherine S. Dreier, Eleonore Feichtinger, Karoline Fink, Claude Flight, Erwin Garami, Helene Gschliesser Cornaro, Antonia Indr, Moriz Jung, Jugendkunstklasse Franz Čížek, Gerta Hammerschmied, Josef Hegl, Hans Hofmann, Ludwig Heinrich Jungnickel, Ruth Wilson Kalmar, Franziska Kantor, Elisabeth Karlinsky, Lajos L. Kassák, Rudolf Kalvach, Paul Kirnig, Erika Giovanna Klien, Theodor Klotz-Dürrenbach, Dina Kuhn, František Kupka, Kurs für ornamentale Formenlehre Franz Čížek, Friederike Kwaysser, Edith Lawrence, Gertrude Mandel, Gustav Marisch, Nelly Marmorek, László Moholy-Nagy, Ditha Moser, Friederike Nechansky, Helga Niedenführ, Emil Orlik, Sylvia Penther, Hans Pitsch, Cyril E. Power, Michael Reinberger, Johanna Reismayer-Fritsche, Felice Rix, Elfriede Ruzicka, Ada Schimitzek, Marie Schläfrig, Margarete Schütte-Lihotzky, Sociéte Anonyme, Mileva Stoisavljevic-Roller, Balthasar Taferner, Gertrude Tomaschek, Lill Tschudi, Marie von Uchatius, Marianne (My) Ullmann, Otto Franz Erich Wagner, Olga Walter, Gertrud Weinberger, Vally Wieselthier, Julius Zimpel, Werkstatt Emmy Zweybrück, und anderen

### **Mit Leihgaben und Werkreproduktionen von**

ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Glenbow Archive, Graphische Sammlung ETH Zürich, Kunst-Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), MAK – Museum für angewandte Kunst, Michael Parkin Fine Art & Osborne Samuel Gallery London, Sammlung Familie Gerth, Sammlung Familie Matter, Sammlung Glarner Kunstverein, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Tennants Auctioneers UK, Wienbibliothek im Rathaus – Handschriften- und Plakatsammlung, Wien Museum

### **Gesamtleitung**

Cosima Rainer

### **Kuratorisches Team**

Robert Müller und Stefanie Kitzberger in Kooperation mit Alexandra Barcal

### **Ausstellungsorganisation**

Judith Burger, Laura Egger-Karlegger

### **Gestaltung**

Robert Müller

### **Leitung Ausstellungsbüro**

#### **Universitätsgalerie der Angewandten**

Anette Freudenberger

### **Aufbau**

Jakob Buchner, Judith Burger, Pablo Ehmer, Martin Hotter, Demian Kern, Lukas Messner, Marielena Stark, Catharina Wronn

### **Recherchen und Texte im Begleitheft**

Laura Egger-Karlegger, Stefanie Kitzberger, Eva Marie Klimpel, Ursula Prokorny, Robert Müller, Lian Hannah Walter

### **Übersetzungen ins Englische**

Caroline Durlacher

### **Lektorat**

Jeanette Pacher

### **Grafik**

FONDAZIONE Europa

### **Dank an**

Alexandra Barcal, Marei Buhmann, Doris Drochter, Renate Edlhauser, Ebba Fransenwaldhör, Familie Gerth, Elke Handel, Cedric Huss, Kristina Kampmann, Petra Lanfermann, Emanuel Layr, Familie Matter, Christian Mayer, Birgit Megerle, Melanie Ohnemus, Clara Felicitas Pohl, Fritz Rigendinger, Gordon Samuel, Linda Schädler, Barbara Schedler Fischer, Isabell Schenk-Weininger, Schweizerische Botschaft in Österreich, Nadia Singleton, Ursula Storch, Harriet Hunter Smart, Kyra Waldner, Janine Weger

Die Ausstellung bezieht sich auf die Schau *Lill Tschudi. Die Faszination des Linolschnitts 1930–1950*, die 2021–22 an der Graphischen Sammlung ETH Zürich zu sehen war.