

KUNST UND JUGEND



19 **4** 51

HEFTE DES BUNDES DEUTSCHER KUNSTERZIEHER
IN VERBINDUNG MIT **DIE GESTALT**
DER FACHSCHRIFT

LITERATUR ZUR KUNSTERZIEHUNG

Der Werkstattbesuch

Herausgegeben von Gerhard Gollwitzer

1. Veit Stoß - Rembrandt - Manet 2. Dürer - Bruegel - Géricault
30 Seiten Text, 30 Abbildungen. Jeder Band DM 4,20

Diese Bändchen wollen nicht Wissen vermitteln, sondern zum Schauen führen, Verständnis wecken für die besondere Sprache der bildenden Kunst, die Sprache des formschaffenden Geistes.

LUDWIG PRAEHAUSER

Erfassen und Gestalten

Kunsterziehung als Pflege der formenden Kräfte. - 543 Seiten, 32 Abbildungen. DM 15,80

Ein Werk, das einen historischen Überblick und einen Bericht über den gegenwärtigen Stand der Kunsterziehung gibt, und darüber hinaus ein umfassendes System der Kunsterziehung darstellt.

EGON KORNMAN

Talent und Lehre

Grundfragen bildend-künstlerischer Erziehung
189 Seiten. DM 7,50

Aus den Betrachtungen zur Künstlerbildung und über die Erziehung zu künstlerischer Bildung formt sich Kornmanns Lehre der Kunsterziehung, die er hier darlegt.

EMIL BETZLER

Neue Kunsterziehung

120 Seiten mit 123 Bildern auf Tafeln und 8 vierfarbigen Wiedergaben. Geb. DM 9,—

Ein umfassendes Werk, das aus der praktischen Arbeit in der höheren Schule erwachsen ist und jedem Kunsterzieher bestens empfohlen werden kann.

JVER SÖRENSEN

Volksgut im Zeichenunterricht

5. neubearbeitete Auflage, 74 Seiten mit 37 Abbildungen, kart. DM 3,60

Inhalt: Vom Sinn des Zeichenunterrichts / Von der Methode / Von den Techniken
Vom Stoff / Von der Bewertung der Leistung / Wandschmuck und Betrachtung
Von der Schulung des Lehrers

Kunst und Kunsterziehung

Herausgeber Dr. Otto Koch

(Fredeburger Schriftenreihe) 135 Seiten. DM 3,80

Die Vorträge der Fredeburger Arbeitswoche „Kunst und Kunsterziehung“ sind hier zusammengefaßt, so daß die dort geleistete Arbeit all denen zugänglich ist, die nicht an der Tagung teilnehmen konnten. „Der Kunsterzieher müßte das Buch kennen, und in der Lehrerbücherei sollte es zu finden sein. Sehr empfehlenswert!“

(Die Lehrgewerkschaft)

E. WEIGERT

Geschichte der europäischen Kunst

11 Lieferungen von je 48 Text- und 48 Bildseiten. Jede Lieferung DM 5,80

Hier liegt endlich eine europäische Kunstgeschichte vor, die beides umschließt: einen umfangreichen ausgewählten Bildteil und einen ausführlichen historischen und betrachtenden Textteil

Alle die Werke beziehen Sie durch:

Buch- und Kunsthandlung Dr. A. HENN, Ratingen, Lintorfer Straße 8

KUNST UND JUGEND

24. JAHR
JULI 1951

HERAUSGEGEBEN VOM BUND DEUTSCHER KUNSTERZIEHER / FRANKFURT a. M.
SCHRIFTFLEITER: ERICH PARNITZKE / KIEL / HAMBURGER CHAUSSEE 207

Emil Betzler, FfM-Eschersheim, Fontanestr. 17: *Bittere Bilanz*, 2. Teil / *Ein Klassenbild der Grundschule* / *Der Werkstattbesuch* / Philipp Franck - *Ein Leben für die Kunst* / Hanna Koelitz, Plattling, „Krone“: *Der Farbige Stil*, 2. Teil / Karl

Klößner, Hanau, Hauptbahnhofstr. 27: *Töpfern ohne Töpferscheibe* / Walter Erben, Kempen/Ndrh.: *Picasso und die Schwermet* / Archiv-Aufruf, Berichte, Schrifttum usw.

DIE GESTALT

13. JAHR
JULI 1951

HERAUSGEBER: HANS HERRMANN / MÜNCHEN 2 / WESTENRIEDER STRASSE 3

Dr. Egon Kornmann, Zumikon bei Zürich: *Kunsttheorie und Kunsterziehung* / Hans Herrmann, (13b) München 2, Westen-

rieder Straße 3: *Gestaltenaufbau* / *In memoriam Anna Simons* / *Schrifttum* / *Hinweis und Debatte*.

AUFRUF AN DIE KUNSTERZIEHER IM WESTDEUTSCHEN BUNDESGBEIT ZUR BILDUNG EINES PÄDAGOGISCHEN UND WISSENSCHAFTLICHEN MITARBEITERKREISES FÜR DEN AUFBAU EINES DEUTSCHEN ARCHIVS FÜR JUGEND- UND LAIENKUNST

Bis heute besteht in Deutschland noch keine jugend- oder laienkünstlerische Sammlung, die nach dem Vorbild des Internationalen Instituts zum Studium der Jugendzeichnung des Pestalozzeanums in Zürich (I. I. J.) in der Lage wäre, der Forschung und Praxis auf kunstpädagogischem Gebiet ein fachlich genügend fundiertes und systematisiertes Unterlagsmaterial zur Verfügung zu stellen. Auch fehlt eine gleichrangige Sammlung, die den derzeitigen Leistungsstand der deutschen Kunstpädagogik zu repräsentieren imstande wäre, wenn sich diese in nicht allzu ferner Zeit vor diese Aufgabe gestellt sehen sollte. Indessen nicht allein diese Tatsachen sollten veranlassen, eine deutsche Sammlungs- und Forschungsstätte auszubauen, die an die Seite anderer nationaler und internationaler Sammlungen treten kann; für den Aufbau eines deutschen Archivs für Jugend- und Laienkunst bestehen auch innere Notwendigkeiten, wobei vier Problemkreise als vordringlich anzusehen sind:

1. Die Kunsterziehungsbewegung hat einen ebenso erfolgreichen wie krisenreichen Weg hinter sich, der von Deutschland seinen Ausgang nahm und nach Kriegsende 1945 erneut in ein Ringen einander z. T. widerstrebender Kräfte eingetreten ist. Die Dokumente dieses Weges müssen (nach Möglichkeit noch rückwirkend) vor dem sie dauernd wieder bedrohenden Verlust bewahrt werden.

2. Seit mehr als einem halben Jahrhundert hat die Kinderpsychologie die Kinderzeichnung und ihre Entwicklung im Kindheitsalter in ihr Forschungsgebiet aufgenommen. Zwischen der psychologischen (neuerdings individual-diagnostischen) Forschung und der kunsterzieherischen Praxis hat aber bisher noch kein befriedigender Erfahrungsaustausch stattgefunden; eine solche Begegnung kann dadurch vorbereitet werden, daß Sammlungsgut auch im Sinne des psychologischen Aufschlusses aufgebaut und bereitgestellt wird.

3. Die Bildgestaltungen des Kindes, des Primitiven und des künstlerischen Laien entspringen aus vergleichbaren Wurzeln; diese jedoch mehr geahnten als erkannten Verwandtschaftsbeziehungen wären durch geeignete Materialien zu belegen und in Zusammenarbeit mit der speziellen Forschung systematisch zu verdeutlichen.

4. Die bildnerischen Äußerungen der ursprungsnahen Epochen sind vermutlich an die gleichen oder an ähnliche künstlerische und seelische Bedingungen geknüpft wie die der Meister.

Das geplante Archiv sollte die Unterlagen für eine entsprechende Forschung auf kunstwissenschaftlichem und kunstpsychologischem Gebiet bereitstellen. Seine Tätigkeit würde damit vielseitigen akuten Bedürfnissen dienen. Seine Dokumentensammlung, sein Ausstellungs- und Veröffentlichungswesen müßten, ähnlich wie im Pestalozzeanum in Zürich, auf der ehrenamtlichen Arbeit seiner Wissenschaftler, Pädagogen und Künstler beruhen.

Diese Gedanken nahmen im März des Jahres 1950 bei der Gründung des Archivs für Jugend- und Laienkunst in Jugenheim an der Bergstraße greifbare Formen an. Von einem kleinen Kreis von Pädagogen und Künstlern wurde eine Sammlungsstätte mit den beschriebenen Zielen ins Leben gerufen, die im vergangenen August mit einer Eröffnungsausstellung im Darmstädter Landesmuseum an die Öffentlichkeit trat. Der Grundstock der Jugenheimer Sammlung umfaßt insgesamt 1548 Stücke, nämlich

360 Kinderzeichnungen und -malereien (Auslese) / 215 Durchschnittsergebnisse (Klassenleistungen) / 310 Laienarbeiten / 72 Werkstücke / 41 Gemeinschaftsarbeiten / ferner Materialien zur Gestaltungspsychologie: 280 Entwicklungsphänomene / 192 Stufenphänomene / 78 Unterlagen für ethnologische Vergleiche.

Das Arbeitsprogramm des Archivs sieht zunächst den Ausbau einer Übersicht über den derzeitigen Stand der Kunstpädagogik in Westdeutschland vor. Um das zu erreichen, wurde am 25. Februar d. J. in einer Arbeitssitzung in Jugenheim, an der auch der Vorsitzende des Bundes deutscher Kunsterzieher, Oberstudienrat Emil Betzler, Frankfurt/M., beratend teilnahm, die Bildung eines über das gesamte Bundesgebiet ausgedehnten Mitarbeiterkreises, dem Schweizer Vorbild folgend, empfohlen. Dieser Anregung entspricht, daß nunmehr mit diesem Aufruf die in der praktischen Arbeit stehenden Kunsterzieherinnen und Kunsterzieher gebeten werden, die Ziele des Archivs durch ihre praktische Mithilfe zu unterstützen. Findet diese ihren Ausdruck in einer Zuwendung von Sammlungsgut in Gestalt von wenigstens drei ausgelesenen jugend- oder laienkünstlerischen Bildwerken oder einer Klassenleistung, so erwirbt der Spender damit den Status eines Mitarbeiters des Deutschen Archivs für Jugend- und Laienkunst, das ihm über seine Zuwendung einen Mitarbeiterausweis zustellt. Die-

Kunst und Jugend und Die Gestalt erscheinen vereint zweimonatlich. Jahresbezugspreis 10,90 DM (Porto einbegriffen), auch in Raten (Januar und Juli) zu 5,45 DM. Einzelheft 2 DM. Wenn der Bezug nicht zum 1. November gekündigt wird, gilt er als fortgesetzt. Bezugsanmeldungen, Einzahlungen und Anschriftenänderungen sind unmittelbar an den Verlag erbeten.

Aloys Henn Verlag (Alleininhaber), 22a Ratingen bei Düsseldorf. Postscheck-Konto: Köln 3696. Bei Bankauftrag: Landeszentralbank Ratingen 337/76 oder Rhein-Ruhr-Bank Ratingen 200 709 oder Amts- und Sparkasse Ratingen Nr. 885.

Druck: A. Fromm K-G. Verlag und Handelsdruckerei / Osnabrück, Breiter Gang 14.

ser Ausweis berechtigt zum unentgeltlichen Bezug aller Veröffentlichungen des Archivs, zur Benutzung der Sammlungen, die werktätlich, außer an den Samstagnachmittagen, von 9 bis 17 Uhr besichtigt werden können, und zum kostenlosen Besuch aller Veranstaltungen und Ausstellungen des Archivs. Meldungen werden bis zum 30. September d. J. erbeten. Über

*

BERLINER TAGUNG

Im März (21./23.) fand in den Räumen der alten Berliner Kunstschule (jetzt Abteilung für Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste) eine Tagung Niedersächsischer Kunsterzieher (42 Teilnehmer) und der Berliner Kunsterziehergesellschaft einschließlich der Kunstschuldozenten statt. Sie verdankte ihr Zustandekommen der Förderung des Niedersächsischen Kultusministers Voigt und der Unterstützung durch den Berliner Senator für Volksbildung Prof. Dr. Tiburtius.

Die Eröffnung erfolgte in Anwesenheit prominenter Mitglieder des Senats für Volksbildung und der Berliner Künstler und Kunsterzieher. Einleitende Worte sprach der Leiter der Abteilung Kunstpädagogik: Prof. Tappert. In Vertretung des verhinderten Senators für Volksbildung eröffnete Dr. Wallner-Bastée die Tagung. Weitere Ansprachen wurden gehalten vom niedersächsischen Fachberater Volkert und dem Berliner Verbandsvorsitzenden Netzbund. Es folgten an Referaten: Calsow: *Die Kunsterziehung in den neuen Berliner Bildungsplänen.*

Hoffmeister: *Erfahrungen bei der Referendarausbildung in Niedersachsen.*

Freese: *Fachunterricht im 1. bis 6. Schuljahr.*

Strassner: *Kunstunterricht in der Volksschule.*

Tappert: *Aufbau und Lehrplan der Abteilung Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste.*

Drei Arbeitsgruppen befaßten sich mit besonderen kunstpädagogischen Themen:

Niedersächsische Wandermappen (Schötter: Tätige Kunstbetrachtung / Herzberg: Ausdrucksmöglichkeiten des Linolschnitts). Aussprache über die Probleme unseres Nachwuchses. Wert des Bastelns und Werkens für eine ganzheitliche Erziehung.

Ein Abendkolleg Volkerts vermittelte am Ende der Tagung einen Einblick in die gegenwärtigen kunsterzieherischen Bestrebungen in Niedersachsen.

Wechselnde Ausstellungen von Schülerarbeiten, von Studienergebnissen der Meisterschulen Hannovers (Rhein) und Braunschweigs (Müller-Linow) sowie ein Rundgang durch die Ateliers und Werkstätten gaben dem Gedankenaustausch eine konkrete Grundlage. Während bei den Berlinern die Frage der Schulreform im Vordergrund stand, ging es den Niedersachsen mehr um die Erörterung neuer kunsterzieherischer Gedanken. Sie forderten, daß anstelle einer Überbetonung des anschaulichen Denkens (Volkert: *Die Kopfseite der Kunsterziehung*) eine Kunsterziehung zu treten habe, welche allen Jugendlichen, fernab jeder Artistik, Spielraum zur Entfaltung lasse.

Eine Vorstandssitzung der beiden Landesverbände beschloß, die angeknüpften Beziehungen zu festigen. Der Anschluß Berlins an den Bund Deutscher Kunsterzieher wurde in Erwägung gezogen.

Der Besuch der Dahlemer Ausstellung von Werken des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums, Theaterbesuche und die Aufführung eines Marionettenspiels (Büchner: *Leonce und Lena*) wurden den Gästen geboten und von ihnen dankbar aufgenommen.

Landesverband Berlin
Netzbund

Landesverband Niedersachsen
Hoffmeister

*

Berichtigungen. Heft 2, S. 37, 3. Abs. ist in der gesperrten Zeile statt „von“ zu lesen „vor der Natur“ / S. 25 4. Zeile im „Offenen Brief.“ hat zu heißen: Da ist der Essay die gemäße ... / Heft 3 S. 67, 2. Abs. enthält einen Irrtum. Nicht der Leiter der Hamb. Kunstschule hat die Belege „wegbeordert“, vielmehr lag hier die Auswahl allein beim Leiter der Kunsterz.-Abteilung, Herrn Ideler.

Hinweis. Diesem Heft liegt ein Werbeblatt der Fa. Leopold / Kiel bei, das alle begrüßen werden, die Schülerwerkstätten planen und neu einrichten; es steckt die Summe vieler Erfahrungen darin.

den Stand der Sammlungen wird laufend im Mitteilungsblatt des Archivs berichtet werden.

Der Archivausschuß

Im Auftrage: Dr. Hans Meyers, Jugenheim a. d. Bergstraße
Pädagogisches Institut - Education Service Center

*

DR. BRINK

Ein begeisterter Freund der Kunsterziehung: Regierungsdirektor Dr. Brink, verläßt Niedersachsen. Eine in seinem Wesen verwurzelte Liebe zum künstlerischen Schaffen und zur besinnlichen Betrachtung hat ihn notwendig zum Förderer unseres Faches und zum vertrauten Freunde der Kunsterzieher gemacht. Echte Freude an der schöpferischen Phantasie des Kindes und am Leistungswillen des Jugendlichen war ihm Jungbrunnen in aller Arbeit. Kein Schulbesuch ohne Teilnahme an einer Zeichenstunde, ohne Betrachtung der Mappen, ohne privates Gespräch mit dem Kollegen von der Kunst; kein Examen ohne musische Prüfung, das war schon während seiner Tätigkeit als Oberschulrat in Pommern die Regel.

Nach der Machtergreifung wurde Dr. Brink für 12 Jahre aus der Schule verbannt. Dann aber legte ein gütiges Geschick den Wiederaufbau des Kunstunterrichts in Niedersachsen in seine Hände. Ausgangspunkt wurde die schnelle Besetzung der vakanten Stellen mit bewährten Kräften. Es folgten die drei Rinteler Tagungen. Sie boten Gelegenheit, die Lage zu übersehen, fruchtbare Anregungen breit auszupflanzen, und der flutenden Bewegung eine gesunde Richtung zu geben, aufbauend auf der ganzen Breite der lebendigen Kräfte im Kunstunterricht. Dies alles hätte vielleicht auch ein anderer leisten können, doch nur ihm war es möglich, das Wichtigste zu erreichen, die Kunsterzieher Niedersachsens zu einer großen Gruppe gleichstrebiger Freunde zusammenzuschließen und dann sein Werk von sich selbst unabhängig zu machen.

Dr. Brink kann mit der Gewißheit in den Ruhestand gehen, daß seine Arbeit noch lange Zeit gute Früchte tragen wird. Der Landesverband Niedersachsen hat ihm zum Abschied eine Mappe mit Schülerarbeiten überreicht. Was sie ihm bedeutet, wissen wir. Wer sie betrachtet, fühlt, daß hier eine Ehrung vollzogen werden sollte, wie sie aufrichtiger nicht gedacht werden kann.

Hoffmeister

ANSCHRIFTEN DES BUNDESVORSTANDES

1. Vorsitzender: Oberstud.-Rat Betzler / Frankfurt/M.-Eschersheim, Fontanestraße 17
2. Vorsitzender: Prof. E. Rhein, Hannover, Sallstraße 39
- Schriftleiter: Prof. E. Parnitzke / Kiel, Hamburger Chaussee 207
- Stellvertr. Schriftl.: Doz. Dr. Hans Meyers / Darmstadt-Eberstadt, Darmstädter Straße 257
- Kassenwart: Stud.-Rätin Heidi v. Brandis / Krefeld, Hinter Sollbrüggen 55, Postscheckkonto Essen 288 73
- Stellv. Kassennw.: Stud.-Rätin Gerda Custodis / Düsseldorf, Rembrandtstraße 44
- Schriftführer: Stud.-Rat R. Graber / Frankfurt/M., Raimundstraße 118
- Stellvertr. Schriftf.: Bernh. Friedmann / Frankfurt/M.-Rödelheim, Schenkstraße 96
- Beisitzer (Landesverbandsvorsitzende usw.):
- Baden: Stud.-Rat F. Buchegger / Freiburg/Br., Bußstraße 38
- Bayern: Stud.-Rat E. Kühle / München, Skellstraße 2/II (Fachschaft im Bayr. Philologenverband)
- Hessen: Stud.-Rat Otto Blank / Frankfurt/M., Am Tiergarten 20
- Niedersachsen: Stud.-Rat Hoffmeister / Hannover, Beginenturm
- Nordrhein-Westfalen: Stud.-Rat Bullinger / Buderich-Düsseldorf, Lörckestraße 26
- Württemberg-Hohenzollern: Stud.-Rat W. Zeller / Stuttgart-Weil-im-Dorf, Greutterstraße 46
- Rheinland-Pfalz: Stud.-Rat Picker / Bad Dürkheim, Heinr.-Bart-Straße 10
- Hamburg (Arb.-Gem.): Stud.-Rat H. Kahlbrandt / Hamburg-Fu., Erdkampsweg 22
- Bremen (Arb.-Gem.): Stud.-Rat H.-J. Kreutzfeld / Bremen, Beethovenstraße 2

Wer im Zugleich von KuJ-Subskription und Gestalt-Bezug Heft 1 und 2 doppelt haben sollte, wird sehr gebeten, ein Stück an den Verlag zurückzusenden!

Voraussetzung für die notwendige Ergänzung durch farbige Abbildungen bleibt direkter Bezug (ohne Buchhandelsverluste) und weitere Bezieher - Werbung; vorerst ist es eine Rechnung, die noch nicht aufgeht!

E. Betzler BITTERE BILANZ - UND WAS DARAUS FOLGT - II. TEIL

Unter dieser Überschrift gab ich in Heft 3 einen Überblick über die gegenwärtige Lage unseres Faches und ihrer wahrscheinlichen weiteren Verschlechterung.

Wo nun sind die tieferen Ursachen dafür zu suchen? - Bei der großen Spar- und Abbau-Aktion von 1931 war der treibende Motor ausschließlich die damalige katastrophale wirtschaftliche Krise. Dennoch zeigten die Schulverwaltungen Verständnis für den Sinn und Wert unserer Erziehungsarbeit und dafür, daß er sich nicht in 45 Minuten je Woche und Klasse erfüllen könne. Heute hingegen geben die wohl in den meisten Bundesländern in Vorbereitung befindlichen Pläne zur „Auflockerung der Oberstufe“ den akuten Anlaß. Zweifelloso leidet der Schüler der oberen Klassen unserer höheren Schulen immer noch unter einem völlig lebens- und jugendfremden Lehrplansystem und damit u. a. unter schwerer Überbelastung. Ihm täglich 6 Unterrichtsstunden und noch 2-3 Stunden Hausarbeit aufzubürden, widerspricht allen seit langem bekannten jugendpsychologischen und pädagogischen Einsichten. Diesen zur Realisierung zu verhelfen, gibt es in allen westdeutschen Ländern Reformpläne, die man nun mit der Umgestaltung der Oberstufe, d. h. mit der Herabsetzung der Schüler-Wochenstundenzahlen von 36 auf 28-32, mit der Minderung des Stoffballastes, mit der Einführung von Kern- und Kursfächern und mit weitgehender Wahlfreiheit hinsichtlich der letzteren zu verwirklichen sich anzuschicken scheint. Von der allgemeinen Verringerung der Stundenzahl wird jedoch unser Fach weit stärker betroffen als irgendein anderes. Unser Fach soll sich nun mit einer einzigen Wochenstunde begnügen oder, zusammen mit dem Fach Musik, dem Schüler zur freien Wahl gestellt werden. Es ist nicht schwer, vorauszusehen, daß mit der Durchführung dieser Pläne viele einzügige Schulen mit ihren alsdann höchstens 14 bis 16 Stunden Kunstunterricht (insgesamt) sich keinen Kunsterzieher mehr leisten werden! Keiner von uns darf sich darüber Illusionen machen.

Nach einem halben Jahrhundert stetig wachsender Bedeutung der musischen Erziehung, und mitten in einer Zeit, in der die Probleme der Erziehung (nicht zuletzt auch der Kunsterziehung) so lebhaft wie kaum je zuvor diskutiert werden, kann das drohende Unheil nur aus der Frage nach der Gesamttendenz heutigen Denkens und Wollens in seinen tieferen Ursachen erkannt werden.

*

Gewiß hatte der totale Zusammenbruch von 1945 zunächst eine stark aufrüttelnde Wirkung. Nicht zuletzt spürten auch viele Erzieher, daß auch die traditionelle Form der Schule mit ihrer krassen Überbetonung alles Verstandesmäßigen und mit ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem seelischen Sein des Kindes und Jugendlichen mit-schuld war an den inneren Ursachen der Katastrophe. Aber davon hat man sich offensichtlich im allgemeinen schnell wieder erholt! Wie nach dem ersten Krieg die aus der schweren Gleichgewichtsstörung resultierenden Anstrengungen zur Besinnung auf die Werte innermenschlichen Seins allmählich verebbten, so heute erst recht.

Soweit man sich aber der kritischen Lage des Menschen bewußt geblieben ist, sucht man zumeist ihren beunruhigenden Stachel in nervös-rastloser Geschäftigkeit und Betriebsamkeit zu vergessen. Jedenfalls beherrschen die Fragen der Wirtschaft und Technik und damit die hinter diesen stehende radikal rationalistische Denkweise uneingeschränkt die gesamte heutige Welt.

Diese Denkweise hat sich im 16. Jahrhundert, der Renaissance, zu bilden begonnen und seitdem alle Kulturvölker ergriffen. Es ging ihr darum, Natur und Sein bis ins letzte begreifbar und berechenbar zu machen. Da wird „der Verstand in seiner scharfen Begrifflichkeit und seiner analytischen Zerlegung der Erscheinungen und Geschehnisse zum allgemeingültigen und alleingültigen Organ der Orientierung in Welt und Leben erhoben. Der Rationalismus sieht in der verstandesmäßigen Begreifbarkeit und Berechenbarkeit der Welt und des Lebens die eigentliche Leistung und den Zweck seines Daseins“. (Philipp Lersch.) Da ist die Welt nicht mehr Schöpfung voller Wunder und Geheimnisse, sondern nur noch Feld „der wirtschaftlichen Nutzung und technischen Bearbeitung“. Stellte das Erleben der organisch-natürlichen Erscheinungen in ihrer Fülle und Tiefe und die aus ihm wirkende Gestaltung im musischen Werk einst einen wesentlichen Daseinsinhalt dar, so wird der heutige Mensch von ganz anderen Inhalten bestimmt, vor allem von dem Kult der Zwecke und des Tempos (Ortega y Gasset). Auch Jean Gebser spricht vom „radikalen Rationalismus“, der das Zeitalter der Weltkriege hervorgerufen habe. Da findet der Mensch nicht mehr zu seinem eigentlichen Selbst; alles begründet er ausschließlich auf sein Bewußtsein, losgelöst von seiner Seele. („Seele“ scheint für ihn fast schon zum peinlichen Wort geworden!) Das bedeutet unweigerlich-folgerichtig die Zurückdrängung alles Musischen auf die äußersten Randbezirke seines Lebens. Ja, die Kunst selbst weist da und dort deutlich rationalistische Elemente auf, worauf erst kürzlich Karl Hofer in seiner Rede anlässlich eines von amerikanischer Seite veranstalteten Künstler-Wettbewerbes mit feiner Ironie hinwies.

Eine der vielen Folgen dieser geistigen Zustandsänderung des Menschen ist sein fast völliger Verlust an Muße. Echte Muße bedeutet: noch Zeit haben zur Einkehr bei sich selbst, bedeutet Sichhinwenden zu den von allen Zwecken freien Werten des Innermenschlichen, bedeutet „das geduldige Warten an der Türe der Form um den Eintritt in den Kern der Dinge“ (Goethe). Dem Menschen ohne Muße aber bleibt die Welt des Musischen verschlossen. „Nur der musische Mensch vermag die durch den Sachglauben zerstörte Innerlichkeit wieder aufzubauen... ich meine den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den phantasievollen, den weltoffenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen... Der musische Mensch ist der Schlüsselbewahrer jenes Himmelreiches, das ins uns liegt.“ (Franz Werfel.) - Aber für wieviele Menschen bedeutet arbeitsfreie Zeit mehr als Nichtstun und Langeweile; die zu vertreiben sich ihm eine längst weitverzweigte Zerstreuungs- und

Vergnügungsindustrie anbietet. Der nüchtern rechnende, praktisch gesinnte, rastlos geschäftige Zeitgenosse von heute neigt dazu, die Werte der Muße und des Musischen als längst überlebt, als altmodisch-romantisch und als in diese fortschrittshungrige, hochzivilisierte Welt nicht passend zu belächeln. Diese Einstellung zeigt sich auch z. B. in den Ausgabeetats der Städte und Staaten, die (keineswegs nur in Deutschland) für kulturelle Einrichtungen allgemein nur noch wenige Prozent ihrer Einnahmen aufzuwenden bereit sind. Daß für die Weltgeltung etwa unseres Volkes die Bach und Beethoven, die Goethe und Hölderlin, die Dürer und Rembrandt einst weit mehr bedeutet haben als alle Generaldirektoren, Militärs und Großindustriellen zusammen, geht über den Horizont des heutigen Technikers, Kaufmanns und Politikers fast durchweg weit hinaus!

Was Wunder, daß auch unser Schulwesen rationalistischer Lebensauffassung untertan ist, daß der betriebsame Geist der Zeit auch durch ihre Räume weht! Warum spräche man sonst da und dort von einer notwendigen ganzheitlich gestimmten, d. h. auf die Entfaltung auch des inneren Seins der Jugend gerichteten Erneuerung der Schule? Erst vor einigen Monaten schrieb Eduard Spranger: „Schon die eigentliche Jugendbewegung war eine Revolte gegen die Erstickung des persönlichen Reifens durch den Zwang einer immer anspruchsvoller werdenden Arbeitswelt. Vergessen wir nicht, die eigentliche Sehnsucht dieses (Reife-)Alters geht nicht nach Abfindung mit der stumpfen Realität, sondern nach Weitung der eigenen Seele... Man muß deshalb alles tun, der Jugend die Flügel zu stärken. Diese Flügel aber sind nichts anderes als die Phantasie... Der jungen Seele seelische Nahrung zu geben, das ist viel wichtiger als jede Art von Schulung. Kommt in diesen Reifejahren das Innenleben nicht zu seinem Menschenrecht - nun - dies kann nicht nachgeholt werden.“ So der große Pädagoge und Psychologe in einer Abhandlung über den Berufsschüler, dessen Reifejahre ja auch diejenigen des Oberstufenschülers der höheren Schule sind, dem - nach den genannten Plänen - die künstlerische Erziehung praktisch vorenthalten werden soll! Demgegenüber betont der bereits zitierte Münchener Psychologe P. H. Lersch in seinem Aufsatz „Der Mensch in der Gegenwart“: „Erziehung durch Kunst ist es, die uns über den rationalistischen Vordergrund einer verzweckten, entzauberten... Welt hinausführen und der Sphäre der Ideen nahebringen kann. Denn im Kunstwerk wird die Wirklichkeit gerade nicht ausgelegt und gelesen als zweckdienliches Mittel, sondern als Idee, d. h. als ein Wert, dessen Gültigkeit sich nicht herleitet aus seiner Dienlichkeit für das Äußere... des Lebens, sondern aus seiner Stellung in einem Reich dessen, was den Strom menschlich-irdischer Zeitlichkeit überragt und das Antlitz überzeitlicher Weltfülle und Weltordnung formt.“

*

Goethe: Wenn Sie wüßten, wie roh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, Sie würden mir verzeihen, wenn ich die meinigen nicht unter die Menge bringen mag. Ohne daran zu denken, daß man ein großes Blatt mit zwei Händen anfassen müßte, greifen sie mit einer Hand nach dem unschätzbaren Kupferstich, einer unersetzlichen Zeichnung, wie ein anmaßlicher Politiker eine Zeitung faßt und durch das Zerknittern des Papiers schon im voraus sein Urteil über die Weltbegebenheiten zu erkennen gibt. Niemand denkt daran, daß, wenn nur zwanzig Menschen mit einem Kunstwerk hintereinander ebenso verfahren, der Einundzwanzigste nicht mehr viel davon zu sehen hätte!

Darin aber besteht der erzieherische Wert der Kunst, daß sie uns an den Gehalten der jedem zugänglichen sinnlichen Erfahrung den Blick für die geistig-ideellen Gehalte der Welt öffnet... Wie im Kunstwerk alles, was zu ihm gehört, um eine lebendige Mitte gesammelt ist, wie ferner das Kunstwerk immer den Ausdruck des ganzen inneren Seins dessen ist, der es geschaffen hat, so führt es auch den, der ihm gegenübertritt, aus der Verlorenheit an das Vielerlei äußeren Tuns heraus und zurück zur Mitte des Seins, aus dem heraus er ein Ganzes ist... Die Kunst durchbricht den Bannkreis einer entzauberten, entseelten Welt antlitzloser, im Begriff erstarrter Gegenstände, Tatsachen und Sachverhalte und lehrt uns wieder Bilder sehen, aus denen das Lebendige uns anspricht.“

*

Es mag uns wenig frommen, sagen zu können, daß die düsteren Untergangsprognosen vor allem Spenglers von trügerischen Voraussetzungen ausgegangen waren, sondern daß wir viel wahrscheinlicher in einem Mutationsprozeß größten Ausmaßes stehen (Gebser), der mit dem Ende der Neuzeit zu einer neuen produktiven Phase der „integralen Schau“ überleitet, ja, daß die um solche „Gänzlichkeit“ ringenden Kräfte bereits am Werke sind - als Erzieher haben wir uns mit den in unserer Gegenwart wirkenden Kräften und Mächten, die auch den Geist unserer Schule bestimmen, auseinanderzusetzen. - Was können wir, was müssen wir tun?

Auf diese Frage antwortete ich bereits im Mai-Heft mit dem Hinweis, es gelte, unablässig an uns selbst zu arbeiten. Niemand kann es sich leisten, abseits zu stehen und sich seiner Sache gewiß zu fühlen. Klein an Zahl, wie wir sind, muß jeder von uns aktiv für eine Schule kämpfen, in der die Jugend nicht nur mit den notwendigen Kenntnissen ausgestattet und „formal“ gebildet wird, sondern in der auch „die Flügel ihrer Phantasie“, d. h. ihre musisch-schöpferischen Impulse, gestärkt und gepflegt werden, eine Schule, in der das beseelte Personsein des einzelnen beachtet und entfaltet wird.

Indem wir für eine Erneuerung der Schule in diesem Sinne eintreten, dienen wir auch am besten unserer Facharbeit. Und wo man sie von außen her zu schmälern versucht, da setzen wir uns erst recht für sie ein. Das geht jeden einzelnen von uns an. Das geht aber auch die Landesverbände an und nicht zuletzt den Bund. In seiner kürzlich stattgehabten Vorstandssitzung, an der erstmalig auch ein Vertreter Berlins (Fachberater Calsow) teilnahm, wurde eine Denkschrift gebilligt, die in Kürze der Ständigen Konferenz der Kultusminister, dem Bundesinnenminister, Abt. Kulturangelegenheiten, und dem Kulturausschuß des Bundesstages zugeleitet und im nächsten Heft von „Kunst und Jugend“ veröffentlicht werden wird.

*

Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trägt; die Sprache der Leidenschaften, die Bewegung des Herzens sind immer dieselben. Die Effektmittel, die aller Welt zu Gebote stehen, die im Moment, wo das Werk komponiert wurde, in der Mode waren, sind es, die dem Werk unvermeidlich den Stempel des Veralteten aufdrücken, und manchmal die größten Schönheiten verdunkeln. Die meisten Werke verdanken ihren Erfolg gewöhnlich ornamentalen Beigaben, die die Mode heiligt. Die, welche sich durch ein recht seltenes Wunder dieser Beigaben enthalten haben, werden erst sehr spät von Generationen, die gegen diese konventionellen Reize unempfindlich geworden sind, verstanden.

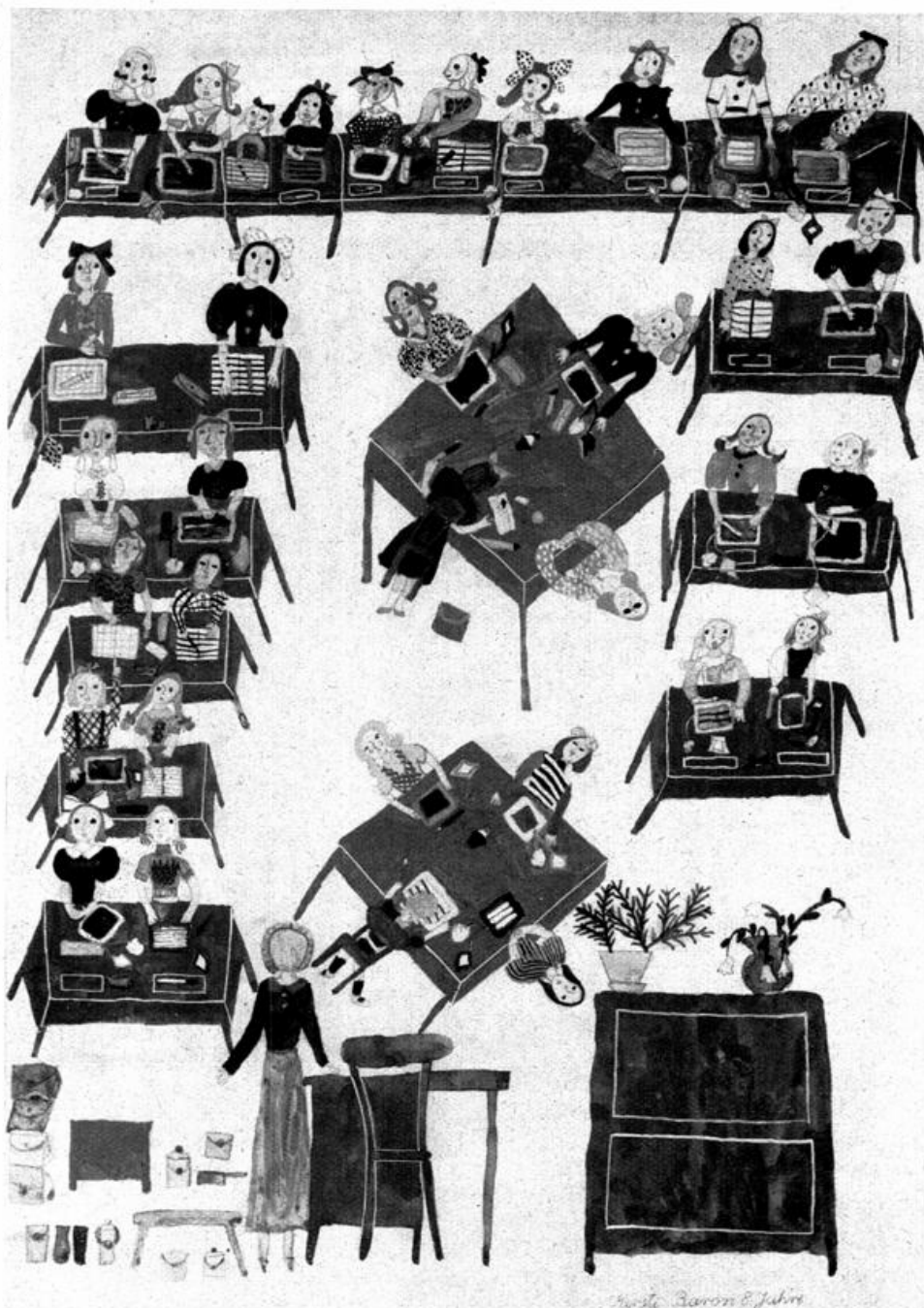
Delacroix

EIN KLASSENBLD DER GRUNDSCHULE

Die Achtjährige, die mit so unbekümmerter Frische am Werk war, greift gewiß über den Durchschnitt hinaus. Gleichwohl ist dies Dokument einer naiven Bildordnung bezeichnend dafür, wie höchst anschaulich Kinder sich „aussprechen“ können, wenn man sie nur gewähren läßt.

Das große Blatt zeigt lapidar unten die Lehrerin neben Tisch und Schrank und (selbstverständlich) darüber die Gruppentische mit der munteren Gesellschaft, die vor sich die Schiefertafeln und ihr Schreibkrämchen liegen hat. Jeder Einsichtige weiß um die Notwendigkeit der „Klappungen“ (an den Mitteltischen), ihn stört auch nicht, in welchem Maße gleichwohl Überdeckungen gewagt werden. Er weiß, warum die Tischbeine „schräg“ laufen (und deshalb sogar links die Tische nach hinten-oben „breiter“ werden). Er liest diese Sprache sachlich mit und hütet sich, sie mit Verbesserungen zu bedenken in der Meinung, es gälte „Fehler“ abzustellen.

Die lebfrische Vorstellungsfähigkeit, die hier wirksam ist, würde an vermeintlicher „Richtigkeit“ eingehen; übrigens bei nicht wenigen Kindern auch dann, wenn man sie mit „poetischen, gehaltvollen“ Themen traktiert in der Meinung, sie müßten deren Poesie eigens gestalten - während sie zumeist nur umwelthaft-sachlich zur wirklichen Gestalt gedeihen, d. h. ohne Anleihen von sentimental Buchbildern bleiben. Diese Arbeit zeigt zugleich, was ein „Klassenbild“ sein kann, wenn die Schule Freude macht. - Die Schule Dr. Stolpes läßt die Kinder zu ihren eignen Bildern kommen, wie man es nur wünschen kann. Aus der „Neuen Lehrerbildung“ hervorgegangen (die inzwischen 25 Jahre alt wurde: erste Pädagogische Akademien Kiel, Bonn, Elbing seit 1926!), hat St. nach Kriegsende eine Zwangspause benutzt, um am Germanistischen Seminar Deutschstudien fortzusetzen (und später mit einer Dissertation über Matthias Claudius abzuschließen). Was er an der jetzigen Schule zuwege brachte (mit 25 Klassen und inzwischen acht Lehrkräften, die das Bildschaffen mitbetreuen), fällt schon auf den Fluren in



Kersti Baron, 8 Jahre: „Unsere Klasse“. Aquarellierte Zeichnung 30 zu 40 cm. 3. Schuljahr der Elsa-Brandström-Schule, Kiel. Lehrerin: Frau J. Holst. Schulleiter: Dr. Albert Stolpe.

die Augen, die in großen Rahmen Einzel- und Gemeinschaftsarbeiten darbieten (wo ein Wille ist, ist auch ein Weg). Daß vom 3. Schuljahr an ein klangvolles Instrument zum Malen gehört (Deckfarbenkästen mit 12 Näpfen), versteht sich. Leider muß unsere Wiedergabe auf die satte Farbigkeit verzichten, die wie ein frohes Lied daherkommt, sozusagen zweistimmig; denn es ist nicht nur Farbe-an-Farbe gesetzt, sondern auch deckend gemalt (z. B. die Weißlinien), was zur klaren Kennzeichnung nötig schien.

Man möchte nur wünschen, daß die „junge Generation“ weiter in leitende Stellen aufrückt; mählich ist fast der zweite Lehrer bereits mit der „Milch der Kinderzeichnung“ großgezogen, während noch manche Schulräte davor ratlos sind.

Parnitzke

DER WERKSTATTBESUCH

Zu der neuen Heftreihe im Aloys Henn Verlag, herausgegeben von Gerhard Gollwitzer. - Heft 1 enthält Veit Stoß (Kopf der Bamberger Maria), Rembrandt (Der verlorene Sohn) und Manet (Das Frühstück im Freien). Heft 2: Dürer (Eustachiusstich), Bruegel (Die Blinden) und Géricault (Das Floß der Medusa). - Jedes Thema wird in 8 bis 10 Photoseiten im Ganzen, in Ausschnitten, Studien und Vergleichen dem Auge nahegebracht und auf je 10 Textseiten erläutert: Dürer und Rembrandt durch Gollwitzer, Bruegel und Manet von Gotthard Jedlicka, Veit Stoß von Egon Kornmann, Géricault von Karl Scheffler - womit verlässliche Namen aufgebots sind. Der Preis von 4,20 je Heft ist angemessen für die sorgliche Ausstattung.

Die lange Reihe der „Kunstbriefe“ (im Verlag Gebr. Mann), vielen bekannt und bedeutsam wegen der Konzentration auf ein Werk, wird hier sozusagen fortgesetzt (drei Beispiele in einem Heft) - indes mit einer wichtigen Wandlung, die das neue Vorwort kundtut. -

„Ein griechischer Weiser, gebeten um die Erklärung, warum ein Kunstwerk schön sei, antwortete: ‚Dazu müßte ich Dir meine Augen leihen!‘ Dies soll hier versucht werden. Die Worte wollen die Augen öffnen für die Bilder. Sie möchten nicht Wissen vermitteln, sondern zum Schauen führen, Verständnis wecken für die besondere Sprache der bildenden Kunst, des formschaffenden Geistes. Weil es um das Zeitlose im Kunstwerk geht, werden kultur- und kunsthistorische sowie biographische Daten nur soweit erwähnt, als unbedingt nötig erscheint.“ - Was also aus Zeitumständen erhellt werden will, bleibt im Rahmen der besonderen Betrachtung, wie bei einem Museumsbesuch. Indes wird er zum Werkstatteinblick dadurch, daß Studien und andere Auffassungen der Motive hinzutreten, um den Vorgang der Gestaltung zu verdeutlichen. - Die beiden Bilder dieser Seiten sind Proben von Photoseiten aus Heft 2, die uns Welten erschließen helfen, an denen eilige Augen vorbeizusehen pflegen. Das, was in Dürers Stich „nur“ Hintergrund und Beiwerk ist, ist allerdings später als „Großaufnahme“ oft leer genug gemalt worden.

Zugleich mag hier eines Werkes gedacht werden, das in begrenzter Öffentlichkeit und Stille seine Wirkung ausübte, entsprechend dem Wesen des Mannes, der abhold jedem „Betrieb“, das Erbe Britschs nicht nur getreulich verwaltete, sondern produktiv zu mehren wußte. Ich meine hier die in kleiner Auflage als Ma-



Ausschnitte aus ALBRECHT DÜRER:

nuskript vervielfältigten „Mitteilungen“ Dr. Egon Kornmanns (Mitt. des Gustaf-Britsch-Instituts für Kunstwissenschaft und Kunsterziehung), die 1950 ihren 20. Jahrgang rundeten. Wer, wie ich es tat, sich die Mühe machte, die großen Seiten aufzuheften und ein Stichwortregister anzulegen, weiß um die Fülle wesentlicher Gedanken, die der nun auf über 700 Seiten aufgelaufene Band birgt. Er weiß auch, wie wenig diejenigen im Bilde sind, die Kornmann für schulmethodische Engführungen haftbar machen möchten. Wer kann einem besinnlichen Ergründer kunstkundlicher Elemente vorschreiben wollen, welches Forschungsfeld er zu begehen habe, da doch hier, wie bei jedem konsequenten Tun entscheidend bleibt, wie er es tut und was dabei zutage tritt. Wenn die beiden Buchausgaben von 1946: „Bilder der Landschaft“ heute zum Besten gezählt werden, was das Kunstschrifttum hervorgebracht hat zur Erhellung der Bildprobleme vom 16. bis 19. Jahrhundert, so bergen die Essays der „Mitteilungen“ noch Gedanken, die vieles überleben dürften, was ohne eigentliche Zucht des Sehens und der Sprache daherkommt. Aus einer der älteren „Mitteilungen“ seien Stellen zitiert, die angesichts dieser beiden



Der heilige Eustachius. Kupferstich um 1503

Dürer-Ausschnitte besonders eingängig erscheinen, auch um zu widerlegen, einem Kornmann ginge es nur um den Logos, nicht aber auch um den Bios, das elementarische Empfundensein von Gestalt und Formausdruck. - Was die Dürer-Generation betrifft, so pflegte Pinder zu sagen, sie hätte die Romantik von 1800 bereits vorweggenommen, naiv und ohne literarische und akademische Belastung. Tatsächlich gibt es keinen Romantiker, der bei aller Musik der Weltenfarbigkeit (etwa C. D. Friedrich) das „Notenbild“ eines Waldhangs so vorstellig frei figuriert hätte, wie es bei Dürer im linken Ausschnitt spricht.

Parnitzke.

„Der Künstler, dessen Auge schöpferisch schauende und bildende Kräfte innewohnen, vermag die Probleme, die unsern Blick auf die Bäume sich stellen, zu lösen. Er fügt Zweig zu Zweig, daß ihr Gerichtetsein einen unmittelbar anschaulichen ‚Sinn‘ gewinnt, daß es ein Richtungs-Zusammenhang wird. In solcher Fügung erscheint nun das Geäst ‚entwirrt‘, dadurch, daß alle die vielen Zweige und Äste zum Ganzen, zur ‚rhythmischen Figur‘ einer Baumkrone zusammenklängen. Der Künstler bildet ferner klare ‚Zeichen‘ für die besondere Gestalt der Laubstrukturen: Er prägt ein

Gebüschel, ein Gekräusel, ein Gezack als eindeutig klare Figuren für das Ausgedehntsein des Laubes, er prägt das, was man früher ‚Baumschlag‘ nannte. Und er schichtet das Gebüschelte zu dem eindeutig klaren Bild der Laubmassen in ihrer räumlichen Entfaltung. - -

Wenn wir die Gestaltungen des Künstlers als ‚Lösungen‘ von Formproblemen bezeichnen und sie damit in eine gewisse Parallele zu den Problemlösungen des erkennenden Denkens gestellt haben, so müssen wir nun das musische Wesen der künstlerischen Lösungen noch weiter hervorheben. - - In diesen Aufbau der ganzheitlichen künstlerischen Figur ist nun aber etwas hineingestaltet, das unlösbar zu der künstlerischen Wertschöpfung gehört: die Empfindungsgehalte. Denn mit dem sinnhaften Erleben sind, in ganz anderer Weise als mit dem denkenden Reflektieren, bestimmte Empfindungsgehalte unmittelbar verbunden. Das sinnhafte Erleben von Bewegung, von Körperhaftigkeit, von Farbe ‚erweckt‘ unmittelbar Empfindungen, die unlösbar mit den bestimmten ‚Eindrücken‘ verbunden sind. Wir wollen kurz etwas von dem unendlichen Reichtum solcher Empfindungsgehalte, die durch das Erleben des Auges erwachen, anklingen lassen durch Begriffe wie: Das Kreisen, das Strömen, Strudeln, Flammen; das frei Schwingende

und das drängend sich Windende; das Ragende und das breit Wuchtende; das hager sich Reckende und das breit Wuchtende; das massig sich Ballende und das grazil Schwebende; das Glänzende und Prangende wie Düsternis und Dämmer des Verschwimmenden.

Alles bildnerische Gestalten ist bewegt und getrieben von solchen Empfindungen, die in der Gestaltung ‚zum Ausdruck kommen‘. Deshalb nennt der Künstler sein Naturerlebnis, das ihn zum Schaffen treibt, sein Motiv, das heißt: das ihn Bewegende.“ -

Unsere Erfahrung bestätigt uns immer wieder, daß der formschöpferische Vorstellungszusammenhang für den Anfänger leichter rein verwirklicht wird, wenn aus der Vorstellung gearbeitet wird statt nach der Natur. Die reine Verwirklichung des Kindes und der frühen Kunst kann uns hier zur Orientierung dienen.

Aus dieser methodischen Erfahrung soll aber nun keine Doktrin, kein Feldgeschrei gemacht werden, etwa des Inhalts: „Nieder mit dem Arbeiten vor der Natur, es lebe das Vorstellungszeichnen.“ Denn das Äußere der Methode ist es nicht, worin das Entscheidende liegt. Es liegt vielmehr in der geistigen Haltung, die man einnimmt. Ist man innerlich „voller Figur“, ist man von

einem Formzusammenhang erfüllt, den man gestalten will, dann ist es ganz unwesentlich, wo man seine Staffelei aufstellt, ob man dabei auf die „Natur“ hinsieht oder nicht; denn dann gestaltet man ja die „Musik“, d. h. den künstlerischen Zusammenhang, den man in sich hat.

Hat man aber keine Musik in sich, dann kann man auch nicht komponieren, und wenn man so der Natur gegenübertritt, dann fehlt das künstlerische Problem, auf das alles ankommt. Dann hat man vor der Natur nichts zu gestalten und fängt deshalb an, sie abzubilden - und damit gleitet man in die Unkunst ab.

Philipp Franck

EIN LEBEN FÜR DIE KUNST

Zu der schönen Buchausgabe im Verlag Konrad Lemmer (früher Rembrandt-Verlag) / 116 S. mit 102 Abbild. und 8 Farbtafeln / 12,50 DM.

Mit dem Aufbau der Berliner Staatl. Kunstschule zu einer vorbildlichen Lehrstätte für die Deutsche Kunsterziehung ist unlösbar verbunden der Maler und Kunsterzieher Prof. Philipp Franck. 41 Jahre lang, seit 1892, betreute er die Zeichenlehrer Preußens, ab 1911 leitete er die Staatl. Kunstschule - später Hochschule für Kunsterziehung Berlin-Schöneberg. Erst als 70jähriger legte er 1933 die Direktion und auch den Vorsitz des Künstlerischen Prüfungsamtes nieder.

Alle, die ihn noch persönlich kennen und schätzen lernen, erinnern sich des optimistischen, gütigen und offenen Menschen, der stets ein Herz für die Jugend hatte und der sich Temperament und künstlerische Potenz bis ins hohe Alter bewahrte. Muten uns heute manche seiner Bilder etwas zeitgebunden realistisch oder impressionistisch an, so dürfen wir nicht vergessen, daß Philipp Franck, der gebürtige Frankfurter, sich frühzeitig vom Atelierton der Städelschule, der Kronberg-Ateliers und der Düsseldorfer Akademie löste, daß er als „Revolutionär“ Mitbegründer der Berliner Sezession wurde und trotz früher Erfolge als 24jähriger (mit Lovis Corinth Medaillen auf der Großen Internationalen Ausstellung in London) stets kritisch gegen sich selbst blieb. „Wie viele Bilder habe ich vernichtet, weil sie mir das neu gesteckte Ziel nicht erreicht zu haben schienen!“

Daß Philipp Franck über die in der Zeit liegende impressionistische Sehweise hinaus in tiefere Schichten zu schauen verstand und zum mindesten als Kunsterzieher revolutionäre Gedanken von zeitloser Gültigkeit aussprechen konnte, dafür einige Proben:

„Was soll nun eigentlich der Zeichenunterricht der Schule? Schöne Zeichnungen hervorbringen? Nein. Dazu gehört Talent, das sollen die Akademiker tun. Sehen lernen? Gewiß. Aber im Sehen-Können eine Anschauung gewinnen, ein inneres Sehen als Folge des äußeren. Das ist mehr. Und wenn so Zeichnen ein Ausdrucksmittel wird, wie die Sprache im sprachlichen Unterricht, so soll es das Verständnis für das Schöpferische erwecken, das in jedem Berufe, den das Kind ergreift, nachher das Wesentliche ist“ . . .

„Es wurde mir klar, daß Kunstlehrer-sein eine andere Einstellung erforderte als Künstler-sein. Konnte und

Denn künstlerisches „Studieren“ kann unter allen Umständen immer nur bedeuten, daß man etwas gestaltet, nicht daß man darstellt oder abbildet. Dieses abbildende Studieren kann auch kein „Rohmaterial“ für Kunst bedeuten, weil die dabei geübte Verwirklichung gerade in ihrem projizierenden Wesen kunstfeindlich ist, weil sie gar keine Verwirklichung im künstlerischen Sinne ist. Es ist gerade das Charakteristische aller wirklich künstlerischen Epochen, daß sie solches ungestaltete „Rohmaterial“ gar nicht kannten, sondern daß alles, was sie formten, gestaltet war - wie beim Kinde. -

mußte der Künstler so egozentrisch sein wie möglich (denn daraus floß seine Kraft und die Fähigkeit, sich durchzusetzen), so mußte der Kunstlehrer sich liebevoll verstehend in seine oft ganz anders gearteten Schüler versetzen können. Er durfte nicht im Sinne seiner Kunst vergewaltigen, nicht eine Begabung nach sich modeln und damit vielleicht zertreten und vernichten. Das erfordert Liebe, verständnisvolle, sich entäußernde Liebe, Versenkung in fremdes Wesen. Wie dankbar empfinden das die Schüler, wenn er ihr Bestes herausfindet und entwickelt. Wählt man daher nicht den Kunstlehrer an Akademien meist falsch? . . . Wer garantiert für die Lehrbefähigung des Betreffenden? !!!

„Das Können ist notwendig, aber die großen Können sind oft keine großen Künstler. Zum Künstler gehört mehr als Können. Es gehört zum Künstler auch der Mensch. Zum großen Künstler der große Mensch. Dies scheint manchmal vielleicht nicht so . . .“

„Man müßte einmal eine Kunstgeschichte schreiben und dabei von den Farben ausgehen. Eine Geschichte des Blau, wie beispielsweise das warme Blau vom frühesten Mittelalter an bis zur Renaissance und darüber hinaus die Farbenskala beherrscht, wo sich zum ersten Male ein kühnes Blau hervorwagt, wie Veronese dies dann ganz bewußt verwendet und nach ihm z. B. Tiepolo: Der blaue Mantel des Nilgottes an der Decke des Treppenhauses der Würzburger Residenz ist eine Neuheit und Bereicherung der Palette, nicht ein Feind des seither üblichen Kolorits, sondern eine prachtvolle Ergänzung und Gegenüberstellung. Wo findet man in der Kunstgeschichte eine Geschichte des Grau, der Farbe, die so wichtig für den Landschaftler ist?“ . . .

So findet man in dem schlicht geschriebenen Buche noch manche Erkenntnis, die heute ausgesprochen sein könnte, und manche berechnete Forderung, die heute noch nicht immer erfüllt ist. Darüber hinaus gibt es, in oft humorvoller Weise, Aufschluß über Francks beruflichen Werdegang.

Bruno Kroll, der anlässlich der Sonderausstellungen des 80jährigen seitens der Preussischen Akademie der Künste und des Vereins Berliner Künstler einen „überwältigenden Eindruck von Fülle und Größe der Naturanschauung“ . . . „beinahe schamhaft“ gestand, schrieb das sich um Einfühlung und Ergänzung bemühende Nachwort. Rhein.

★

So wie manche Pflanzen nur Früchte tragen, wenn sie nicht zu hoch in den Stengel schießen, so müssen in praktischen Künsten die theoretischen Blätter und

★

Blumen nicht zu hoch getrieben, sondern der Erfahrung, ihrem eigentlichen Boden, nahe gehalten werden.

Clausewitz

DIE BEDEUTUNG DER FARBE IN DER MALEREI DER FARBIGE STIL - ZWEITER TEIL

ZUSAMMENKLANG DER FARBEN

Der Farbige Stil ist ein Stil der „correspondence“, des Zusammenwirkens und nicht der Vereinzelung. Das gilt für alle seine verschiedenen Äußerungen: Es ist seine Grundeigenschaft.

So sehr man die Schönheit einer einzigen Linie (chinesisches Tuschbild), eines einzigen plastischen Körpers (Raffael) bewundern kann, so wenig kann man die Schönheit einer einzigen Farbe bewundern, wenn ihr keine Gegenfarbe und kein besonders und abweichend gefärbter Grund antwortet - oder wenn sie nicht in sich selbst nuanciert ist.

Man stelle sich ein völlig einfarbig ausgestattetes Zimmer vor: Auch in der denkbar schönsten Farbe wäre das ein Anblick, den man als unerträglich empfindet.

DOSIERUNG

Wie ein schöner Duft schlägt auch eine angenehme Farbe in ihr Gegenteil um, sobald gegen die - wohltuende - Quantität gesündigt wird und die Farbe ihre Wirkung durch Übersteigerung verliert.

Es spielt also nicht nur der Wert -, sondern ebenso und noch viel mehr der Mengen-Faktor eine Rolle.

Im äußersten Fall kann eine an sich „scheußliche“ Farbe und eine ganz ungewöhnliche und gemeinhin als „häßlich“ vor beurteilte Farbenzusammenstellung in der richtigen Dosierung wesentlich stärker wirken als herrliche Farben in ungünstiger Zusammensetzung und, vor allem, in ungünstigem Mengenverhältnis. Es gibt in der Malerei keine „unmöglichen“ oder „beißenden“ Farbverbindungen, sondern nur unmögliche Mengenverhältnisse.

Die gegenseitige Beeinflussung der Farben hat Goethe geschildert:

„Auf einer Harzreise im Winter stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter; die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Heide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragenden Klippen, auch alle Baum- und Felsmassen, völlig bereift, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter.

Waren den Tag über bei dem gelblichen Ton des Schnees schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für Hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb (Orange) von den beleuchteten Teilen widerschien. Aber als die Sonne sich endlich ihrem Niedergange näherte und ihr durch die stärkeren Dünste höchst gemäßigter Strahl die ganze mich umgebende Welt mit der schönsten Purpurfarbe überzog, da verwandelte sich die Schattenfarbe in ein Grün, das nach seiner Klarheit einem Meergrün, nach seiner Schönheit einem Smaragdgrün verglichen werden konnte. Die Erscheinung wurde immer lebhafter, man glaubte sich in einer Feenwelt zu befinden, denn alles hatte sich in die zwei lebhaften und so schön übereinstimmenden (harmonischen!) Farben gekleidet, bis endlich mit dem Sonnenuntergang die Prachterscheinung sich in eine graue Dämmerung und nach und nach in eine mond- und sternhelle Nacht verlor.“

„Das Auge verlangt dabei ganz eigentlich Totalität und schließt in sich selbst den Farbenkreis ab. In dem vom

Gelben geforderten Violetten liegt das Rote und Blaue, im Orange das Gelbe und Rote, dem das Blaue entspricht; das Grüne vereinigt Blau und Gelb und fordert das Rote.“

IMPROVISATION

Die gegenseitige Überstrahlung der Farben verlangt bei jedem „farbigen“ Arbeiten Spontaneität. Das ist der Grund, warum man hier weder die vorbereitenden Bildskizzen (wie bei Raffael) noch die verschiedenen Malerschichten (wie bei Rubens) findet sondern eine - oder mehrere - selbständige Lösungen.

Der Farbige Stil erschließt sich nur dem Augenblick und hat leicht einen Rest von Improvisation, und es ist selbstverständlich, daß die verschiedenen Äußerungen der Maler (von den klassischen Werken der Großen wie Manet abgesehen) durch die Gunst oder Ungunst des Augenblicks ihrer Entstehung unterschiedlich in ihrem Wert und in ihrer stilistischen Klarheit sind: Bei Matisse oder Marc ist nicht, wie bei Rembrandt, jedes Bild gleich vollendet und gleich charakteristisch. So sind auch die Beispiele nicht beliebig zu ersetzen.

Ein Beweis für diese Verschiedenartigkeit ist Picasso, der ganz extrem das zeigt, was andere in abgeminderter Form haben: eine äußerste Vielseitigkeit, wie sie niemals früher bei einem der großen Maler vorgekommen wäre: Jede Gruppe seiner Bilder verfolgt einen anderen Stil und denkt in anderen Zusammenhängen.

DIE GEBIETE DES FARBIGEN STILS

Die „farbige“ Malerei ist wesentlich komplexer als die anderen Stile. In ganz verschiedener Art können die Farben miteinander zum Sprechen kommen: Neben der Gegenüberstellung der starken Farben, die man im Sinn dieser Arbeit (etwas eingeschränkt gegenüber dem allgemeinen Sprachgebrauch) als **Kolorismus** bezeichnen kann, steht das Nebeneinander der feinsten Farbnuancen, die eigentliche **Valeur**, von der wieder, genau genommen, die **Valeur** zu unterscheiden ist, die eine starke Farbe aus sich heraushebt. Wieder anders ist die Situation, wenn sehr aparte Farben zu einem besonderen Klang zusammengeschlossen sind: Dann handelt es sich um die „**Farbbalance**“ - ein völlig anderes Gebiet als es der „farbige Kolorismus“ ist. Und schließlich gibt es Bilder, wie manche Noldes, alle Grünewalds, bei denen die Farbwirkung nicht koloristisch und nicht „Balance“, sondern in erster Linie Spiegel des inneren Ausdrucks ist. (Selbstverständlich sind das mehr oder weniger alle Farben in allen Bildern - hier aber sind sie es „am meisten“.)

So werden die Beispiele erst einmal aus den Farbbeziehungen hergenommen, um die Begriffe zu klären, damit die spätere Zusammenfassung nicht mehr durch Voruntersuchungen gestört wird.

DIE STARKEN FARBEN

Es ist selbstverständlich, daß das Vorhandensein starker Farben in einem Bild und in einem Kunststil nicht bedeutet, daß es sich dabei um spezifisch „farbige“ Verwirklichungen handelt. Nicht Schönfarbigkeit, nicht Farbenkultur, ja nicht einmal Kolorismus im üblichen Wortgebrauch ist das Ausschlaggebende, sondern immer nur die Tatsache, daß in erster Linie die Farben Ur-

sache der Bildwirkung sind. Das kann man an einem einzigen oder an ein paar zufällig zusammengestellten Beispielen weniger sehen als an dem Stil im Ganzen, und alle Einwände dürfen nicht mit einzelnen herausgesuchten Beispielen geführt werden sondern mit dem gesamten Stil.

Die beiden farbenprächtigen Stile unserer Vergangenheit sind Romanik und Gotik. Bei beiden spricht man ganz allgemein von ihrem Kolorismus. Aber z. B. die Ars-sacra-Ausstellung jetzt in München hat deutlich gezeigt, daß einige hervorragend koloristische Beispiele neben einer Fülle gar nicht koloristisch empfundener Arbeiten stehen, daß also in der Romanik unmöglich die „Farbigkeit“ in unserem eingeschränkten Sinn das tragende Stilelement sein kann.

Hier ist je ein Beispiel aus der Romanik (und damit zugleich aus einem auf einige Farben eingeschränkten Bereich) und aus der Gotik (und damit für volle Farbigkeit) mit je einem spezifisch farbigen Beispiel zusammengestellt: Die Kirche mit Ikarus (Henri Matisse): Abb. 1 und 2; das Paradiesgärtlein mit den Wiesel (Franz Marc): Abb. 4 bis 6. Der Hirt: Abb. 3 ist ergänzende Skizze im Anschluß an den Ikarus. Alle Skizzen können nur auf die Bilder selber hinweisen.



1. „Die Kirche“, aus dem romanischen Perikopenbuch der Salzburger Malschule Staatsbibl. München, abgebildet in M. v. Boehns *Kostümkunde* Bd. 1.

2. „Icare“ von Henri Matisse. Aus der Buchausgabe „Jazz“ bei Tériade, Paris 1947.

Bei der Kirche ist der Bildausdruck ganz in Zeichnung und Muster enthalten.

Die größeren Flächen sind golden ausgemalt. Auch der Goldgrund, der das Bild aus der Sphäre der irdischen Körperhaftigkeit heraushebt, macht durch seine intensive, dauernd wechselnde Lichtwirkung jeden farbigen Ausdruck zunichte. Er ist, je nach dem Lichteinfall, dunkelbraun, ins Grünliche spielend, oder er hat ein offenes, helles, strahlendes Gelb, um plötzlich weiß und fast gläsern aufzublitzen.

Im Farbigen Stil müßte er eine stets wechselnde Farb-umgebung haben. Auch für den Helldunkelstil wäre die schillernde Lichtveränderung ein unlösbares Problem. Nur der Graphische Stil, der auf Helligkeit, Rundung und eigentlichen Farbensausdruck verzichtet, vermag es, den Goldgrund einzuordnen.

Seine eigentümlich weltverneinende, naturabgewandte Transzendenz gehört zu der weltabgewandten Zeit des Mittelalters; mit der beginnenden Naturnähe verliert er seine Macht.

Die lebhaft und kleinteilige Musterung trägt zur Wirkung des Ganzen bei. Die gelben Ärmel der allegorischen Figur haben rote Kreuzchen, der Umhang ist Rot - Blau - Gelb, ganz dicht gemustert:

Die starken Farben sind weitestgehend gehäuft, aber nicht nach Qualität und Charakter abgestimmt. Auch größere Flächen: das Rosa des Kleides und das Hellblau des Futters haben keine farbige Beziehung zueinander: Ohne den Goldgrund müßten sie besonders fade wirken. Der „Ikarus“ verleitet das Auge, schon in der Schwarz-Weiß-Zeichnung Farben zu sehen, und seine Farben sind auch von vornherein festgelegt: ein reines, nicht allzu dunkles, leuchtendes „Azur“blau für den Himmelsgrund; ein helles, strahlendes Gelb für die Sterne, die Ikarus im Fallen mit sich reißt; ein leuchtendes Rot für den kleinen Herzfleck und Schwarz für den Körper des Gescheiterten, „Verkohnten“.

Hier sind die Farben notwendig so. Ein roter Grund z. B. und grüne Sterne: Das wäre für den Maler, der als Franzose besonders wirklichkeitsverbunden ist, eine unerträgliche Perversion.

Das Bild zeigt, daß die farbige Malerei einen Extrakt der Wirklichkeit gibt, einen Extrakt auch in der Farbe. Der Ausdruck des Blau ist verbunden mit den natürlichen Assoziationen: weit - schweifend - unendlich. Blau ist die Farbe des Himmels, der Ferne, der Meere. Auch die Romantik wollte in der „Blauen Blume“ diese Sehnsucht nach der Ferne personifizieren.

Aber noch ein anderes Moment ist im Blau enthalten: Es ist die Farbe, die beruhigt, weil sie keine nahe-liegenden und lauten Sensationen bringt. In größerer Menge wirkt Blau wohltuend: Nervenärzte lieben Blau für die Zimmer schlafloser Patienten.

Hier in diesem Bild ist Blau die vorherrschende Farbe, es ist flächenhaft ausgebreitet und nirgends einem kompakten Körper zugeeignet.

Das Gelb empfinden wir - den natürlichen Assoziationen entsprechend - als strahlend, als Emanation des Lichts: als unruhig sich ausbreitend von einer Mitte her, die Macht hat. So ist Gelb der große Gegenspieler des Blau, geradezu sein Gegenpol, nicht passiv, sondern höchst aktiv, nicht ausgebreitet, sondern ausstrahlend - ihm entsprechen die Sternformen, ruhelos - handelnd.

Rot als Farbe des Feuers und Blutes ist „in Dunkelheit gestellt“ - in die der Nacht, in die des Körperinneren. Die belebendste und zerstörendste Farbe können wir am besten in kleinen Mengen ertragen: So gibt der kleine Herzfleck den Begriff „Rot“.

Der Ikarus hat einen strengen, durartigen Klang, der durch das Schwarz und Rot etwas Tragisches bekommt. Die ungewöhnliche Zusammenstellung Blau - Gelb - Rot - Schwarz ist zu einem ausdrucksvollen Akkord verschmolzen, während die „Kirche“ eine pom-pöse und großartige Pracht zeigt, aber keinen eigenen Farbensausdruck hat.

Man kann beim Ikarus die bildbestimmende Wirkung gerade der Farben erkennen, die Bedeutung ihrer Auswahl, ihrer Dosierung, ihres symbolischen Gehalts. Sie stehen hier deutlich und klar nebeneinander, einfach und ohne sich für das Auge zu mischen.

Bei der Kirche handelt es sich um eine Art von Farben-geflecht, bei dem die Einzelfarben vielfach und verschiedenartig ineinander geschachtelt sind, genau so, wie im Außenbau der Romanik Quader, Zylinder und Prisma ineinander geschachtelt werden. Es steht also hier nicht Blau gegen Gelb, sondern es taucht das Blau immer wieder neben und mit anderen Farben auf, die seine Ausdruckskraft mindern und seinen Farbcharakter abändern.

Auch der Körper des Ikarus selbst ist charakteristisch für den Farbigen Stil, der einen Extrakt aus der Wirk-



2. „Icare“ von Henri Matisse, 1947.

lichkeit gibt, wobei die Verdichtung der Natur ebenso wichtig ist wie die Realitätsnähe der Darstellung.

Dieser Körper ist keine detaillierte anatomische Studie, er ist aufs höchste vereinfacht und darüber hinaus sogar ein Torso ohne Hände und Füße, aber er ist trotzdem kein verzerrter oder erschreckend zusammengesetzter Klumpen, sondern ein Körper, dessen antikische Grazie einem allmählich aufgeht. Man betrachte die Linien von den Achseln herunter, die edle Gliederung, den Charme der Proportionen. Ausdrucksvoll, ja ausschlaggebend ist die Körperschwere der Beine, die den Aufschwung lähmen.

Ein Vergleich mit der romanischen Ausdrucksgeste und Körperverschraubung zeigt durch den Gegensatz den Körperausdruck und Extrakt des Farbigen Stils besonders deutlich.

3. Hirt aus der Verkündigung des Perikopenbuches Heinrichs II. Bamberg (abgeb. bei Woelfflin, Pfister und in „Ars sacra“).

Die Figur zeigt das Gegenteil vom Ikarus: Vom Körper unbekleidet dargestellt ist allein die rechte Hand, deren Geste etwas Unentrinnbares und verfolgend Ausdrucksvolles hat. Während der ganze Ausdruck bei Matisse im Torso gesammelt war, scheint er bei der romanischen Figur im Gegenteil von den äußersten Spitzen des Körpers wie ein Elmsfeuer auszustrahlen: Er liegt nicht im Extrakt der Figur, sondern in der Übersteigerung ihrer graphischen „Ausläufer“, die Matisse zur Vertiefung seiner Ausdrucksart wegließ.

Man hat das Gefühl: der romanische Mensch sucht Hilfe und Schutz außerhalb seiner selbst – bei Gott –; der Mensch, den Matisse darstellt, lauscht in sich selbst hinein und isoliert sich aus der Schöpfung.

Der Körper des Hirten, soweit man ihn unter dem großartig-strengen Faltenornament erkennen kann, ist dem antiken Körpergefühl denkbar entgegengesetzt: Er hat keine natürlichen Proportionen (weil er der geistigen Rangordnung des Mittelalters folgt, die das Wichtigste – noch bis zur Kreuzigung Grünewalds – als das Größte zeichnet).

Darüber hinaus hat der Körper des Hirten im Hüftgelenk diese grandiose Verschraubung, die eine Drehung der oberen Körperhälfte um 180° bringt und mit der Doppelbewegung ein Gefühl der Zweischichtigkeit ergibt: Die Kreatur, aus ihrem natürlichen Leben (Gang der Beine) herausgerissen, muß sich zum übernatürlichen Anruf hinwenden in einer Zwangserfüllung, die (im Gegensatz zur eindeutig jenseitig orientierten Gotik) den Zusammenprall und Zwiespalt zwischen Natur und Gott erschütternd deutlich macht. Die Figur hat die Unfreiheit aller romanischen Figuren. Matisse dagegen verwirklicht die höchste Freiheit, die sogar eine Freiheit der Selbstverdamnung sein kann.

Kaum ein andres Bild von Matisse hat diese äußerste Vereinfachung des Ikarus, diese Dichtigkeit, die fast Archetypen darstellt, die einfachsten und wichtigsten Symbole der Menschheit: Hier ist der Mensch selbst, königlich frei, seine Taten selbst verantwortend: verdammt und noch in der Verdammung frei und schön. Hier sind die strahlenden Sterne, hier ist das glühende Blut.

EXTRAKT UND ABSTRAKTION

Der Extrakt aus der Wirklichkeit: Das ist das, was die heutige Kunst auszeichnet und verflucht zugleich. Denn der Extrakt: das Ergebnis eines glühenden Einschmelzungsprozesses, erfordert ein geradezu atomistisches Feuer der Leidenschaft, eine übermenschliche Kraft, wie sie kein Maler, auch nicht Matisse, oft leisten kann. Wofern er mißlingt, kommt es zu der dünnen, wirklichkeitsfernen Abstraktion, die uns die Freude und den Genuß an der modernen Kunst manchmal schmälern kann.

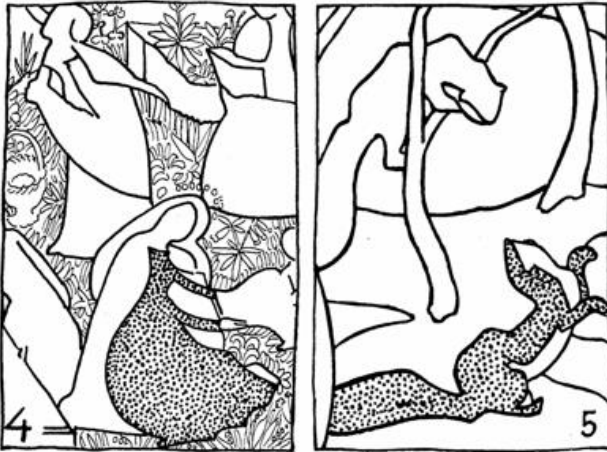
Der Ikarus bestätigt das eingangs aufgestellte Postulat für den Farbigen Stil:

Auch die strengsten und einander widerstrebendsten Farben können, in richtiger Dosierung, einen Farbklang ergeben.

Die Farbmengen müssen genau aufeinander abgestimmt sein, damit die Farbbalance erreicht wird –

und ein Neues:

Die Form, in der die Farbe erscheint, muß die Wirklichkeit abgekürzt und gesteigert enthalten. Sie muß darüber hinaus dem Charakter der Farbe entsprechen.



4. Das Paradiesgärtlein des Oberrh. Meisters von 1410 (Hanfstaengl-Postkarte Nr. 20).

5. Franz Marc: Spielende Wiesel, 1905 (farbig abgeb. gewesen im „Standpunkt“).

Die Beispiele wurden gewählt, weil beide Male „lebhaft rote Wesen mit Weiß“ auf grünem Rasen mit ockerfarbenem Hintergrund und blauem Himmelsausschnitt vorkommen und beidemal das Rot der handelnden Figuren kaum in sich abgewandelt ist.

Bei dem oberrheinischen Meister steht das Rot der Seligen isoliert in einer Umgebung, die kein derartiges Rot enthält. Die übrigen Farben sind ziemlich schwärzlich, und wenn sie auch etwa alle die Nuancierungen der Marcfarben bringen, so ergibt sich trotzdem kein spontaner Farbakkoord. Weder Grün noch Blau, allzu dunkel neben dem hellen Rot, spielen mit.

Wie wenig das Rot der Seligen Ausdrucksträger der Figur selber ist, wird deutlich, wenn man die Rot-Silhouette für sich betrachtet: ein sackartiges Gebilde mit Armstummeln. Erst die zierliche Faltenführung und Innengliederung macht die Gestalt kenntlich: das aber ist ein graphisches, kein farbiges Motiv!

Das Ocker der Mauer und des Tisches ist durch feinste Details belebt, aber es wirkt mehr als helle Folie für den dunkler sich abhebenden Reichtum vor allem der Mauerblumen.

Damit ist nichts gegen eines der schönsten Bilder des Graphischen Stils gesagt. Es könnte gar nicht so schön sein, wenn Elemente des Farbigen Stils seinen reizenden, ungewöhnlich ausdrucksvollen Teppich mit der Reihe schönster Pflanzenzeichnungen verwischen würde. Es umschließt eine Welt der Zartheit, der Stille und Abgeklärtheit – des Entzückens an allem Lebendigen: an den Pflanzen, den Tieren: Es hat wirklich etwas von paradiesischer Glückseligkeit.

Bei dem Wiesel wird das lebhafteste Rot von allen Seiten aufgesaugt, weitergegeben und in Abwandlungen hinübergespielt: Hier hat man den Eindruck, daß das Rot im ganzen Bild tief verwurzelt ist, daß es überall wieder anklingt und so zum ersten Handlungsträger des Bildes geworden ist. Keinerlei detaillierte Einzelheiten stören die volle Wucht, mit der das Rot sozusagen ausatmet.

Es gibt keine graphischen Einzelheiten: Überall findet man eine großzügige Abwandlung der Farben, nichts anderes – und so ausdrucksvoll auch das käfigartige Gewinn der kahlen Baumstangen ist, so wird es doch dem Farbenklang ebenso eingeordnet wie die Wiesel:

Die Stämme sind nicht braun oder schwarz, sondern rot, grün, violett.

Das Wiesel lebt ganz in dem großartigen Umriß, der es völlig klärt. Daneben enthält dieser abgekürzte, zugleich vereinfachte und übersteigerte Umriß die volle Ausdruckskraft des Tieres in einer psychologischen Feinheit, vor der man fast erschrickt.

Es gibt so gut wie keine Dunkelheiten auf diesem Bild, kein Braun, keine Spur von Grau. Das untere Wiesel, brennend rot, steht in kräftig grünem Rasen – das obere, gelblich rot, in einem orangefarbenen Geländefleck, der seine Leuchtkraft ungewöhnlich steigert. Der Hintergrund ist kräftig blau, in helles Violett übergehend, das sich auch auf der nackten Erde des Vordergrundes findet: Überall Farben, leidenschaftlich zueinander in Beziehung gesetzt. An sich ist das Blau hier ganz ähnlich dem



Franz Marc: Spielende Wiesel, 1905.

Blau der Madonna im Paradiesgärtlein – aber wie ist es hier in eine geradezu mystische Lohe umgewandelt, während es bei der Maria eingekästelt, ruhig und fast „stumm“ wirkt neben der Grazie der Linienführung.

So sind die Wiesel ein Bild, wie es selten vorkommt; nicht von Matisses rationaler Klarheit und Folgerichtigkeit, nicht von dessen äußerster Ausgewogenheit, die beinahe eine Berechnung wäre, sondern in kühnem jugendlichen Ungestüm, in strahlend siegender Farbenreinheit. Man empfindet das Bild zugleich als sonnbeschienen. Rot und Grün, Rot und Orange, die Hauptfaktoren, haben eine besondere Leichtigkeit, eine spielerische Freude, wie sie nicht großartiger zu den spielenden Tieren passen könnte.

Auch hier: Natur. In den beiden Wiesel eine ähnlich abgekürzte, konzentrierte Umrißlinie wie in dem sinkenden Ikarus. Mit ganz wenig Mitteln das Charakteri-

stische: das Weiche, Bewegliche, Übermütige der Tiere, das Hintenüberbeugen, das Herunterspähen: Lust und Jagdeifer, ungewöhnlich exakt dargestellt, exakter als es bei einer detaillierten Ausführung möglich wäre, bei der dies und jenes einer minutiösen Anatomie den Gesamtzusammenhang der Bewegung nur stören könnte. Die Abbeviatur des Farbstils kondensiert die Bewegung zu ihrer typischsten Form.

Karl Klöckner

TÖPFERN OHNE TÖPFERSCHEIBE

Im modernen Werkunterricht sind Holz und Ton die bevorzugten Werkstoffe. Sie bieten größere Möglichkeiten zur Gestaltung als beispielsweise Papier, Pappe oder Metall. Am Ton, dem Werkstoff, den die Erde selbst liefert, hat sich menschliches Formen am frühesten entzündet. Die besonderen Qualitäten des Tones sind seine Geschmeidigkeit, seine leichte Formbarkeit und der hohe Grad an Festigkeit, den der Ton nach dem Brennen erhält. Jahrtausende alte Töpfereien werden aus den Gräbern der Frühzeit fast unverändert geborgen, während Eisen verrostet und Holz längst vermodert ist.

Von einer besonderen Art der Töpferei, der „Aufbaukeramik“, soll hier gesprochen werden. Nur diese uralte Technik - von den Menschen der Steinzeit und lange vor Erfindung der Töpferscheibe geübt - läßt uns das Töpfern selbst mit größeren Klassen im planmäßigen Kunstunterricht betreiben.

Aber - Tonarbeiten machen Schmutz und erfordern in überfüllten Klassenräumen ohne fließendes Wasser vom Schüler eine Selbstdisziplin, die nicht immer aufgebracht wird. Ein Lehrer, der seine Schüler nicht fest in der Hand hat, wird manchen Ärger erleben. Die Lust, mit Tonkügelchen nach Decken und Wänden zu werfen, scheint angeboren zu sein. Wo diese Mißhelligkeiten nicht bestehen oder überwunden werden können, eröffnet sich ein fruchtbares Feld kunsterzieherischer Betätigung.

Zum Töpfern in Aufbautechnik gebraucht man nur wenig Werkzeug: ein flaches Hartholzleistenstück, etwa 2 x 15 mm im Querschnitt, an einem Ende gerundet und lang zugeschliffen; dazu ein altes Messer zum Abschaben der trocknen Gefäße, wenn man das Glätten der Oberflächen mit Sandpapier als nicht werkgerecht empfindet. Eine saugende Unterlage ist ebenfalls leicht zu beschaffen. Am nützlichsten erweisen sich in der Schule Sperrholzstücke, weil die wegen ihrer größeren Saugfähigkeit geeigneteren Gipsplatten einem strapaziösen Gebrauch nicht standhalten. Auf nichtsaugenden, glatten Stoffen - Glas oder Blech - klebt der Ton fest, und fertige Gefäße lassen sich nur schwer von der Unterlage lösen.

Der gebrauchsfertige Ton kann in festen Eimern aus verzinktem Eisenblech aufbewahrt werden, die man mit einem nassen Putztuch zudeckt.

Ton gibt es in verschiedenen Qualitäten in allen deutschen Ländern. „Das Wort Ton umreißt nicht einen sprachlich feststehenden Begriff oder chemisch eindeutige Stoffe, sondern vielmehr eine gleitende Reihe von Mischungszuständen verschiedener Erden.“ Die Reihe der Tone reicht vom Kaolin und den Edeltönen bis zum Lehm, worunter man stärker mit Sand verunreinigte Tone versteht. In der Schule läßt sich auch mit Lehm arbeiten. Er ist billig und neigt weniger zur Rissebildung als die fetteren mittleren Tonarten, die der Töpfer der besseren Brennbarkeit wegen mit Schamottmehl oder

Es gibt keine Einzelheit mehr, und sei sie noch so kostbar, es gibt nur die leidenschaftliche Wucht des Zusammenklangs, in der das Bild aufzubrennen scheint.

Die weiteren Beispiele zeigen die Darstellung von Braun und Grau, und schließlich von Schwarz und Weiß in anderen Stilen und im farbigen Stil, weil sich aus der verschiedenen Art der Anwendbarkeit wichtige Rückschlüsse auf den farbigen Stil ziehen lassen.

Kaolin magert. Da, wo man es sich leisten kann, wird man natürlich geschlämmte und gereinigte Tone verwenden, die gemahlen oder gebrauchsfertig bezogen werden können. Gemahlene trockene Tone müssen mit etwa einem Drittel Wasser vermengt und gründlich durchgeknetet werden (wobei man einen Klumpen Ton mit beiden Händen immer von neuem in eine dünne Walze drückt, dieselbe umknickt und wieder lang ausdrückt). Im Ton dürfen keine Luftbläschen zurückbleiben, beim Brennen würde er sonst zerspringen.



1. Das Rüstzeug zur Aufbau-Töpferei

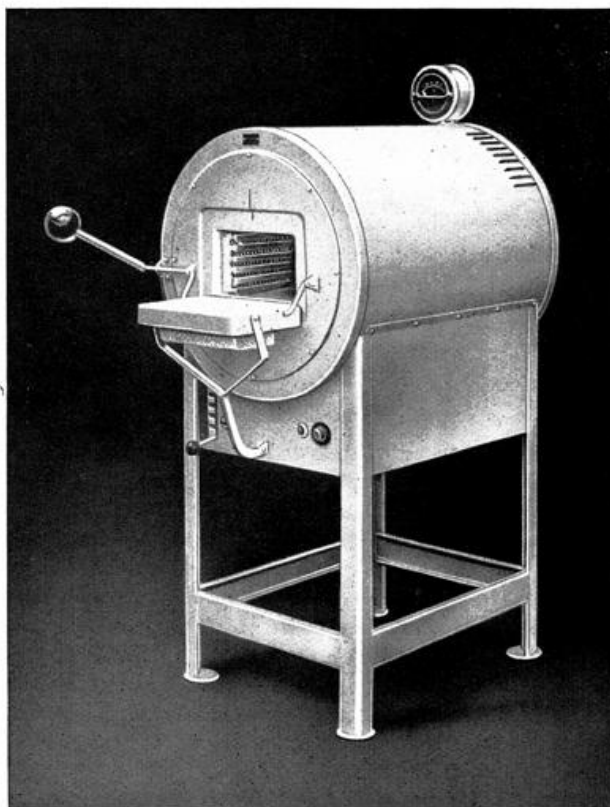
Der Werkvorgang der Aufbau-Töpferei ist einfach: Ein kleiner Klumpen Ton wird mit den Händen oder einem Brettchen gleichmäßig flach gedrückt und dann nach Augenmaß oder mit Hilfe eines Metallzirkels zur runden Platte beschnitten. Weitere Klümpchen Ton drückt man zur Walze aus und rollt sie mit flachen Händen oder mit Hilfe eines Brettchens zur dünnen, längeren Rolle aus. Durch Aufeinanderichten solcher Rollen auf die Bodenplatte wird das Gefäß gebildet. Es ist leichter, das Gefäß aus einzelnen größeren oder kleineren Ringen zu bilden, als es in „endloser“ Spirale aufzubauen (Bild 1). Ein Gefäß läßt sich auch aus breiteren Streifen, die man aus einer flach gedrückten größeren Platte schneidet, aufbauen. Die Streifen werden zu Ringen zusammengesetzt und aufeinander geschichtet. Solche aus Streifen aufgebauten Gefäße verlieren selten den Charakter des Zusammengesetzten und lassen sich nur schwer zu einem Gefäß mit kontinuierlichem Umriß bilden.

Wichtig ist bei beiden Verfahren, daß die einzelnen Rollen oder Streifen an den Nahtstellen und da, wo sie aufeinander liegen, gründlich ineinandergedrückt und verschmiert werden. Das macht man mit Hilfe des oben erwähnten kleinen Modellierhölzchens, indem man den Ton jeder neu aufgelegten Rolle in den schon bestehenden Teil des Gefäßes hineindrückt, und zwar Stückchen für Stückchen, rund um das Gefäß herum. Das Verschmieren geschieht am besten nach dem Auflegen eines jeden Ringes und nicht erst, nachdem alle Ringe aufgelegt sind. Vor dem Auflegen jeder Rolle sollte außer-

dem der obere Rand des schon gebildeten Gefäßteiles mit einem Schwämmchen etwas angefeuchtet werden. Mit einem solchen möglichst feinporigen Schwämmchen lassen sich auch die Gefäßwände verstreichen. Auch nach dem Aufbau kann man noch durch vorsichtiges Ein-drücken und Ausbeulen mit den Fingerspitzen Unregelmäßigkeiten ausgleichen und den Umriß leicht korrigieren. Töpfern ist in hohem Maße eine Sache des „Fingerspitzengefühls“.

Das Trocknen der geformten Gefäße sollte möglichst in einem kühlen und feuchten Raum geschehen. In zentral-geheizten Räumen entstehen beim Trocknen Risse in den Böden der Gefäße; fette Tone neigen stärker zur Risse-bildung als magere. Wo es möglich ist, hüllt man in trockenen Räumen die fertigen Gefäße in feuchte Tücher oder Lappen, damit sie langsamer und von innen her trocknen.

Im halbharten oder getrockneten Zustand lassen sich die Oberflächen der Gefäße weiter glätten. Jugendliche ma-chen das gern mit gröberem und feinerem Sandpapier,



2. Der elektrische Brennofen der Firma W. C. Heraeus

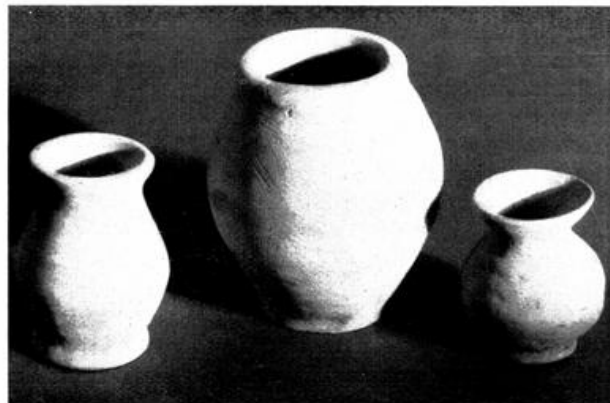
der „Fachmann“ nimmt lieber ein Messer (Buchbinder-messer), dessen Klinge konkav geschliffen ist. Gerade unreine, mit Sand vermengte Tone bekommen durch das Abschaben eine sprechende, an guten Wandputz erin-nernde Oberfläche. Fette und reine Tone lassen sich in trockenem Zustand durch Reiben mit schwach ange-feuchtetem Leinenlappchen bis zu mattem Glanz „po-lieren“.

Nach gründlichem Durchtrocknen, das je nach der Be-schaffenheit des Trockenraumes und der Stärke der Ge-fäßwände bis zu vier Wochen und länger dauern kann, können die Gefäße gebrannt werden - und dieses Bren-nen gibt der ganzen Arbeit, wenn nicht gerade ihren Sinn, so doch den dauernden Antrieb. Erst mit dem

Brennen wird die Arbeit wirklich „fertig“ und ist nicht mehr nur Übungsstück. Erst durch das Brennen bekommt der unansehnliche grau-gelbliche Werkstoff jenen schö-nen Terrakottaton, der, wie Max Laeuger bemerkt, der Wirkung der Haut des Menschen am nächsten kommt.

An größeren Schulsystemen mit einem regelmäßigen „Anfall“ von zu brennenden Dingen wird sich auf die Dauer nur ein moderner elektrischer Brennofen bewäh-ren. Die selbstgebauten Öfen mit Holz- oder Kohlehei-zung dienen in Schulen meist nur einem kulturkund-lichen Interesse. Der Verfasser brächte jedenfalls nicht die Zeit auf, die das stundenlange Anheizen und die dauernde Kontrolle des Brennprozesses erfordern. Das Brennen mit dem elektrischen Brennofen ist dagegen eine einfache Angelegenheit und kann im Unterrichts-raum erfolgen (Bild 2). Die Kammer dieses Ofens mit einem Nutzraum von 25×16×45 cm faßt für den ersten Brand, bei dem die zu brennenden Dinge ineinander-und übereinandergeschichtet werden können, mehr als man denkt. Bis zu 30 kleinere und mittlere Gefäße las-sen sich darin unterbringen. Es dauert ungefähr ein-einhalb Stunden, bis der Ofen eine Temperatur von 1000 ° C erreicht. Dabei werden etwa 12 kw Strom ver-braucht, ein Brand kostet also bei einem Strompreis von 9 Pf. für die Kilowattstunde eine D-Mark. Wenn man den ersten Brand, den sogenannten Schrühbrand, nied-riger hält, sind die Kosten noch geringer. Es läßt sich bei Dauerbetrieb auch dadurch Strom sparen, daß man den Ofen nicht ganz abkühlen läßt, sondern bei etwa 150 ° C die gebrannten Dinge herausnimmt und den Ofen neu einfüllt. In den beiden Wochen vor Weihnachten gab es an der Schule, an der der Verfasser lehrt, so viel zu brennen, daß jeden Wochentag ein Brand erfolgen mußte. Auch das Glasieren von gebrannten Gefäßen ist ein-facher, als der Laie gemeinhin denkt, und erfordert im modernen Werkunterricht einen geringeren Aufwand an Zeit und Mittel als viele Holzarbeiten. Glasuren gibt es fertig gemischt in Pulverform. Sie werden mit Wasser angerührt, durch ein feines Sieb getrieben und bis zu einer dünneren Suppe mit Wasser weiter vermengt. Der Verfasser benützt zum Durchtreiben ein halbkugelför-miges Sieb, wie es im Haushalt verwendet wird, und als Behälter für die Glasuren einen großen Milchtopf, mit dem sich die zu glasierenden Gefäße leicht ausgießen lassen, indem man sie etwa zur Hälfte füllt und die Gla-sur unter Drehen des Gefäßes wieder ausfließen läßt. Das Auftragen der Glasur auf die Außenhaut erfolgt am einfachsten durch Eintauchen der Gefäße, der Auftrag

3. Die noch derberen Formen 13jähriger





4. Wie später das Fingerspitzengefühl wächst

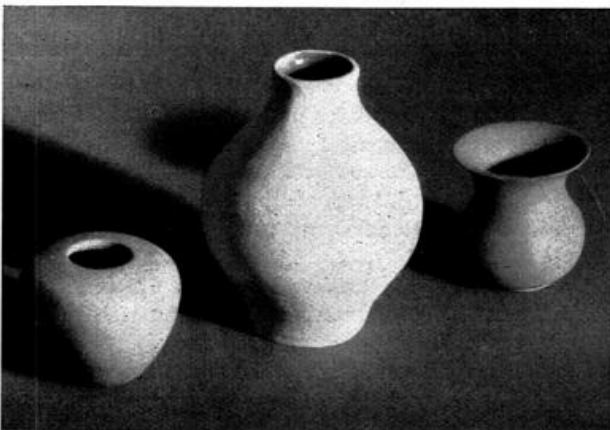
mit dem Pinsel ist schwierig und erfordert Übung. Für viele Gefäße wird es genügen, wenn sie nur innen glasiert werden. Gerade der Gegensatz zwischen dem matten Terrakottaton auf der Außenhaut und einer glänzenden Transparentglasur auf den Innenflächen ergibt eine schöne Gesamtwirkung. Die aufgetragene Glasur bedeckt nach dem Trocknen wie eine Staubschicht die Gefäße und läßt sich mit einer Handbürste oder einer alten Zahnbürste nach Belieben wieder entfernen.

Die gebräuchlichsten Glasuren erfordern eine Temperatur von 900 bis 980° C, bis sie zum Schmelzen kommen. Diese Temperatur braucht nur einmal erreicht zu werden, nach dem Abschalten des Ofens bleibt sie noch eine Zeitlang erhalten. Die völlige Abkühlung des Ofens dauert einen ganzen Tag. Transparentglasuren sind am billigsten, sie haben außerdem einen niedrigeren Schmelzpunkt und fließen leicht; sie verändern den Terrakottaton ins Dunklere und Gelbliche. Der Verfasser benutzt an seiner Schule außer der transparenten noch eine hellmausgraue und eine rotbraune Glasur.

Die Möglichkeit der Bemalung von gebrannten Tonarbeiten mit sogenannten Unterglasurfarben soll hier nur erwähnt werden.

Es ist erstaunlich, wie findig Jugendliche in technischen Dingen sind und zu welch gültigen Gefäßformen sie kommen, wenn sie an eine schöpferische Haltung im Kunstunterricht gewöhnt sind. Es genügt, immer wieder die besten der entstehenden Stücke den jüngeren und älteren Kameraden vor die Augen zu halten und sie

5. Ältere Jahrgänge können jedoch auch gefährlich elegant formen: links und rechts

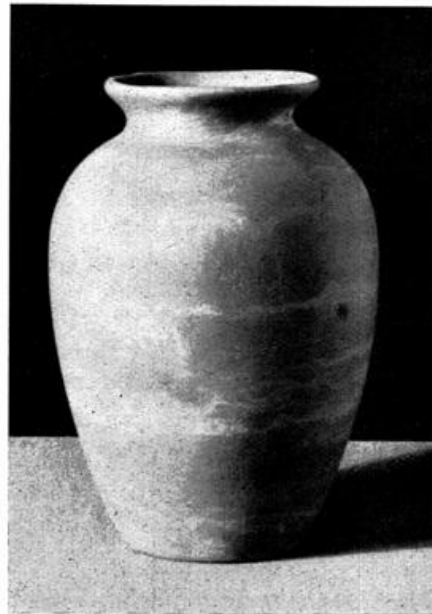


ihnen auch einmal in die Hand zu geben. Es genügt ein andermal, ein gut geformtes Gefäß in beide Hände zu nehmen und von der Hand als dem Maß dieser Dinge zu sprechen, um von gekünstelten Formen zu heilen.

Die Bilder 3-6 mögen anschaulich Zeugnis ablegen von dem hier besprochenen Zweig des Werkens und der Kunsterziehung. Es sind Arbeiten von 13-18jährigen Jungen. Jüngeren Jahrgängen bereitet das Töpfern in Aufbautechnik im allgemeinen noch zu große Schwierigkeiten. Auch der Sinn für die Funktion eines Gebrauchsgegenstandes, für das Wohlgeformte und für „Profil“ erwacht erst mit der beginnenden Pubertät. Bild 3 zeigt die noch derben, dickwandigen Arbeiten von 13jährigen, man sieht noch den Kampf mit dem Stoff.

Die beiden kleinen Vasen auf Bild 5 stehen am andern Pol. Sie zeigen die gefährliche Grenzzone technischer Eleganz, wozu der Ton die geschicktesten der älteren Jahrgänge verführen kann.

Das überzeugendste Stück ist die Arbeit eines 15jährigen Jungen, der wegen Mängel in zwei Fremdsprachen sitzengeblieben ist (Bild 6). Welche Kraft und Fülle spricht aus dieser seiner ersten Arbeit! Wieviel „Lernlinge“, die die höhere Schule bei durchschnittlicher Intelligenz glatt durchlaufen, besitzen nicht einen Bruchteil davon!



6. Erstarbeit eines begabten 15jährigen

★

Der elektrische Brennofen ist ein Fabrikat der Firma W. C. Heraeus, Abt. Elektrowärme, Hanau/M. Als Muffelofen für Temperaturen bis 1000° C, mit einstellbarer Temperaturregelung und zuverlässiger Temperaturanzeige kostet er anschlussfertig an Kraftleitung DM 1250.—. Derselbe Ofen mit freistrahenden Heizdrähten bei gleichem Energieverbrauch für Temperaturen bis 1150° C ist etwas teurer.

Glasuren in Pulverform liefert die Firma Degussa, Abt. Keramische Farben, Frankfurt/M 1, Weißfrauenstraße 9. Auch Unterglasurfarben können von dort bezogen werden.

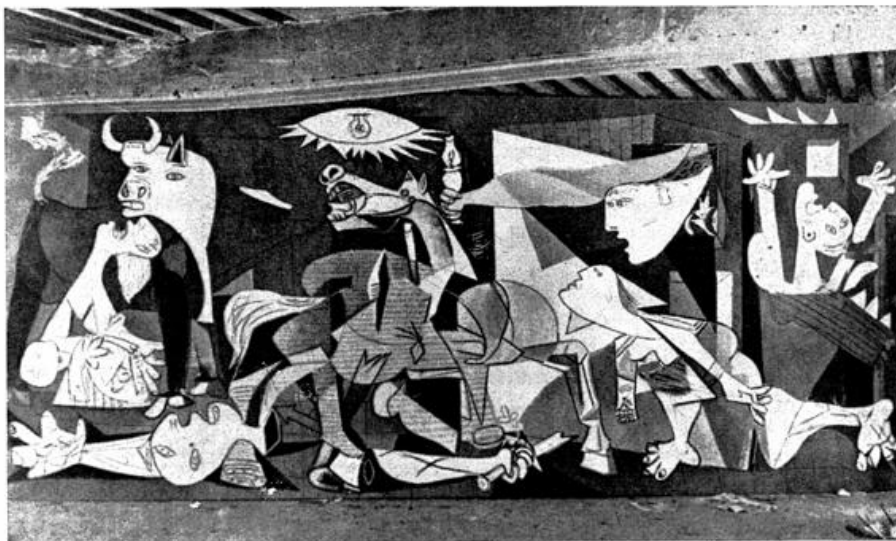
Der Verfasser erhält seinen Ton von der Töpferei Schwarz, Nieder-Olm bei Mainz/Rhein. Es ist ein rotbrennender, fetterer Ton, der gebrauchsfertig in Säcken verschickt wird. 100 Kilo kosten DM 10,— zuzüglich Frachtkosten.

WALTER ERBEN:

PICASSO

UND DIE SCHWERMUT

Proben aus der in Heft 3 genannten Ausgabe im Lambert Schneider Verlag, Heidelberg (mit der freundlichen Genehmigung von Verlag und Autor).



Picasso: Das wandgroße Guernica-Bild 1937

Hans Sedlmayr, der jetzt nach München berufene neue Ordinarius für Kunstgeschichte, wagte in seinem „Verlust der Mitte“ (bei O. Müller, Salzburg) die bisher schärfste Sicht der Kunst im 19./20. Jahrhundert. Sein Nachweis der Folge jeweils führender Bau-Aufgaben (Landschaftsgarten / architektonisches Denkmal / Museum / Theater / Ausstellung / Fabrik) mit ihren Parallelen in Plastik und Malerei ist eine Sinndeutung, an der niemand mehr vorbeikommt. Bot gewiß seine Stellungnahme zur modernen Malerei manche sachlichen Angriffspunkte, so mußte dieser Streit bestehen lassen, wie S. in seinen Schlußworten die kühnsten Vorstöße dennoch rechtfertigt.

Parnitzke

Die „Sozietät“ könnte nicht fortschreiten, „wenn es nicht beständig Menschen gäbe, denen vorzüglich mit oder ohne ihren Willen die Erneuerung und das Hereinziehen oder die Antizipation der Zukunft übertragen ist und welche die zeitliche Gegenwart durch ihr Opfer - glaubend, was sie noch nicht schauen - der Einwirkung der Zukunft offenhalten . . .; und diese prophetischen Geister bilden die eigentliche Jugend der Sozietät zu jeder Zeit insofern, als das zeitlich noch Ungeborene doch noch jünger ist als das zeitlich jüngst Geborene.“ (F. v. Baader, 1831.)

Die Erneuerung kann aber nur angestrebt werden, wo der Zustand als Krankheit empfunden wird, wo man an ihm leidet, wo man sich der Entsetzung des Menschen schämt und fast verzweifelt . . .

Die Hoffnung liegt dort, wo am tiefsten unter diesen Zuständen gelitten wird.

Dazu aber ist zu sagen:

Daß unter all dem im 19. und 20. Jahrhundert mit am tiefsten die Künstler gelitten haben, gerade diejenigen, deren Auftrag es war, in furchtbaren Visionen den Sturz des Menschen und seiner Welt sichtbar zu machen. Es gibt im 19. Jahrhundert einen ganz neuen Typus des leidenden Künstlers, des einsamen, des irrenden, verzweifelten, des am Rande des Wahnsinns stehenden Künstlers, den es früher höchstens als einzelnen gegeben hat. Die Künstler des 19. Jahrhunderts, die großen und tiefen Geister, haben oft den Charakter von Geopferten und sich Opfernden. Von Hölderlin, Goya, Friedrich, Runge, Kleist über Daumier, Stifter, Nietz-

sche (Künstler auch er) und Dostojewskij zu van Gogh, Strindberg (mit seinem Aufschrei: „Es ist schade um die Menschen!“), Trakl geht eine große Solidarität im Leiden unter der Zeit. Sie alle leiden darunter, daß Gott fern oder „tot“ und der Mensch erniedrigt ist.

Und am meisten leidet unter diesen Zuständen das Abendland. Daher ist hier die geistige Hoffnung (mag es ihm äußerlich noch so schlecht gehen).

Walter Erben

1. Aus der Einleitung:

Die Laien betrachten ihn als ein schändliches Kuriosum, als den frechen Versuch eines an der Kunst und der Menschheit Enttäuschten, die von Gott geschaffenen Erscheinungen dieser Welt zu schmähen. Und viele Maler, unter ihnen auch jene, die seine früheren Werke schätzten, sehen ihn nur als einen extravaganten Vergewaltiger malerischer Formen und stellen entschieden in Abrede, daß seine Schöpfungen noch den Namen Malerei verdienen.

Beide Aspekte werden dem Phänomen Picasso nicht gerecht. Geht man von solchen Voraussetzungen an Picasso heran, wird man notwendigerweise enttäuscht sein. Den Sinn seiner Werke allein von der Form her zu erschließen, wird nur den Wenigen vergönnt sein, die die Sprache der Form zu lesen verstehen. Dieses aber ist nicht möglich ohne intensive Beschäftigung mit dem Wert und der Bedeutung der malerischen und zeichnerischen Formen. Diese Beschäftigung heißt: Arbeit, - Arbeit, an der Verstand, Geist und Seele gleichermaßen beteiligt sind.

Wenn ich versuche, mich von andern Voraussetzungen her seinem Werk zu nähern und es deutlich zu machen, so will das nicht sagen, daß diese Arbeit überflüssig geworden wäre, - doch vielleicht wird dadurch ein Hindernis weggeräumt, das manchem Willigen den Zugang zum Verständnis Picassos versperrte. Der unbefangene Mensch wird von einem Rembrandtbild auch zuerst von Inhalten bewegt, - er denkt nicht daran, die malerische Formensprache Rembrandts zu studieren. Ich möchte deshalb vor allen Dingen von den „Inhalten“ in den Bildern Picassos sprechen, und ich habe meine Untersuchung „Picasso und die Schwermut“ genannt, weil der Ausdruck in seinen Werken mir zutiefst ein Zeichen



Picasso: La femme qui pleure (Die weinende Frau) 1938

des Leids, der Trauer und der Verzweiflung zu sein scheint. Es trifft auf diesen Künstler der Ausspruch Millets in besonderem Maße zu: „Das Leiden ist gerade dasjenige, was einem Künstler die Kraft gibt, sich klar auszudrücken!“

2. Zum „Guernica“-Bild (das 7 Meter breit vorzustellen ist):

Picassos persönliches Leben verläuft im Rhythmus des schwermütigen Menschen. Nach den Phasen produktivster Entfaltung kommen Phasen der Depression. Im Jahre 1936 überwältigt ihn die Lethargie so vollends, daß er lange Zeit überhaupt nicht mehr malt. Da beschieß ein deutsches Panzerschiff die baskische Stadt Guernica. Diese Erschütterung bringt auch den Basken Picasso wieder zum Erwachen, und er malt das große Wandbild auf der Pariser Weltausstellung.

Das antike Drama ist auf seinem Höhepunkt angelangt. Das drohende Verhängnis ist hereingebrochen, und damit das Entsetzen, der Wahnsinn. Tiere und Menschenleiber erscheinen zum letzten Male durch den Zwang der tragischen Erscheinung vor die Kulissen gezerrt. Aus einer Mauerwand brechen schon die Flammen. Ein Pferd bäumt sich auf, die Glieder, der Kopf sind ohn-

mächtig verzerrt. Unter den Hufen liegt die Gestalt des niedergebrosenen Streiters, - die Rechte umklammert noch das zersplitterte Schwert. Die Linke ist konulsivisch geöffnet, die Finger in der Todesagonie abgespreizt. Im Innern der Handfläche zeigt sich die Lineatur der Lebenslinien.

Auf der linken Bildseite wendet der Stier seinen brutalen Kopf in niederträchtigem Triumph über der zusammenbrechenden Mutter, deren Händen das Kind, die Frucht ihres Leibes, entsinkt. In der spanischen Mythologie bezeichnet der Stier das Dunkel, das Brutale, - das Pferd bedeutet das Leben. Das Leben wird vernichtet, das Dunkel triumphiert. Eine Frauengestalt reckt, von Flammen ergriffen, die Hände zur Abwehr und Beschwörung zugleich. Die andere Frauengestalt hat sich wieder erhoben. Sie windet sich, die Lähmung des Entsetzens überwindend, dem Licht entgegen, das der Arm der Freiheit in das Dunkel trägt.

Es ist Nacht. Das Gestirn ist unsichtbar geworden. Künstliches Licht versprüht gleißende Helle. Das Licht in der Hand der Freiheit aber ist nicht das Licht der Zivilisation, es ist die stete Flamme, die Prometheus einst den Göttern abtrotzte. Von Entsetzen gequält ist das Antlitz von Tier und Mensch. Nur das Haupt der Freiheit kündigt mit ehernem Mund das Recht des Menschen zur Frei-

heit. In ihren Haaren glimmt der Widerschein der Sterne, die draußen, über dem Ort des Schreckens, unverändert wandeln.

3. Zum Bild der weinenden Frau:

Was bleibt nach dieser Katastrophe, ist der Mensch, der weint. In dem Bild „La femme qui pleure“ von 1938 gibt uns Picasso nicht das Bekenntnis eines Schmerzes, in die würdige und adlige Form von „Einfalt und stiller Größe“ projiziert. Er zeigt uns die verzweifelte Frau, das Alltagsgesicht der weiblichen Wesen, denen wir allenthalben begegnen, dieses Gesicht mit dem glatt gestrahlten Haar, der gestutzten, in die Stirn fallenden Locke, - die Frau mit dem Warenhaushut (Rilke: „... die billigen Winterhüte des Schicksals“) und der gesteppten, groben Bluse. Diese Frau steht verlassen in der Leere des Raumes; kein Trost kommt ihr zu. Der Schmerz der Welt hat sich mit ihrem eigenen nichtigen, für sie alles bedeutenden Schmerz zu einem gellenden Aufschrei der Verzweiflung verdichtet. Ihr Leben besteht nur noch darin, daß sie Tränen weint. Das einzige, was vom Duft der Welt sie erreicht, wird hineingemengt in den Salzgeschmack auf der Zunge. Die Augen sehen nicht mehr,

sie sind ausgebrannte Krater. Die Kälte des Entsetzens zieht Stirn und Wange zusammen, die Fingernägel kralen sich in die maskenhaft versteinte Haut. Die Anatomie der Tränendrüsen wird fühlbar wie ein fremdes Organ, - die geschwollenen Finger gehorchen dem Willen nicht mehr, weil jeglicher Lebenswille in ihnen erloschen ist.

Das Dunkle des Unterbewußtseins hat einer eisigen Helle des Empfindens Platz gemacht; in kreischendem Diskant schieben sich die Prismen des erschütterten Denkens übereinander. Aber hinter dieser Transparenz leuchtet nicht das barmherzige Auge des Erlösers, hin-

*

Dieter Wyss: Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1950 / 12,50 DM.

Seitdem Chirico den von ihm mitbegründeten Surrealismus abgeschwor, in neuem Realismus (Renaissance-Eklektizismus) malt und ihn predigt, seitdem von Dali ähnliches behauptet wird, nachdem in unsern Ausstellungen zeitgenössischer Kunst alle „modernen“ Richtungen sprechen, die Abstrakten zunehmend, aber keine Vertreter des Surrealismus, des magischen Realismus selten auftreten (obwohl surreale Einflüsse in Plakaten der Schweiz, USA und anderen Ländern sich außerordentlich fruchtbar auswirken), erhebt sich erneut die Frage nach Deutung und noch mehr nach Bedeutung des Surrealismus für Gegenwart und Zukunft. Dieter Wyss klärt in feinsinniger und tiefeschürfender Weise einige Tendenzen der modernen Kunst, beginnt mit der Krise des Objekts, der Auflösung der Wirklichkeit im Dienste der Täuschung. Ziele und Wege des Kubismus, der Abstrakten, des Expressionismus werden dargestellt, die psychologischen Hintergründe untersucht, wobei Jungs Psychologie, Freuds Psychoanalyse und (zwar ungenannt) wohl auch Adlers Individualpsychologie Pate standen. Triebbefriedigung, Wunscherfüllung, Generalbeichte geben Impulse, oft gerät der moderne Künstler, nicht mehr im lebendigen Kontakt mit der Umwelt, in die Gefahr eines extremen Subjektivismus.

Typisch, daß mit der surrealistischen Dichtung begonnen wird und z.T. daraus die surrealistische Malerei abgeleitet wird. Jarry, Rimbaud, Lautréamont mit kühnen, oft erschreckenden Proben sadistischer Grausamkeiten, drastischen Ausdrücken, die den Bürger schrecken sollen und delirösen Assoziationen, Wach- und Halbwachträumen oft sexuellen Inhaltes. Guillaume Apollinaire, eng befreundet mit Picasso und Braque, versuchte die Gesetze des Kubismus auch in der Dichtung anzuwenden, um sehr bald die Möglichkeit einer neuen „Realität“, den Surrealismus zu entdecken, als dessen eigentlicher Begründer er anzusehen ist. Selten gelingt der Durchbruch zur Tiefe allgemeiner Aussagen, der Schritt zum reinen Spiel (von der vielfach gebrochenen Form des Kubismus ausgehend) kann die Auflösung jeder Form - Dadaismus! - mit sich bringen. Die konstruktiven Ziele der surrealistischen Bewegung, die Breton vertrat, werden in ihren Um- und Abwandlungen aufgezeigt, weitere Dichter zitiert; es folgt ein Vergleich der surrealistischen Malerei und Literatur, die beide die Nachtseite menschlicher Existenz darstellen. Chiricos Einfluß ist zeitweise bei allen Surrealisten zu spüren, die Einsamkeit und Verlorenheit des modernen Menschen in einer fremden Welt rätselhafter Architektur, überwältigt von Mächten des Unbewußten, des „Es“. Max Ernst ist ein langer Aufsatz mit zahlreichen Abbildungen gewidmet, Salvador Dali, Brauner, Paalen, Frederic Sommer, Tanning folgen. Trotz intensiver Einfühlung und Verständnisbereitschaft muß Wyss doch bekennen: „Die Auflösung der bestehenden Ordnungen, die Chaotisierung des Ich-Bewußtseins, der Aufruhr der „unteren Mächte“ ist so allgemein Tatsache geworden, daß sein Fortbestand in der Kunst anfängt bedenklich zu werden - so daß die Kunst Gefahr läuft, das Opfer ihrer Zeit zu werden. Daraus müßte eigentlich die Konsequenz gezogen werden, daß der Surrealismus - sollte seine außerordentliche Bedeutung in der Malerei nicht erlöschen - durchstoßen müßte zu einer tieferen Schicht, die vielleicht bis jetzt nur von Chirico und Max Ernst erreicht wurde - zu einer metaphysisch-mythologischen, wie sie sich bei Edgar Ende, H. Trökes und einigen andern anzubahnen scheint.“

ter dieser Durchsichtigkeit dunkeln die Leeren des Baudelaire'schen abîme, des gouffre, des Abgrunds... Dieser Frau verbleibt nichts mehr als das dünne Stückchen Tuch in der Hand. Einst hat es dem Geliebten zum Abschied geflattert, jetzt ist es zu einem Tränentuch geworden. Es ist so gesättigt vom salzigbitteren Naß, daß es kein Mehr an Tränen mehr aufzunehmen vermag. Dieser letzte Trost liegt widrig zerknüllt zwischen Daumen nagel und Handfläche. Das Bild bedarf der erhebenden Kulisse nicht mehr. Hier ist die Verzweiflung zum Element geworden, das Verzweifeltsein zum Absoluten erhoben. Es gibt kein Vor mehr und kein Zurück.

*

Der Text ist gut geschrieben, die Auswahl der Abbildungen etwas zu einseitig und uniform, es fehlen die freieren und formal stärker übersetzten Beispiele ungenannter Künstler.

Rhein

Herbert von Einem: Caspar David Friedrich / 135 S., 106 Abb., 8 Farbtafeln / 15,80 DM.

Diesen 1938 erstmals erschienenen Band legt der Verlag Konrad Lemmer Berlin nunmehr in 3. sehr sorgfältig ausgestatteter Auflage vor. Der Verfasser geht von der historischen Situation aus, als deren Ergebnis die Kunst Friedrichs anzusehen ist. Bei allem tiefen Verständnis dafür übersieht er jedoch nicht die Tragik der romantischen Bewegung. „Die Romantiker wußten, daß Kunst als Sprache von dem Lebendigen einer Gestaltwelt abhängt, aber sie lebten in dem Wahn, diese Welt willentlich... bewußt schaffen zu können.“ Auch in Friedrichs so liebenswertem Werk ist diese Diskrepanz nicht zu übersehen. Ein still-abseitiger, schwermutbeladener Mensch, suchte er - vornehmlich im Landschaftsbild - sein religiöses Weltempfinden zu veranschaulichen. „Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz“ bekannte er für sich. - Der Hauptteil des Buches umfaßt die Aufzählung der Friedrichschen Themen und die Beschreibung ihrer Inhalte, auf deren Symbolcharakter immer wieder hingewiesen wird. Wohingegen die Auseinandersetzung mit dem Gestalterischen (des Bildgefüges, der Farbe usw.) zu knapp geraten erscheint. Denn eben, mag auch das Herz noch so innig beteiligt sein, die Gestaltwelt der Malerei bleibt doch vor allem auf das schauende, formende Auge gestellt. - Zahlreiche sachliche Anmerkungen vervollständigen dieses bei aller Sympathie für den Künstler auch kritisch abwägende und darum lesenswerte Buch.

Betzler

Paul Fechter: Kleines Wörterbuch für Kunstgespräche / C. Bertelsmann-Verlag / 310 S., 9 DM.

Kein Zweifel: nicht wenige kunstbezügliche Wörter und Begriffe (von den Modeklischees ganz abgesehen) werden gesprächsweise so mißverstanden und unklar gebraucht, daß der Verwirrung kein Ende ist. Da stellt (nach dem früher vom Kröner-Verlag, Stuttgart, herausgegebenen, hauptsächlich auf die historische Kunst bezogenen „Wörterbuch der Kunst“ von Johannes J a h n) nun dies mehr für den Laien bestimmte Wörterbuch eine zu begrüßende Ergänzung dar. Freilich, neben vielen ausgezeichneten Erklärungen (z. B. Surrealismus, Magischer Realismus) gibt es auch manche fragwürdige. So etwa, wenn der Begriff der „Anschaulichkeit“ beschränkt bleibt auf das, was die Welt „den Augen des Menschen darbietet“, als ob nicht z. B. ein Werk echter Dichtung voller Anschaulichkeit sein könnte! Merkwürdig berührt auch, in der sonst recht zutreffenden Definition des Begriffs „Stil“, den Satz zu finden: „... solange die Griechen Tempel bauten, haben sie gebaut, wie es ihnen Spaß machte, mal so, mal so, und von dorisch und jonisch, von herbe und heiter, wie man diese Stilarten wohl auch charakterisiert hat, sicher nicht viel geahnt“. Das dürfte m. E. nicht die richtige Art sein, über den Stilwillen der Griechen zu sprechen, zumal nicht zu Laien. - Im ganzen jedoch, das muß anerkannt werden, vermag das Buch seinen Zweck zu erfüllen: dem Suchenden zu helfen, nicht zuletzt auch dort, wo er die meiste Mühe hat: im Bereich der neueren Kunst.

Betzler

Karl Grönig: Tilman Riemenschneider / Krössing-Verlag Osterode (Harz) 50. Großformat mit 20 ganzs. Abb. und 2 Urkunden. 7,50 DM.

Unser Kollege, Stud.-Rat Grönig, aus einer seit 1577 in Osterode heimischen Familie, hat es sich angelegen sein lassen, dem

SCHULWANDBILDER

Von einer Ausstellung her, die „Schleswig-Holstein vor Hundert Jahren“ galt (und in diesem Druckstock aus dem Katalog der Kieler Kunsthalle freundlich zur Verfügung gestellt), mag einmal das so fragwürdige Kapitel der Schul-Anschauungsbilder zur Kulturgeschichte angerührt sein.

Noch immer - und wieder - bemühen Schul-Verlage irgend geschickte Graphiker, die dann „Lebensbilder“ aus dem Mittelalter und andern Epochen entwerfen als Fehl- und Totgeburt bildhafter Dokumentation, uns zum Greuel und Kinderaugen ein lehrhafter „Ersatz“ wie nur irgend eine der vergammelten Lesebuchgeschichten, die von Grund auf mit dem ungeistigen Zeigestock dirigiert werden, an jedem echten Quellenwert konsequent vorbeigehend.

Was der wandernde Vedutenmaler Otte hier als „Augenzeuge“ beschrieben hat: den geruhsamen Markttag einer Kleinstadt vor dem Einbruch der „Werkstättenland-



Friedr. Wilh. Otte: Der Südermarkt in Flensburg. Aquarellierte Zeichnung 66 zu 125 cm / um 1835 / Museum Flensburg.

schaft“ mit allen Technisierungen, ist letzter Ausläufer jener langen Kette von Bildurkunden, die man nur aus unsern Sammlungen ans Licht zu heben braucht, um prächtigste Groß-Bilddrucke zu haben, auf denen Kinder- augen mit Vergnügen spazieren gehen können, um anschaulich „Geschichte“ zu lesen, wie sie eben kein Nach- fahr mehr konstruieren kann - es sei denn unter Verlust des unnachahmlichen Zeitkolorits in all und jedem Bei- werk.

Parnitzke

großen Sohn der Stadt in einer schönen Buchausgabe ein Mal zu setzen. Was längst in Würzburg aktenkundig vorlag, die Herkunft aus Osterode, wurde dort erst seit 1915 einsichtig: 1483, im gleichen Jahr, das R. in Würzburg sieht, verstirbt in O. ein Tille Remensnider - nämlich der Vater, der nach dem Weimarer Fund von 1941 als Münzmeister ausgewiesen ist. Das Formen- prägen kam also nicht von ungefähr. Grönig gelingt es, zu diesen Daten weitere Beziehungen zu erschließen, die über einen Oheim R.'s schon vor der Übersiedlung auf Würzburg hinweisen und zu erhellen, was die Münzstätte Osterode da- mals an Bildwerken barg. Nach dieser sorglichen Quellen- und Heimatkunde läßt Grönig dann die Reihe der Hauptwerke spre- chen, die der Niedersachse in seiner Wahlheimat Mainfranken erstehen ließ, von wo allein bisher die Erschließung ansetzte.

Parnitzke

Iver Sörensen: *Volksgut im Zeichenunterricht* / Verlag J. Klink- hardt 51 / 5. Neubearb. Aufl. 74 S. m. 37 Abb., 3,60 DM.

Was S. lange Jahre mit Volksschulklassen, seit 10 Jahren auch in der Lehrerbildung erprobt hat, ist in dieser Ausgabe ver- einigt, deren Bedeutung bleibt, daß sie jeden Lehrer der Volks- schule anspricht und ihm die Bildsprache der Schüler erschließen hilft als einen Schatz, der täglich bereit liegt, für den man nur „Augen“ haben muß.

Weil dies Wahrnehmen und Pflegen der natürlichen elementa- noch längst nicht Gemeingut der Erzieher ist, bedeutet S.'s ein- dringlicher Aufweis der möglichen ehrlichen Leistungen eines gesunden Jugendschaffens eine Hilfe, die verlässlich ist: hier gibt es keine gesuchten, gekünstelten Themen, sondern die Wirklichkeit der Schuljugend und ihre jeweilige Anschau- ungsstruktur!

Parnitzke

Dr. Elis. Ewald: *Pflanzenkunde* / Bayr. Schulbuch-Verlag, Mün- chen. Pflanzenkunde 2 Bde., je 5 und 6,35 DM.

Dies Unterrichtswerk für die höhere Schule heben wir heraus, weil es so vorbildlich illustriert ist - von Hildegard Müller, Kempten - wie man ein liebenswertes Kräuterbuch für die Jugend bebildert wünschen muß. Die fast 200 aquarellierten Pflanzenzeichnungen sind im Offsetdruck gut wiedergegeben, manche so, daß man sie besonders versammelt sehen möchte! Damit ist nichts gegen den lehrhaften Text gesagt. Er bemüht sich, die systematische Einsicht mählich zu fördern, und tut es so anschaulich, daß es Freude macht, mitzugehen. Zu den ebenfalls beispielhaften erklärenden Zeichnungen und Über-

sichten treten noch einige Fotos und Farbfotos - nicht immer mit überzeugender Notwendigkeit. Wo aber haben wir heute schon Meister des farbigen Lithos, die mit farbigen Gründen gestalten können, um Fotos geistig weit überbieten zu können? Zu wünschen bleibt, daß die schönen Pflanzenbilder auch ein- mal einem preiswerten Lehrwerk für die Volksschule zugute- kämen.

Parnitzke

Karl Scheffler: *Lebensbild des Talents*. Albert Nauck & Co. 296 Seiten.

Nur ein Mann wie Karl Scheffler konnte dies Buch schreiben, weil es ein reiches Wissen, ein langes Leben mit den Talenten und ihren Werken und eine Haltung zu ihnen voraussetzt, die er - der einzige Kunstwissenschaftler, der meines Wissens solche Worte fand - am Anfang seiner großen „Geschichte der euro- päischen Malerei im 19. Jahrhundert“ so ausdrückte: „Dem Ver- fasser bleibt am Abschluß einer über Jahrzehnte sich er- streckenden Arbeit nur eines zu tun: den Künstlern - diesen Zaubernern, die das Unbewußte einer Zeit in schönste Wirklich- keit verwandeln - zu danken, daß ihr Schaffen ihm ein großes, ein Dasein füllendes Erlebnis ermöglicht hat.“

Im „Lebensbild des Talents“ werden erstmalig die „geistige Konstitution des Talents“, „die körperliche Konstitution“, seine „Schauplätze“ und seine „Lebensarten“ erforscht, ein gerade für den Kunsterzieher überaus wichtiger Fragenkomplex. Was ist ein Talent / Talent und Genie / Die Ausbildung / Der Anteil der Geschlechter / Die Lebensalter / Gesundheit und Krank- heit / Lebensraum und Abstammung / Leiden und Freuden - all das wird an einer Fülle von Beispielen in der bei Scheffler gewohnten klaren Sprache entwickelt.

Gollwitzer

C. Dell' Antonio: *Verhältnislehre, Plastische Anatomie und Ausdruck des menschlichen Körpers* / 5. Aufl. Aegis-Verlag Ulm / 7 DM.

Hier gibt es endlich wieder eine Anleitung zum richtigen naturgetreuen Darstellen! Im letzten Teil bekommt man „figürliches Gestalten“ gezeigt, und siehe, da taucht auch der altehrwürdige Strichmann wieder auf! Versteht sich, daß auch etliche Kunstwerke auf ihre „Richtigkeit“ hin untersucht wer- den; bei der Betrachtung einer romanischen Plastik findet sich der erschütternde Satz: „Er war ein ziemlich tüchtiger Holz- schnitzer, der aber die Verhältnisse des menschlichen Körpers noch nicht kannte und noch auf sein kindliches Gefühl an-

gewiesen war.“ Ja, hätte jener arme, einfältige, mittelalterliche Bildschnitzer in einer Proportionslehre nachlesen können . . . ! - Am Schluß wird Cornelius zitiert: „Wir haben den Kopf voller Gedanken und können es nicht machen.“ Selbsterkenntnis?

Betzler

Kinderzeichnung in USA

Im Lande der „Teste“ und des „Intelligenz-Quotienten“ für jedes Kind hat man erprobt, daß unbekümmerte Kinderzeichnungen natürlichster Test sein können, der zu 85-90 % mit dem „Intelligenz-Quotienten“ gleichgeht und von dem die Kinder gar nicht merken, daß sie „getestet“ werden. Sorge macht indes, wie die genaue Folge der zeichnerischen Entwicklung sozusagen tabellarisch erfaßt werden kann. Darüber berichtet in den „School Arts“ Dezember 1950 Z. I. Poharnok. Er hält im 3. Jahr die Kritzelstufe für beendet. Vom 3. bis 7. Jahr gibt es folgende Stationen: Zwischen 3; 3 und 4; 6 herrscht der „Spinnenmensch“ (Kreis mit Gesicht und „vielen Gliedern“ rundum). Bis zu 5; 3 der „Kopffüßler“ (2 Arme seitlich und 2 Beine nach unten an runder „Gesamt“-ausdehnung; die Spinne wird jetzt „Sonne“). Letzte Stufe ist der „Rumpfmensch“ (Kopf und Rumpf; Glieder auch ausgedehnt). Das Haus entsteht erst als Dreieck (insgesamt nach oben spitzwerdend), ab 5; 3 rechteckig, nur Dach spitz; ein Zeichen, daß hoch und quer unterschieden werden: Das Schreibalter ist da. - Baum: erst „Spule“ (Stamm in Kronenknopf übergehend), dann gerader Stamm, dann Zweig- und Blattgliederung. Blumen ab 4; 6, Tiere 5; 6 bis 6, mit menschlichen Gesichtern, Rumpf, Profil, Kopf, Front. Im 7. bis 8. Jahr werden diese Formen flüssig gekonnt, es wird damit erzählt, es folgen Überdeckungen (bei Mädchen zögernder). Vor dem 9. Jahr gibt es kaum schmückende Musterung: zuerst müssen die Grundgestalten da sein. -

Bei uns sind seit 1910 keine großzügigen Erhebungen mehr gemacht worden, um „Tabellen“ zu gewinnen.

Bedeutsam, was der Autor noch sagt: Weil vorm 7. Jahr Schornsteine senkrecht-zur-Dachschräge gesetzt werden, was für das Kind sinnvoll ist, wird die Lehrerhilfe sehr fragwürdig: es solle den Schornstein „im Ganzen“ senkrecht zeichnen. Aus Gehorsam folgt das Kind, sein Selbstvertrauen aber ist erschüttert. Geschieht solch Zurechtweisen bei allen seinen eigenständigen Prägungen, dann kommen verwirrte, unsichere, geistig unselbständige Naturen heraus. Verfäht die ganze Schule so, dann sind „Große“ die Folge, die jede eigene Verantwortung scheuen, nur zu sagen wagen, was andere gesagt haben als mechanische „Man“-tut-das-so-Menschen, bar jeden schaffenden Impulses. Der Kunsterziehung kommt deswegen größte Bedeutung zu, weil dort zu sehen ist, was andere Fächer indirekt lernen müssen: der echte selbständige Wachstumsvorgang, den man nicht künstlich recken darf! P.

Heinz Welter: Zum Notstand „Mittelschule“

Die Mittelschule in Nordrhein-Westfalen hat in der Nachkriegszeit eine Reform durchgemacht, die vom Kölner Raum ausging und dort vier Jahre lang erprobt wurde. Der neue Erziehungsplan ist durch die betonte stoffliche und methodische Hinwendung zum praktischen Leben charakterisiert. Das Bildungsziel ist darauf gerichtet, jener breiten Schicht der gehobenen Berufe in Handel und Gewerbe, Handwerk und Technik die geistigen und manuellen Grundlagen, die Kenntnisse und Fertigkeiten zu vermitteln, die in der Lebenspraxis gebraucht und angewandt werden. In der Entwicklung eines eigenständigen Bildungsplanes gewannen die Fächer Zeichnen und Werken im Hinblick auf den großen Kreis der den handwerklichen und technischen Berufen zustrebenden Schüler eine gesteigerte Bedeutung und können als charakteristische Fächer angesprochen werden, die einen wesentlichen Beitrag zur eigenständigen Prägung und Profilierung der Realschule leisten. Neben der bildnerischen Gestaltung und der Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung nimmt das technische Zeichnen einen breiten Raum auf der Oberstufe ein. Das technische Zeichnen erhält neben dem freien Gestalten auf dem Abgangszeugnis der Realschule eine gesonderte Zensur, so daß Zeichnen mit zwei Zensuren vertreten ist, wodurch die gesteigerte Bedeutung des Faches bekundet wird. Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung sind Gegenstand der mündlichen Abschlußprüfung. Dem Unterrichtsprinzip entsprechend wird auf die angewandten Aufgaben besonderer Wert gelegt. Aus dieser, in allen Fächern durchgeführten, auf praktische Bedürfnisse bezogenen Haltung, bezieht die ehemalige Mittelschule ihren neuen Namen Realschule.

Das Kultusministerium von Nordrhein-Westfalen hat im März d. J. die Umwandlung der Mittelschulen in Realschulen nach dem Kölner Muster verfügt. Damit gewinnt die erfreuliche Stellung, die das bildnerische Gestalten in der Realschule gewonnen hat, eine breitere Ebene. Im krassen Gegensatz zu dieser positiven Entwicklung steht die negative Tatsache, daß so gut wie keine Zeichenlehrer für Realschulen zur Verfügung stehen. Auf diesen Mangel wurde schon seit Jahren hingewiesen. Im vergangenen Jahre ist auf einer Mittelschultagung in Fredeburg die eigene Zeichenlehrausbildung vom Ministerium zugesagt worden. Seitdem herrscht wieder Schweigen und die Ausbildungsvorschläge ruhen weiter in den Schränken, obwohl die Sache auf den Nägeln brennt und die Zeichenlehrer für Realschulen wie Stecknadeln gesucht werden. Die Realschullehrerschaft drängt nunmehr auf Erfüllung der zugesagten Fachausbildung, weil der Lehrplan für Zeichnen ohne Fachlehrer nicht verwirklicht werden kann. Für alle Fächer der Real- und Mittelschule ist eine Fachlehrausbildung eingerichtet, man wird sie dem Zeichnen nicht ohne Schaden vor-enthalten können.

★

Diese Antwort auf den Hinweis in Heft 3 bestätigt, was das 25jährige Versäumnis, ein Kurzstudium für das Mittelschulzeichnen einzurichten, hinterlassen hat. Da in Schleswig-Holstein der Weg zur Mittelschule nur noch über das Volksschullehrerstudium führt, erhält dort das Wahlfach Zeichnen einen neuen Schwerpunkt. Daß die früheren Wahlfachler beim derzeitigen Stoßbedarf, der nach Wegfall der 6jährigen Grundschule und Wiederaufnahme des vollen Mittelschulplanes (6 Klassen) auftrat, von der Volksschule, worin sie wichtigster „Sauerbraten“ waren, zur M-Schule hinüberwechseln, ist eine zweischneidige Gegebenheit. Weil es z. Z. nicht möglich ist, Lehrkräfte abzugeben, bleibt die Vorbereitung zur M-Schulprüfung der Selbstbildung überlassen - was gewiß keine letzte Lösung ist, wenn die Mittelschule angesichts ihrer wachsenden Bedeutung das Niveau bekommen will, das ihr vor-schwebt.

Parnitzke

F. H. Ehmcke: Kulturpolitik / Ein Bekenntnis und Programm zum Wiederaufbau deutscher Lebensform. (Georg Kurt Schauer, FfM 47., 152 S., 5,50 DM.)

Wie sich schon der Druck gibt: in Fraktur, so der besondere Abschnitt, den der hochbetagte Schreibmeister der „Schrift als Bildungsmittel“ widmet, den jeder kennen sollte, der heute dies Gebiet vorhat und die Diskussion der deutschen Schrift ernst nimmt. Was zum „Primat der Graphik“, zur Lehre der Werk-schulen, zu allen kulturellen Seiten des Lebens gesagt wird, gehört zu Besinnungen, die manchen Nur-Modernen gut täten; denn der Abgeklärtheit des Alters gebührt im Chor der Lebensstände immer noch und wieder eine Stimme. (Warum wird sie nicht an öffentlichen Stellen gehört, die uns z. B. Briefmarken und Münzen beschenken, die ungeformt bleiben?) Wir allesamt sollten sie kennen, um das kritische Sehen der Jugend stärken zu helfen!

Parnitzke

Wer tauscht nach der Pfalz?

Unzerstörter Luftkurort in Wald-, Obst- und Weinbaugebiet. Günstige Nähe zu Großstädten am Rhein. Biete Stud.-Rat-stelle, voll, ohne Nebenfach, an naturwissensch. Gymn. - Schöne große Wohnung. Suche volle Kunsterzieher-Stelle in See- oder Hafenstadt, evtl. auch Bodensee oder am Strom. Angebote an die Schriftleitung KuJ unter „Wasserkante“.

★

Kunsterzieher (Ass.) in Frankfurt/M., evang., sucht nach Norden, möglichst Schleswig-Holstein, zu tauschen. (Mod. Zweizimmer-Wohnung vorhanden.) Angebote an die KuJ-Schriftleitung unter „Gebürtiger Norddeutscher“ erbeten.

★

O r t s t a u s c h. Stud.-Assessorin (Hauptfach Kunsterziehung) an Oberschule f. M. in 20 000-Stadt Ostholsteins in landschaftlich schönster Lage möchte nach Süddeutschland (Baden, Württemberg, Pfalz) wechseln. Welche gleichartige Schule hätte Platz, oder welche Kollegin würde tauschen? Zuschriften erbeten an die Schriftleitung von KuJ unter „Land Wagrien“.

BÄRENREITER=

Ausgaben / Musikbücher / Zeitschriften

Gesamtverzeichnis 1951

Sobald erschienen! In jeder guten Musikhandlung sowie vom Bärenreiter-Verlag Kassel

Grundlegende Schriften zur literarischen Erziehung

Joseph Antz

Führung der Jugend zum Schrifttum

2. erweiterte und umgearbeitete Auflage, 190 S., kartoniert DM 4,60, gebunden DM 5,60

Wilhelm Fronemann

Erziehung und Schrifttum

Richtlinien für den neuen Leseunterricht 124 Seiten und 5 Seiten „Klassenlesestoffe“ kartoniert DM 4,60

Begegnung mit dem Buch

108 Seiten, kartoniert DM 3,20 (Fredeburger Schriftenreihe)

Theodor Rutt

Sprachentfaltung und Buch

(Band I: Lebendiges Sprachwissen / Schaffendes Sprachkönnen), 76 S., kart. DM 3,20

ALOYS HENN VERLAG
RATINGEN BEI DÜSSELDORF



Schmincke

FARBEN für den Unterricht

FABRIK FEINSTER KÜNSTLERFARBEN
H. SCHMINCKE & CO. DÜSSELDORF-GRAFENBERG

Kunst und Kunsterziehung

(Fredeburger Schriftenreihe)

136 Seiten, 39 Abbildungen, DM 3,80

In 3. Auflage:

Hans Herrmann und G. Meiss:

Neues Zeichnen im Volksschulalter

80 Seiten, 78 Bilder mit 250 einzelnen Abbildungen, Preis kart. DM 3,80

Gestaltende Jugendarbeit

Mit Schere und Messer

Einführung von Egon Kornmann:

Acht Scheren- und Linolschnitte in Mappe als Wandschmuck für die Schule und als Beispiel für den Unterricht.

Preis pro Mappe DM 4,80

Bilder zur Kunstbetrachtung

Herausgegeben von Egon u. Luise Kornmann

1. Reihe: Altdeutsche Holzschnitte (Dürer, Cranach, Huber, Weiditz)
2. Reihe: Handzeichnungen der italienischen Renaissance (Raffaël, Michelangelo, Leonardo-Kreis)
3. Reihe: Altdeutsche Bildnisse (Dürer, Burgkmair, Holbein d. J., N. Manuel)

DIN A 4, Preis je Reihe DM 3,—

Rheinisches Bilderbuch

Herausgegeben von der Landesbildstelle Niederrhein

Band 1

Die Kirche der Zisterzienser/Abtei Altenberg

v. Prof. Dr. Alexander Pottgießer

DIN A 4, 37 Seiten Text

52 Seiten Bildanhang

Ganzleinen gebunden DM 10,80

Band 2

Ralfar

Die St. Nikolaikirche und ihre Kunstschätze

v. Prof. Dr. J. Heinrich Schmidt

DIN A 4, 116 S. mit 132 Abbildungen

und einer Übersichtskarte

Ganzleinen gebunden DM 15,—

VERLAG RHEINISCHE BÜCHEREI

A. HENN

Ratingen · Postfach 7

Die Kunstdenkmäler im Landesteil Nordrhein Kölner Untersuchungen

Festgabe zur 1000-Jahrfeier der Stadtgründung

Im Auftrage

des Kultusministeriums des Landes Nordrhein-Westfalen

herausgegeben von Walther Zimmermann

216 Seiten, 111 Abbildungen

Kunstdruck

Ganzleinen gebunden DM 12,—

In 2. Auflage:

Egon Kornmann

Über die Gesetzmäßigkeiten und den Wert der Kinderzeichnung

24 Seiten, 12 Abbildungen, DM 1,50

Egon Kornmann

Vergleichende Kunstbetrachtung

1. Bd. Bilder der Landschaft aus dem 16. und 17. Jahrhundert. 62 Seiten mit 41 Bildern

2. Bd. Bilder der Landschaft aus dem 18. und 19. Jahrhundert. 64 Seiten mit 38 Bildern je Band 6,50 DM

Diese Buchreihe stellt sich eine besondere Aufgabe innerhalb der Kunstdidaktik: Sie will das Auge hinführen zum unmittelbaren Erleben des bildend-künstlerischen. Sie will demjenigen dienen, der nicht Wissen gewinnen will über Künstlergeschichte, sondern der einzudringen sucht in die Werte des bildnerisch-musischen.

Die Darstellung folgt zwar im Großen der geschichtlichen Linie, aber die Zusammenstellung der Bilder und das begleitende Wort sollen vor allem hervortreten lassen, was nur im Anschauen erfaßt werden kann: die Gestaltung, die in allem Wandel der Zeiten und Stile den unvergänglichen Wert des Werkes bestimmt.

ALOYS HENN VERLAG - RATINGEN BEI DÜSSELDORF

Die Gestalt

Blätter für Zeichnen, Werken und Kunstunterricht
Herausgegeben von Hans Herrmann

Aus dem Jahrgang 1949 und 1950 sind folgende Hefte lieferbar

- 1949 Heft 1 Räumliches Zeichnen
Heft 2 Kunstbetrachtung und Theorie
Heft 3 Naturzeichnen
Heft 4 Formendes Werken
- 1950 Heft 1 Die Farbe / Aktuelle Kunsterziehung
Heft 2 Begabung / Persönlichkeit / Lehre
Heft 3 Linolschnitte
Heft 4 Handschrift in der Schule / Schriftzeichnen / Scherenschnitte zu Weihnachten
Jedes Heft DM 2,—



PORTRÄT-KATALOG

*Demnächst wird ein umfangreicher Katalog
von historischen Porträts erscheinen*

Er bringt außer guten Durchschnittserzeugnissen
zahlreiche hervorragende Werke aus der Blütezeit
der deutschen, niederländischen, französischen u. a.
Bildniskunst des 16. bis 20. Jahrhunderts.
Neben den Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens
sind stark vertreten:

Ärzte, Astronomen, bildende Künstler, Dichter,
Geistliche, Gelehrte, Philosophen

Interessenten werden gebeten, dem
Bärenreiter - Antiquariat / Kassel - Wilhelmshöhe
ihren Wunsch auf Zusendung des Kataloges
baldigst zu übermitteln.



vieltausendfach bewährt in
seiner alten Güte wieder
lieferbar!

Beschreibenden Prospekt
sendet auf Verlangen der
alleinige Hersteller:

Firma **PAUL WENZEL**
(14a) Heidenheim/Brenz

Will Hermanns

„Erzstuhl des Reiches“

Lebensgeschichte
der Kur- und Kronstadt Aachen

511 Seiten mit zahlreichen Bildern und
einem Plan der Stadt. Lw. geb. DM. 19,80

Glanz und Elend des Abendlandes im
Spiegel einer rheinischen Stadtgeschichte.

Der Band erscheint innerhalb der „Rheini-
schen Bücherei“, Kulturdokumente des
deutschen Westens

ALOYS HENN VERLAG / RATINGEN

Wandschmuck für Schulen

Für unsere

„Bilder zur Kunstbetrachtung“

und für die Mappe

„Mit Schere und Messer“

haben wir jetzt einen guten und preiswerten
Wechselrahmen zur Verfügung, der einzeln
DM 3,25 kostet, bei Mehrbezug DM 3,- und
weniger. Es ist eine Leiste aus Eichenholz,
die sich besonders für den Wandschmuck in
Schulen eignet; für Bildgröße DIN A 4.

Bestellungen erbeten an:

ALOYS HENN VERLAG RATINGEN/Rhld.