

Willy

KUNST UND JUGEND



6

1952

Z4

PROF. DR. MEYERS

EIGENTUM PROF. DR. MEYERS. DER BIBLIOTHEK ALS LEIHBUCH ZUR VERFÜGUNG GESTELLT.
IN VERBINDUNG MIT DER FACHZEITSCHRIFT

DIE GESTALT

*Stark deckend
und pigmentreich*

sind die Pelikan-Deckfarben Sorte 735 D. Sie lösen sich leicht unter dem Pinsel und trocknen frisch und leuchtend auf. Bei entsprechender Verdünnung lassen sie sich auch lasierend verarbeiten. Jede Farbe liegt in einem Schälchen aus einer rostfreien Hartmasse. Pelikan-Deckfarben werden geliefert in praktischen, solide gearbeiteten Blechkasten. Die Handlungen halten die Pelikan-Deckfarben und -Deckfarbkasten sowie alle übrigen im Kunstunterricht bewährten Pelikan-Erzeugnisse stets vorrätig.

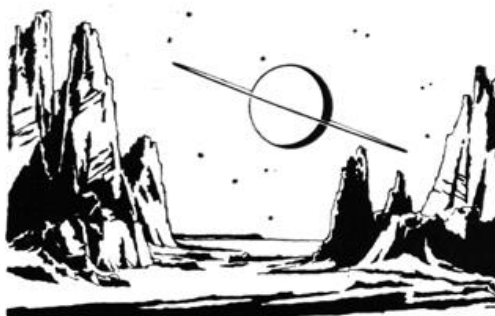
Pelikan



GÜNTHER WAGNER **Pelikan** -WERKE HANNOVER

Wer Kosmos-Bücher liest, erlebt mehr:

DIE EROBERUNG DES WELT-
nen Astronomie in der Sicht der
geschildert von Willy Ley und den
Bonestell (Leinenband im Groß-



ALLS und das Weltbild der moder-
Weltraumforschung, eindrucksvoll
großartigen Bildern von Chesley
format DM 12.80). / Mit Gustav

Schwantes lernt er DEUTSCHLANDS URGESCHICHTE kennen, verfolgt die frühesten Spuren mensch-
lichen Lebens und die Kulturentwicklung in Mitteleuropa bis zur Zeit der Christianisierung (reich illustrierter Leinen-
band DM 22.—). Die modernen Erkenntnisse der Naturwissenschaften

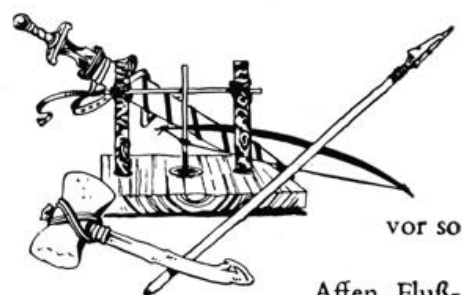
erschließt das KOSMOS-LEXIKON. (Bd. 1: A—K, mit Hunderten von Text-
und Tafelbildern, in Leinen DM 27.50.) / Mit Dr. Bernhard Grzimek geht's

im FLUG INS SCHIMPANSEN-
unbefangen belauschten
pferden, Elefanten und
Farb-, Foto- und Film-
hannes Sigleür in dem
strierterHalbleinenband



LAND, zu der kaum je zu-
Natur- und Tierwelt, zu

Negermädchen. (Ein Halbleinenband im Großformat mit herrlichen
bildern DM 10.80.) / Wie ein Film entsteht, schildert und zeigt Jo-
Buch ACHTUNG AUFNAHME. (Reich illu-



vor so

Affen, Fluß-

Entdeckungen werden gegenwärtig in den Büchern der Reihe „Von den
zur Arktis“. DAS INDISCHE ABENTEUER DES IBN BATUTA
Erich Lorenz zu einem spannenden Buch verdichtet (Halbleinenband
und Herbert Wendt erzählt die ENTDECKUNGSFAHRT DURCHS

DM 6.80.) / Erlebte Abenteuer aus der

Welt der

Tropen bis

hat E. G.

DM 5.80),

ROBBEN-

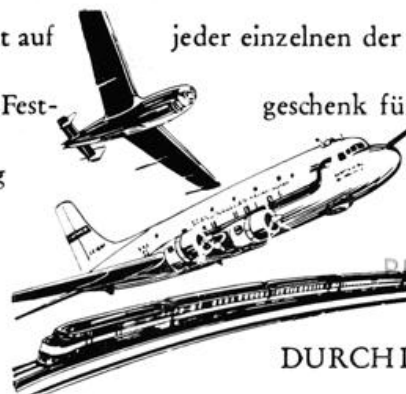


MEER nach dem seit fast 200 Jahren verschollenen Bericht G. W. Stellers über die Nordische Expedition von Vitus
Bering (Halbleinenband DM 6.80). / Der Inbegriff aller Wünsche und Träume der Jugend — spannend,



lebendig und interessant auf
seiten, ein imposantes Fest-
der neue (26.) Jahrgang

jeder einzelnen der 400 Text- und Bild-
geschenk für nur DM 12.50, ist



PROF. DR. MEYERS

DURCH DIE WEITE WELT.

FRANCKH'SCHE VERLAGSHANDLUNG · STUTTGART

KUNST UND JUGEND 25. JAHR NOV. 1952

HERAUSGEGEBEN VOM BUND DEUTSCHER KUNSTERZIEHER / FRANKFURT a. M.
ZUGLEICH: MITTEILUNGSBLATT DES DEUTSCHEN KUNSTSTUDENTEN-VERBANDES
SCHRIFTFLEITER: ERICH PARNITZKE / KIEL / HAMBURGER CHAUSSEE 207

E. Betzler: *Gewichtige Stimmen zur Kunsterziehung* / Frankfurt/M., Eschersheim, Fontanestr. 17 / Walter Gutbrod, Ludwigsburg, Naumannstr. 12: *Flucht nach Ägypten, Gipsschnitte* / Irmgard und Herbert Klingst, Bückeberg, Straußweg 5c: *Herbert-Read-Übersetzung, 2. Teil* / Robert Wohlfeil: *Puppe und Stück* / E. Straßner, Braunschweig, Jasperallee 78: *Papier-*

garten, Papierstadt / Kurt Brandt, Hamburg-Fuhlsbüttel, Fuhlsbüttler Straße 594: *Moderne Architektur in der Oberstufe* / Dr. Gerhard Deneke: *Zeichnen, kundlich oder künstlerisch* / Hanna Koelitz, Plattling, Krone: *Der Farbige Stil und die Neue Malerei* / Bdk- und DKV-Mitteilungen / Schrifttum.

DIE GESTALT

14. JAHR
NOV. 1952

HERAUSGEBER UND SCHRIFTFLEITER: HANS HERRMANN / MÜNCHEN 5 / WITTELSBACHERSTRASSE 10

Josef Goeken, Warendorf (Ems), An der evang. Kirche 9: *„Spekulativus-Bachhölzer“* / Erich Lometsch, Homberg (Bezirk Kassel), Taubstummenanstalt: *„Taubstumme Kinder basteln eine Weihnachtspyramide“* / Joachim Klar, (14a) Korb (Kreis Waiblingen): *„Unsere Brunnen“* / Senta Reimann-Netze, Mün-

chen 13, Arcisstraße 48: *„Hinweise zur gestaltenden Mädchenhandarbeit“* / Hans Herrmann, München 5, Wittelsbacherstr. 10: *„Debatte“* / Erich Parnitzke, (24b) Kiel, Hamburger Chaussee 207: *„Schulter-Schmuck“*.

INHALT DES JAHRGANGS 1952 „KUNST UND JUGEND“ / 128 SEITEN, 137 ABB., 3 FARBBLÄTTER

I. Niedersachsen-Heft

Nordstadtrabauken (Gertrud Siecke) / Malversuche der Kleinsten (L. Ullmann) / Unheimliche Geschichten (E. Ossig) / Malen auf großem Format (H. Klingst) / Masken in der Oberstufe (M. Johanna Mensing) / Unser Werkraum (H. Hagemann) / Eine Ansprache (K. Hoffmeister) / Lob der Monotypie (G. Mordmüller) / Kämpfende Hähne (F. Schötter) / Zur Lage der Kunsterziehung (W. Volkert) / Umweltgestaltung (K. Otto) / Hausratvergleichsstand / Traumfabrik (E. Rhein) / Puppenspiel und Schule (G. Gerigk).

II. Berlin-Heft

Bernhard Hasler (G. Netzband) / Die Abt. Kunstpädagogik (G. Tappert) / Aus dem Berliner Kunstunterricht (R. Calow) / K-Erz. an der Päd. Hochschule (H. Freese) / Das Lehrerfortbildungs-Institut (H. Trümper) / Filmarbeit (G. Netzband) / Hasler-Erinnerungen (Hanna Koelitz).

III. Württemberg-Heft

Zum Geleit / Führen zur Gestalt (W. Zeller) / Kinderarbeiten für Kirche und Kapelle (W. Knoblauch) / Hinterglasmalereien in der Oberstufe (G. Weinrebe) / Arbeiten mit Metallfolie (W. Gutbrod) / Matte aus Maisblättern (Elsbet Reyhing) / Gewebener Wandbehang (G. Schwenkel) / Federspiele (E. Schäffer) / Kartoffelstempel-Farbbblätter (W. Zeller) / Räumliches Zeichnen (R. Mayer) / Kirchen- usw. Modelle (F. Pieczowski) / Pfahlbaudorf (O. Zondler) / Formprobleme der modernen Plastik (O. Klauf) / Nachwuchs-Ausbildung (G. Gollwitzer, K. Hils, R. Holl) / Nachrufe F. A. Kauffmann und A. Thon / Der Streit im eigenen Hause (E. Betzler).

IV. Musische Erziehung ... (E. Betzler) / Klassen sind keine Nummern (F. Heum) / Unsere Klassenbäume (H. Heidel) / Vogelscheuchen und Lumpensammler (F. Heum) / Ring der Förderer / Das Aquarell (Hanna Koelitz) / Nachruf Karl

Scheffler (G. Gollwitzer) / Herbert Read — Übersetzung, 1. Teil (Irmgard u. H. Klingst) / Kinder malen Andersen-Märchen (E. Rhein).

V. Bayern-Heft

Ornamentieren (R. Wolff) / Bäume im Winter (K. Bügmeier) / Federzeichnen der Unterstufe (A. Zacharias) / Die echte Kinderzeichnung (J. Dering) / Themawahl im freien Gestalten (A. Zacharias) / Aus dem Schriftunterricht (Hildegard Deppisch u. Thea Niedermair) / Stoffdruck (Th. Steinoel) / Der Politiker hat das Wort (K. Köhler) / Plastisches Arbeiten (L. Weismantel) / Kunstbetrachtung in der Oberstufe (E. Kühle) / Hier muß es beginnen (Dr. L. Praehauser) / Zur Pflege des graphischen Ausdrucks (G. Herrmann) / Der „Jugend und Bild“-Kalender.

VI. Gewichtige Stimmen zur Kunsterziehung (eingeleitet von Betzler) / Flucht nach Ägypten, Gipsschnitte (W. Gutbrod) / Herbert Read - Übersetzung, 2. Teil (Irmgard u. H. Klingst) / Puppe und Stück (R. Wohlfeil) / Papiergarten und Papierstadt (E. Straßner) / Moderne Architektur in der Oberstufe (K. Brandt) / Zeichnen - kundlich oder künstlerisch (Dr. G. Deneke) / Der Farbige Stil und die Neue Malerei (Hanna Koelitz).

BDK-Berichte

I: Betzler-Vortrag vorm Phil-Verband / Berliner Vorstandssitzung — II: Berlin-Tagung / Fördereraufruf und Pressestelle / Vorstands-Anschriften — III: Nachrichten — IV: Förderer-Liste — V: München-Programm — VI: Nachrichten / München-Bericht.

DKV-Mitteilungen

I: Mitteilungen — II: Mitteilungen / Stuttgart-Plakat — III: Stuttgart-Programm — IV: Betzler-Rede in Stuttgart / Ausklang und „Wo das Heim fehlt“ (Kampmann) — VI: Mitteilungen und „Sinnvolle Kunststudentenhilfe“ (Kampmann).

ZUR GEMEINSAMEN SACHE

Nun der zweite Nachkriegs-Jahrgang abschließt, sei allen Beziehern, alten wie neugewonnenen, gedankt, die dazu halfen, daß sich die Hefte nunmehr tragen, ohne daß vom Rechenstift her eine Preiserhöhung droht. Um ein Mehr leisten zu können, gilt, was schon mehrfach erbeten wurde: Möglichst Direkt-Bezug beim Verlag (ohne Umweg-Verluste), und: Bezugswerbung bei so manchen Kollegen, Schulämtern, öffentlichen Lese- und Bücherstuben, auch in Verbindung mit der „Freunde- und Förderer“-Werbung! - Den wenigen Beziehern, die besorgt oder entrüstet den vielseitigen Inhalt verwirrend finden und Einbahnwünsche äußern (so oder so), sei entgegnet, daß die Absicht der wirklichen Orientierung von den meisten recht verstanden wird. Sie könnte noch umfassender sein, wenn sich die Seiten vermehren ließen: siehe oben: gemeinsinniges Handeln und Werben! - Vorvermerkt sei, daß 1953 nur an zwei

Länderhefte gedacht ist, um spontanen Beiträgen mehr Raum geben zu können und u. a. auch ein erwünschtes „Oberstufen“-Heft anzugehen. Redaktions-Schluß für die Hefte, die zum 1. Jan. / 1. März / 1. Mai usw. heraus sollen, ist jedesmal sechs Wochen zuvor. Bildvorlagen (die stets wieder zurückgehen) sind im Original oder in klaren (glänzenden) Photos (keine Negative) erwünscht; genaue Beschriftung, Herkunft, Größe, Alter usw. bitte bei den Bildvorlagen selber und an den Text angehängt!

Wer die Hefte eines Jahres bindet, tut gut, die Deckel dabei zuzulassen, da Titelbilder und Inhalte (samt Anschriften) sowie der Jahresinhalt darauf stehen.

Mit allen guten Wünschen zur gedeihlichen Weiterarbeit 1953!

Die Schriftleitung.

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. Postscheckkonto: Essen 69 351. Bei Bankauftrag: Landeszentralbank, Rhein-Ruhr-Bank oder Amts- und Stadtparkasse.

GEWICHTIGE STIMMEN ZUR KUNSTERZIEHUNG

Aus Anlaß der Münchner Tagung wandte ich mich an etliche prominente Persönlichkeiten des kulturellen Lebens mit der Bitte, mir ihre Meinungsäußerung über Wert und Bedeutung der künstlerischen Erziehung zur Verfügung zu stellen. Es ging mir darum, zu hören und der Öffentlichkeit zu unterbreiten, wie Menschen von Namen und Rang über unser kunstpädagogisches Wollen denken. Einige der Befragten erklärten sich zu einer Stellungnahme nicht in der Lage, andere antworteten mit Stillschweigen. Aber die weitaus meisten bekannten gerne ihre Überzeugung; sie waren sich wohl bewußt, damit einer Art moralischer Verpflichtung unserer Jugend gegenüber zu genügen. Ich habe Ihnen dafür im Namen des BDK herzlich gedankt. - Keiner der Befragten ist Kunsterzieher im unmittelbaren Sinn; um so unparteiischer und wertvoller sind ihre Antworten. Eine erste Reihe wird hier und in anderen Zeitschriften veröffentlicht, eine weitere wird im nächsten Heft folgen.

Betzler

MINISTERIALRAT PROF. DR. OTTO HAASE,
HANNOVER

(Zu seiner bedeutsamen Schrift: „Musisches Leben“ siehe Heft 3/52 S. 83)

Die deutschen Kunsterziehtagungen haben seit 50 Jahren einen guten Klang, nicht nur unter Pädagogen, sondern auch in der öffentlichen Meinung. Durch die ersten Kunsterziehtagungen wurde einst der erstarrte Schulunterricht und darüber hinaus die ganze Volkserziehung in eine Bewegung gebracht, die heute noch spürbar ist. Das wird immer ihre historische Leistung bleiben. Für die Gegenwart und die Zukunft sollte sich die Kunsterziehungsbewegung zwei Aufgaben stellen, eine alte und eine neue.

Mit der alten nimmt sie ihre ureigensten Bestrebungen aus dem Beginn dieses Jahrhunderts wieder auf. Ich meine die Geschmackserziehung. Wo es heute auf der einen Seite einen kleinen Bereich hochkultivierter und vollendeter Leistungen in Baukunst, Raumgestaltung, Graphik usw. gibt, steht auf der anderen Seite ein bedrohlicher Niedergang des ästhetischen Urteils und des Geschmacks in den Dingen des täglichen Umgangs und Gebrauchs. Mit einem Geschmacksverfall haben immer in der Geschichte Zeiten des Niedergangs begonnen. Hier gilt es, Dämme zu bauen und neue Wege zu finden.

Die zweite und neue Aufgabe zielt auf die Besinnung, die gedankliche und geistige Neuorientierung, kurz gesagt auf die Grundkräfte, aus denen das Leben gespeist wird. Hierzu bedarf es eines neuen Standortes. Die Kunsterziehung sollte, meine ich, zu ihren benachbarten und befreundeten Bestrebungen im Reiche des Schönen engere Verbindung suchen. Bei jedem Vormarsch in Neuland ist es gut, Gefährten zu haben. Ich denke an die Rhythmik, die neue Musik und das Laienspiel, also an das, was ich das musische Quadrivium genannt habe. Es deutet viel darauf hin, daß die Menschheit in ihrer Not und Ausweglosigkeit für neue Antworten bereit ist. Hierzu vermag unter allen Grundkräften des Lebens wahrscheinlich das Musische - und nicht nur das in engerem Sinne Künstlerische und Kunstvolle - den besten und den sichersten Weg zu zeigen.

PROF. DR. EDUARD SPRANGER / TÜBINGEN

Die Aufgabe des Kunsterziehers ist heutzutage so schwer, daß ein Pessimist behaupten könnte, er stehe geradezu auf einem verlorenen Posten. Weithin ist an die Stelle der Kunst ein technisch produzierter Ersatz getreten. Der Massenmensch erblickt in Rundfunkmusik, Lichtspielbildern, in Jazz und Negertänzen die Kultgegenstände „seiner“ Kultur. Daß es eine Kunst gibt, die wirklich aus dem Urquell der Seele kommt, durch den beseelten Organismus produziert und reproduziert wird, also eigens bestimmt ist, dem Menschen das verlorenere Verhältnis zu der großen bildenden Natur wiederzugeben, ist heute nur noch wenigen verständlich. Der Mechanismus hat sich überall zwischen den erzeugenden Geist und die empfangende Seele gedrängt, und eben die Vollkommenheit des Mechanismus ist es, die man bewundert und genießt. Dadurch sind Bezirke des Inneren abgestorben, ohne die der Mensch nicht Mensch bleiben kann. Ein Organ zu wecken, das ihm fast völlig verlorengegangen ist, bedeutet den Gipfel der Erziehung, die in ihrer feinsten Gestalt selbst immer ein Werk der Kunst bleiben wird. Sie wendet sich an die Schwingungen der Phantasie. Im Kinde sind sie noch als Möglichkeiten vorhanden. Werden sie nicht erregt und gepflegt, so wird sich über kurz oder lang zeigen, daß auch die außerkünstlerischen Kulturleistungen nicht mehr gelingen. - Oder ist technisches Erfinden, technisches Schaffen denkbar ohne Phantasie, Sittlichkeit ohne Einfühlung in die Innenwelt anderer Menschen, Religiosität ohne eine Ahnung von dem, was in Worten nicht mehr ausgedrückt werden kann, sondern nur in großen vielsagenden Symbolen? - Die Kunst in weitester Bedeutung beruht auf der Fähigkeit, durchseelte Symbole zu schaffen; sie fordert vom Empfangenden, daß er sich für den überverständigen Sinn solcher Symbole öffnet. Bei der Erziehung zur Musik, zum Zeichnen, zum Malen, zum plastischen Gestalten geht es um mehr als um „Fertigkeiten“ (wie es in der traurigen Lehrplansprache heißt). Es geht um den Menschen als Ganzes, um seine Rettung vom Druck der bloßen Sachwelt, um die Flügel, die ihm den Aufschwung zum Idealen erst ermöglichen.

Wir betrachten die Kunsterzieher als die wertvollsten Bundesgenossen im Kampf gegen die Vermassung. Mögen sie die Kraft für ihr Werk und den Glauben daran behalten, daß in ihre Hände ein wesentlicher Teil der Zukunft unserer Kultur gelegt ist, die in allem bewundernswert sein mag, nur nicht in der Pflege der Seele. Die Seele aber ist die Einfallspforte für alles eigentlich Geistige und Menschenwürdige.

ARNO HENNIG

Mitglied des Bundestages

(Verfasser ist der Urheber des Vorschlages zur Schaffung einer „Freien Deutschen Kulturstiftung“)

ÜBER KUNSTERZIEHUNG

Bundespräsident Theodor Heuss hat das Germanische Museum in Nürnberg bei der Jahrhundertfeier eine Fluchtburg der deutschen Seele genannt. Man kann

diese schöne Bezeichnung getrost erweitern auf das gewaltige Erbe an Kunstwerten, das uns trotz grausamer Verluste durch die Ausbombung und vor allem durch die Wegführungen aus Mitteldeutschland verblieben ist. Das Seelenleben des Menschen der Nachkriegszeit hat die Ruhe und Sammlung nicht gefunden, die ihm zur Wiederherstellung nach den Schrecknissen vieler Jahre so notgetan hätten. Die materielle Bedrängnis, der Mangel, der Hunger sind es nicht gewesen, die den Weg nach innen verbaut hätten. Gerade die schlimmsten der Nachkriegsjahre haben eine verheißungsvolle Aufbruchsbereitschaft gezeigt, die leider nur allzusehr wieder in sich zusammengesunken ist.

Es zeigt sich immer deutlicher, daß der ungeschützte Mensch von heute, wenn er nicht eine sehr willensstarke Persönlichkeit ist, immer stärker übermächtig wird von Einflüssen, die ihn zu wehrlosem Hinnehmen verurteilen durch mechanisierte Unterhaltung. Nur wenigen bleibt Zeit und Kraft zur kritischen Auswahl und zur kritischen Abschirmung der eigenen Fassungskraft vor der Überflutung durch technisch allzuleicht erreichbare Zerstreuung.

Darum erscheinen alle die Bemühungen fragwürdig, die noch ein Programm zur Kunsterziehung in die genannten technischen Errungenschaften hineinstopfen wollen. Es sei denn, man räumte in einer guten Zeitung diesen Bemühungen einen bestimmten Raum ein, wo an Hand guter Abbildungen der Leser zu verweilender und überlegender Betrachtung angehalten würde. Auch das leider anscheinend unvermeidbare Fernsehen hat gewisse Möglichkeiten, zu bestimmten Stunden Werke der bildenden Kunst mit klugen und herzlichen Worten den Menschen nahezubringen und aufzuschließen.

Die musealen Kunstschatze werden heute zum Teil in vorbildlicher Weise dem Publikum erschlossen und nahegebracht, aber eben nur dem Publikum, das hingeht.

Ein weites Feld steht der Schule offen. In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg schien der unselige pädagogische Materialismus, der im Hineinstopfen von Stoff ins Gedächtnis das Wesen der Bildung sehen wollte, zum Aussterben verurteilt. Nach 1945 hat er, getarnt als „Leistungsprinzip“ eine unerwartete Auferstehung erlebt. Gerade deswegen könnte und müßte eine geduldige, feinfühligke, reiche Beziehungen zu anderen Gebieten pflegende Erziehung zum Kunsterlebnis einen unschätzbaren Ausgleich herstellen. - Aber ob das gelingt, hängt vom Lehrer ab. Hier wie überall zeigt sich, daß die Lehrerbildung das Herz- und Kernstück jeder Schulreform ist.

Alle Bemühungen um das Kunsterlebnis müssen zwei Gefahrenklippen umschiffen: die Bildungsphilisterei und die Passivität des Menschen.

Vor einem Gemälde muß der Betrachter vor allem erst wieder sehen, vor einem Musikstück hören und vor einer Dichtung innerlich schauen lernen. Dazu braucht man Zeit und Geduld. Der ganze Wissensballast der Biographie des Künstlers und der Geschichtszahlen ist vorerst vom Übel. Erst wenn es durch freudiges Üben gelungen ist, viele Kunstwerke zu lesen und zu deuten, mögen Künstlerschicksale und Zeitumstände herangezogen werden, um das Kunstwerk zu begreifen als ausdrucksvolles Dokument eines Zeitalters, seiner Menschen und ihres Zusammenlebens. Wenn eine aufgeschlossene Soziologie die Kunst nicht länger den Kunst-

wissenschaftlern allein überläßt, können wir es noch erleben, daß man die innersten Aufschlüsse über die Geschichte der Menschen mindestens ebenso exakt aus den hinterlassenen Kunstwerken erhält wie aus schriftlichen Dokumenten.

Alle Kunsterziehung muß scheitern, wenn sie an den Menschen nur herangetragen wird, ohne daß er selber tätig werden kann. Dichtung, Musik, bildende Künste wenden sich an den Menschen, ja sie bedürfen seiner, um wirklich zu leben. Der Künstler ist unglücklich ohne seine Gemeinde. Darum wird Erziehung zum Kunsterlebnis psychologisch feinfühlig die Stelle ausmitteln, von der her der Mensch selber tätig werden kann und will, wo seine inneren Kräfte anspringen, um sich den Ertrag des Erlebnisses zu erwerben.

Über eine natürliche Schranke müssen sich auch die Optimisten klar sein: Die Fähigkeit zum Kunsterlebnis ist zwar menschlich und allgemein, jedoch nur in sehr unterschiedlichen Abstufungen vorhanden. Der Kunst wohnt wohl von sich aus keine aristokratische Tendenz inne, aber wer tagtäglich seine Nerven dem niederen Unterhaltungsbedarf und dem lärmigen Plakatstil ihrer Propaganda ausgeliefert sieht, wird es schwerer haben als der besinnlich und zurückgezogen Lebende, sich dem Segen des Kunstwerkes zu erschließen.

Zum Erlebnis eines Kunstwerkes gehört Ehrfurcht und Ruhe. Wer dem Menschen unseres mechanisierten Lebens Inseln des Abstandes und der Stille zu sichern vermöchte, der hätte ihnen das Beste gegeben.

Unsere westliche Welt wird bedroht von einer Art Atombombe des Ostens. Darunter verstehen die weit-schauend Besorgten unseres Volkes jenes geistige und seelische Vakuum, das die Mehrzahl unserer Menschen innerlich heimatlos macht und zum Mitschwimmen in einem trüben Strome des Halbwachbewußtseins verurteilt.

Die Erziehung zum Erlebnis unserer unvergänglichen Kunstwerke wird allein die Gefahr gewiß nicht bannen. Aber ein Volk, das an seiner Kunst vorüberginge, hätte die Kraft zum Widerstand, die Kraft zur Selbstwiederfindung verloren. Die Kunst ist die stärkste Kraftquelle gegen die tödliche Mechanisierung des Lebens.

DR. WALTER PASSARGE

Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim

„Bildet zuerst das deutsche Auge, das solange dem deutschen Ohr nachbleibt.“

Diese mahnenden Worte Jean Pauls haben noch nichts von ihrer grundlegenden Bedeutung verloren. Leider werden sie in der heutigen Unterrichtspraxis noch immer viel zu wenig beachtet. Es muß deshalb einmal deutlich gesagt werden: Die künstlerische Erziehung ist für die Jugend von dem gleichen Wert wie die heute fast allein herrschende wissenschaftliche Unterweisung. Diese Erkenntnis, die früher einst gerade in Deutschland erarbeitet worden ist, hat seither in vielen Kultur-nationen zu einer grundlegenden Umgestaltung des Erziehungswesens geführt. Es ist an der Zeit, daß wir auch in Deutschland, das so wertvolle Impulse für die Kunstpädagogik gegeben hat, der musischen Erziehung des jungen Menschen endlich den Platz einräumen, der ihr gebührt. Ich glaube, daß nur eine Bildung, die den ganzen Menschen ergreift, in der Lage ist, Persönlichkeiten heranzuziehen, die den Aufgaben der kommenden Zeit in jeder Weise gewachsen sind.

FLUCHT NACH ÄGYPTEN

GIPSSCHNITTE VON 16-17 JÄHRIGEN, ETWA 12 ZU 18 CM

Beim Besprechen der Aufgabe war die Verteilung der Massen erste und wichtigste Frage. Schüler, die sich dabei nicht so sicher fühlen, wurden aufgefordert, mit dem nassen Schwamm auf der Tafel Figuren-Anordnungen zu probieren. Dabei schälte sich die Vielfalt der Möglichkeiten für alle heraus. Lockern oder Zusammendrängen der Anordnung war natürlich völlig freigestellt. Hierauf fertigten die Schüler eine aufs Wesentliche zielende Schmierskizze und befolgten die auch sonst übliche Arbeitsweise: Zuerst über der Fläche in der Luft zeichnen! Manche Verkrampfung lockert sich dabei, und Unsicherheit behebt sich. Größenverhältnisse und Rhythmus werden so ertastet, Fehlanlagen ziemlich ausgeschaltet. Die Skizze auf dem Papier ersteht danach zügig und frisch. Technisch wurde besprochen: Das Gießen der Gipsplatte (zu Hause; die Form aus Glas- oder Metallstreifen, mit Gummiband zusammengehalten, wird auf Linoleum aufgelegt und darin der flüssige Gipsbrei gegossen) / Taschenmesser, nicht zu grob, als Werkzeug / Hinweis: klare Formung, Überschneidungen leicht abheben, nie zu tief schneiden; zu harte Stellen mit Wasser anfeuchten.

Das Arbeiten machte sichtlich Freude. Die fertigen Stücke wurden mit Lehmwasser getönt.

Auf den Tischen lagen 34 Reliefs nebeneinander. - Zunächst staunten wir über uns selbst. Dann bekam jede Arbeit eine Nummer, damit sich nun eine Gruppe mit der Ordnung nach Qualität befassen konnte, derweil wir andern vom erhöhten Standpunkt zuschauten. Ergebnis: ziemlich übereinstimmendes Urteil. Über die Verschiedenheit von Rhythmus, Ordnung, Verteilung, plastisches Empfinden und Empfindsamkeit konnten wir uns an Hand der vielen Beispiele gut unterhalten.

Erst nachdem ich einige der Arbeiten als Photo hatte, brachte ich Abbildungen nach Reliefs der verschiedenen Epochen in mancherlei Qualität. Da merkten die jungen Leute, daß bloße Routine, technische Fertigkeit und Naturrichtigkeit des Naturalismus sich scharf abhoben von den guten Arbeiten der verschiedensten Zeiten. Über künstlerische Haltung und Qualität wurde eingehend gesprochen. Wir erkannten, wieviel Echtes die eigenen Arbeiten an sich hatten und worin sie der Kunst verwandt waren. So hatte uns wieder einmal das Selbsttun zur produktiven Betrachtung von Bildwerken geführt.



DIE AUSWERTUNG FRÜHER KINDERZEICHNUNGEN ZUR DIFFERENZIERUNG DER TYPEN

Diese Fortsetzung der in Heft 4/52, Seite 107 bis 113 gebrachten Darlegung ist die ebenfalls von Irmgard und Herbert Klingst besorgte Übersetzung von Abschnitten aus der „Education through Art“ des bekannten englischen Kunstschriftstellers Herbert Read. Die aus dem Werk übernommenen Abbildungen sind (wie schon in Heft 4) hier etwas verkleinert.

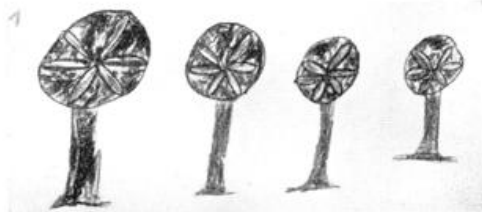
P.

Die Mehrzahl der frühen Beobachter von Kinderzeichnungen bemerkte Abweichungen verschiedener Art von den gewöhnlichen Typen. Sully beobachtete z. B., nachdem er festgestellt hatte, daß das Kind bei seinem ersten Versuch, einen Menschen zu zeichnen, gewöhnlich eine kreisförmige oder eiförmige Form benutzt, daß Kinder auch gelegentlich einen viereckigen Kopf zeichnen. Er

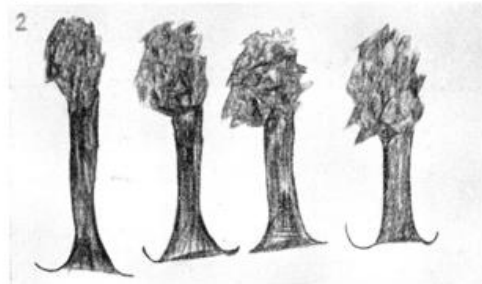
vermutet, daß dieses vom Üben horizontaler und vertikaler Linien in der Schule herrührt. Das von ihm abgebildete Beispiel ist die Arbeit eines fünfjährigen Mädchens von Jamaika. Ebenso bildet er als eine Ausnahme die Zeichnung eines erwachsenen Negers ab, der die Kontur des Kopfes ganz ausläßt: Die Gesichtszüge sind nur durch Kreise und Flecken angezeigt, die Augen, Wangen, Ohren usw. verkörpern. Dieser Typ kann aber ebenso bei Kinderzeichnungen gefunden werden.

Tatsächlich zeigt selbst die oberflächlichste Betrachtung einer genügend großen Zahl von Kinderzeichnungen von Dreijährigen und aufwärts, daß es, obwohl bestimmte Typen vorherrschen, eine große Verschiedenheit der Ausdrucksweisen und keineswegs ein typisches Schema für das kleine Kind gibt, sondern daß es im Gegenteil genauer wäre zu sagen, jedes Kind habe sein eigenes Schema. Diese Tatsache wurde bereits von Löwenfeld festgehalten:

„Aber die Individualität des Schemas hat ihre Wurzeln nicht nur im Körper, in der autoplastischen Erfahrung. In vielen Fällen drückt es die psychologische Konstitution des Kindes aus. Im Schema eines ängstlichen, feinempfindlichen Kindes konnte ich diese Ängstlichkeit in den runden, ungeschlossenen, unbestimmten Linien verfolgen, ebenso sehr wie die charakteristische Entschlossenheit eines anderen Kindes in der rechteckigen Darstellung des menschlichen Körpers wiederzufinden war. Beide Schemen scheinen mir für die ganzheitliche Persönlichkeitsstruktur des Kindes charakteristisch zu sein. Diese Tatsachen zeigen klar, daß selbst die frühesten schematischen Darstellungen eng mit dem individuellen Selbst verbunden sind. Sie sind keine willkürlichen Zeichen, sondern stehen sowohl zur körperlichen wie zur geistigen Konstitution in innigem Verhältnis.“



M 7 / Hervorragend; das Erreichte übertrifft sein Alter. Französische Mutter. Extravertiert intuitiv - rhythmische Gestalt (br, gr, r, bl)



M 7 / Gesellig, sicher, verläßlich; ein guter Führer. Extravertierter Gefühlstyp (feeling) = dekorativ (br, gr, r)



J 7 / Kühn, vorstellungstark, aufgeregt, oft sensationell. Extravertiert, sinnlich empfindend (sensation) = einfühlend (br, gr)

Die Figuren 1-4 und die Abb. 1-8 (Anm. d. Übers.: hier nicht abgebildet) illustrieren die Verschiedenheiten im Schema von drei- bis fünfjährigen Kindern. Bemerkungen über das Temperament der Kinder - wie es vom Lehrer beobachtet wurde - zeigen, daß in jedem einzelnen Fall eine Wechselbeziehung zwischen den Zeichnungen und der psychologischen Verfassung des Kindes besteht. Am besten aber läßt sich das dadurch verdeutlichen, daß man eine Gruppe annähernd gleichaltriger Kinder, unter den gleichen Voraussetzungen von Umgebung und Material, das gleiche Thema zeichnen läßt. Die Aufgabe kann mit der alltäglichen Erfahrung des Kindes verbunden sein (wie *Mein Haus*) oder eine stärkere Beanspruchung der Vorstellungskraft einschließen (wie *Die Bäume standen stattlich und hoch*, oder „Ein Garten voller Blumen“). Die Abb. 13-16 und 1-10 zeigen die Ergebnisse von zwei Experimenten dieser Art. Abb. 11 u. 12 sind äußerste Gegensätze ähnlicher Reihen: die additive, unzusammenhängende Zeichnung ist typisch für den extravertierten Denk-Typ (wie der Lehrer sagte, neigt der Knabe zu einer extravertierten, sehr selbstzufriedenen Haltung), und die ausgewogene, strukturelle Form, typisch für den introvertierten, intuierenden Typ (ein Mädchen, das der Lehrer als „überlastet mit Verantwortlichkeit“ beschreibt).

Man vergleiche damit die von den gleichen zwei Kindern erfundenen Geschichten, die etwa gleichzeitig mit den Zeichnungen entstanden:

Junge 7; 8

(1) Die Mutter eines Elefanten sagte einmal, er könnte im Wald spazieren gehen. Er dachte, er wollte zum Fluß gehen. Er traf ein Krokodil. Er beschloß, einen Boxkampf zu machen, aber der Elefant schlug das Krokodil auf die Nase, und es lief schreiend nach Hause.

(2) Die feindliche Flugzeugfabrik wird von Marineflugzeugen angegriffen. Die Nazi-Luftwaffe versuchte uns abzuschießen, aber sie stürzten in Flammen ab, bevor sie es konnten. Mädchen 7; 1

(1) Mamma und Stella und Sally und Papa sind in dem Hause. Sally hat ein Springseil und Stella hat eine Puppe.

(2) Mamma und Stella und Sally und Papa sind in dem Hause. Sie spielen Karten. (Anm.: Stella wird zu Hause bei ihrem Kosenamen „Sally“ gerufen, und sie personifiziert sich selbst deshalb gleichzeitig unter beiden Namen.)

Diese Geschichten vervollständigen und bezeugen die in Verbindung mit den Zeichnungen gegebene Diagnose der Typen. Die Geschichten des Jungen berichten objektiv über Dinge und Tiere, die außerhalb von ihm selbst liegen, sie sind frisch, roh und dramatisch. Die Geschichten des Mädchens sind völlig von ihr selbst und ihren Eltern erfüllt, das Selbst ist sogar verdoppelt, die Handlung ist persönlich, im Hause.

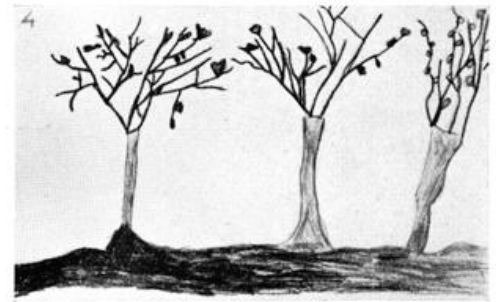
Die vier in Abb. 13-16 wiedergegebenen Häuser zeigen sehr deutlich die jeweiligen Typen. 13 ist ein geselliges, ausgeglichenes Kind; die Häuser stehen nicht vereinzelt da, sondern sind symmetrisch gruppiert;

ein Pfad führt zur Tür, und Blumen sind im Garten und Vögel und Wolken (beide stilisiert) am Himmel - wovon wir ableiten können: extravertierter Gefühls-Typ mit dekorativer Ausdrucksform. 14 ist ein ruhiger phantasieloser Junge, und sein Haus ist fest, klar gegliedert und schematisch; die Fenster sind gut verteilt; die Teilungsstriche der Dachziegel wechseln regelmäßig ab: extravertierter Denk-Typ (Verstandestyp) mit additiver Ausdrucksform. 15 ist ein geselliges Mädchen, aber reizbar und aktiv, und sein Haus ist dementsprechend sehr viel „geschäftiger“ mit freundlich geblühten Fenstervorhängen und einer Menge Leute auf dem Balkon: extravertierter Empfindungstyp mit impressionistischer Ausdrucksform. 16 ist ein hysterischer, stotternder Junge; sein Haus ist unausgewogen, mit einem chaotischen Durcheinander der Fenster und einer im Zickzack ins Unendliche irrenden Rauchfahne: introvertierter Empfindungs-Typ mit einer aufgelösten haptischen Ausdrucksform.

Eine vollständigere Reihe stellen die Abb. 1-10 dar. Die Anmerkungen zu den Bildern geben die Gemütsart jedes Kindes wieder, so wie sie der Lehrer schilderte; am Ende jeder Anmerkung habe ich die der Zeichnung entsprechende Kategorie angedeutet. Diese Kategorien werden lediglich durch eine allgemeine Zusammenfassung der Kennzeichen bestimmt; einige Zeichnungen zeigen Nebenzüge, die Zwischentypen andeuten. Z. B. Abb. 8, die ich expressionistisch (introvertierter Empfindungs-Typ) nannte, hat impressionistische Qualitäten, die einer mehr extravertierten Tendenz entsprechen, und diese Tendenz geht ebenso aus der Charakterisierung des Mädchens durch den Lehrer hervor; denn obgleich es die gleiche allgemeine Gemütsart wie seine Zwillingsschwester (7) hat, ist es weniger schüchtern und zeigt eine Tendenz zu Führen, jedoch keine wirkliche Initiative.

Die teilweise Übereinstimmung der Gemütslage mit graphischen Ausdrucksweisen ist in diesem Fall nur auf einer einzigen Zeichnung jedes Kindes begründet, aber offensichtlich wäre es für eine genauere Analyse notwendig, viele, über eine spezifisch diagnostische Periode verteilte Zeichnungen zu untersuchen. Durch viele solche, von zuständigen Beobachtern ausgeführte Forschungen könnte es möglich sein, einen graphischen Schlüssel für das Temperament zu konstruieren, so daß die individuelle psychologische Veranlagung mit be-

M 7 / Gesellig, ziemlich oberflächlich, gesprächig, liebt sehr Farbe und Tanz. Extravertiert verstandesmäßig (thinking) = additiv (br, gr, r, g)



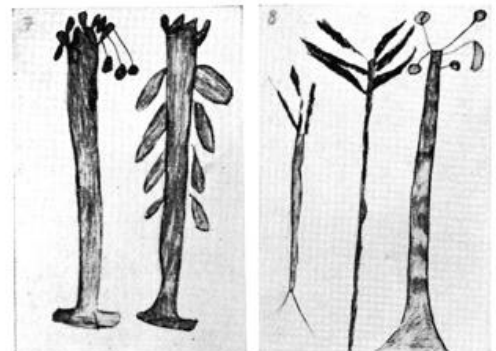
M 7 / Ernst, intelligent, aber sehr reserviert. Introvertiert, sinnlich empfindend (sensation) = expressionistisch (br, gr)



J 7 / Ungestüm, gesellig, großzügig, ein gegebener Führer, aber impulsiv. Extravertierter Gefühlstyp (feeling) = dekorativ (br, gr, r, bl)



M 7 / Befangen, zaghaft. Introvertiert, sinnlich empfindend (sensation) = expressionistisch (br, r, gr, bl, g)

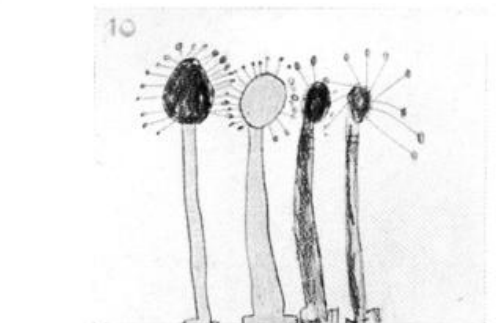


M 7 / Zwillingsschwester von 7, eine gleiche, aber weniger fortgeschrittene Veranlagung, sorgfältig u. höflich, neigt zum Führen, aber ohne wirkliche Initiative. Introvertiert, sinnlich empfindend (sensation) = expressionistisch (br, r, gr, g)

J 7 / Normal, uninteressant. Introvertiert intuitiv-strukturelle Form (r, gr, g)



M 7 / Sehr schwächlich, ruhig, vergnügt, aber nicht gesellig. Introvertiert, sinnlich empfindend (sensation) = expressionistisch (g, br, v, gr)



gründeter Genauigkeit vom Lehrer identifiziert werden könnte (ungefähr in der Art einer wissenschaftlichen Graphologie, wie sie im späteren Leben anwendbar wird). Aber das ist nicht unsere Absicht. Abgesehen davon, daß die Anwendung eines solchen Schlüssels einen hohen Grad von Unterscheidungsfähigkeit erfordern würde (denn wie wir wiederholt betonten, gibt es keine klar unterschiedenen Typen, sondern nur Individuen, die in bestimmten Phasen ihrer Entwicklung mehr oder weniger mit unseren theoretischen Typen übereinstimmen), ist das Herbeiführen einer Übereinstimmung durch solch schematische Methoden kein Ersatz für eine totale Beobachtung der Psychologie des Individuums. Sie fordert nicht nur den Gebrauch eines Schlüssels oder selbst eines Lehrbuchs, sondern Fähigkeiten der Einsicht oder Eingebung, wie sie der Lehrer oder die Eltern besitzen. Die verschiedenen Ausdrucksformen liefern Material zum Abschätzen der Faktoren, die zusammengefaßt, selbst in frühen Lebensjahren, das Temperament und die Persönlichkeit eines Individuums ausmachen. Daß die durch ein solches Abschätzen angedeuteten Werte keine notwendige Übereinstimmung mit den Werten haben, die sich bei gewöhnlichen Intelligenzprüfungen in der Schule zeigen, dürfte klar sein, und diese Tatsache wurde durchaus seit langem anerkannt.

Die Bäume stehen stolz und hoch

Eine den gleichen Gegenstand behandelnde Reihe, die von 16 verschiedenen (siebenjährigen) Kindern zur gleichen Zeit und unter gleichen Bedingungen gezeichnet wurden. Sie folgen nach der Rangordnung der Schüler, d. h. nach dem Maßstab der Intelligenzprüfungen der Schule. Die kurze Charakteristik des Temperaments wird in den Worten der Lehrer wiedergegeben. Ich selbst habe meine Diagnose des psychologischen Typs und der Ausdrucksgestalt hinzugefügt.

Alle 16 Zeichnungen sind in den farbigen Kreidetönen ausgeführt, die in den Klammern angeführt werden. (br = braun, gr = grün, r = rot, bl = blau, g = gelb, v = violett; M = Mädchen, J = Junge.)

M 7 / darunter J 7; 8:

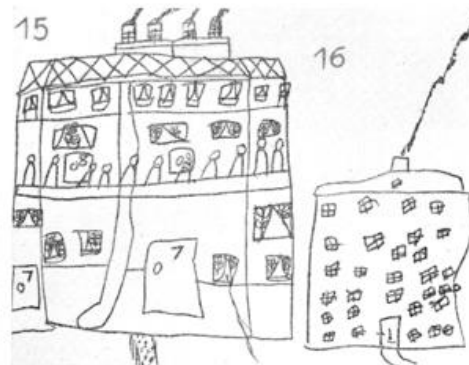
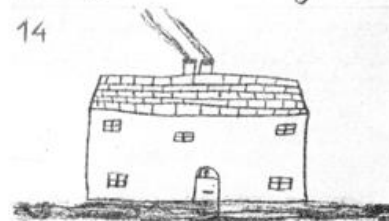
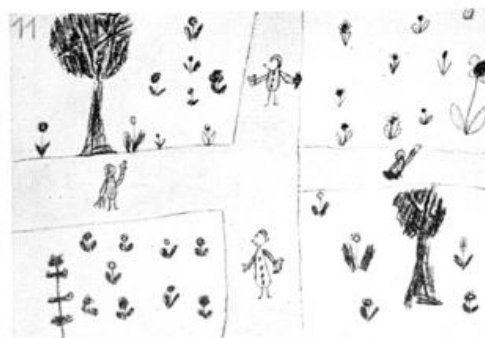
Ein Garten voller Blumen
Extreme Gegensätze in der Ausdrucksgestalt. Das Mädchen verfertigt eine strukturelle Form von äußerster Starrheit, jede Einzelheit balanciert um die Mittelachsen. Der Junge verfertigt eine völlig unausbalancierte Verteilung von Einzelheiten (unser additiver Typ). Vergleiche die von den gleichen Kindern zur gleichen Zeit erfundenen Geschichten. Von diesen Beweisen läßt sich ableiten, daß das Mädchen zum introvertierten intuitiven Typus, der Knabe zum extravertierten Verstandestyp gehört - eine Ableitung, die vom Lehrer bestätigt wird.

M 6: *Mein Haus*
extravertierter Gefühlstyp (feeling) = dekorativ

J 7: *Mein Haus*
extravertiert verstandesmäßig (thinking) = additiv

M 6: *Mein Haus*
extravertiert, sinnlich empfindend (sensation) = impressionistisch

J 6: *Mein Haus*
introvertiert, sinnlich empfindend (sensation) = sich auflösender haptischer Ausdruck



Robert Wohlfeil

In der Berliner Hochschule der bildenden Künste, Abt. Kunstpädagogik, wurde „Leonce und Lena“ auf der Marionettenbühne gespielt. Bis zur Aufführung ein andert-halbjähriger Weg und auf diesem Weg Probleme grundsätzlicher Art; solche, die fast zum Aufgeben und völligen Neubeginn zwangen. - Berlin ist eine Insel, und Inseln bringen es mit sich, daß man sich auf sein Eigenes besinnen muß. Unser Fundus waren, außer ein paar Büchern, einige längst gestorbene Marionetten, fadenlos und von Motten zerfressen. Wir wollten unsern Weg

PUPPE UND STÜCK

gehen, anders sollte er sein als wir es von der Schau-stellerei mancher Ambulanten her kannten. Aber wir mußten unsern Weg erst finden, wir hatten uns über die Marionette Klarheit zu verschaffen.

Die Puppe besteht aus Form und Funktion wie der Mensch, doch in diesem „Wie“ liegt aller Unterschied der Gestaltung.

DEUTE ich sie:

1. Als photographischen A b z u g des Menschen, in einer Größe von 60 cm - wie für ein Wachsfigurenkabinett?

2. Als Abbild des Menschen, manches weglassend im Sinne einer billigen Charakteristik? - Oder sollte:
3. Die Puppe nicht vielmehr ein Bild des Menschen sein?



Drei Möglichkeiten des Kaspers.

1. Verkleinerter Mensch: keine marionettenhafte Form und Funktion.
2. Karikatur: veränderte Proportionen, wenig funktionelle Möglichkeiten.
3. Marionettenhafte Auffassung: Sichtbarmachung des Funktionellen. Einfarbigkeit des Kopfes. Anregung der Phantasie des Zuschauers.

*

Ein schöpferischer Mensch baut die Marionette nicht für menschliches Maß und menschliches Gezänk, sondern für eine andere Welt, die Welt der besseren Wirklichkeit: für den Traum.

Auf diesem Weg ist die Form der Marionette mit der menschlichen Form nur noch verwandt, und für die Weite des Funktionellen ist der Mensch nur noch Ausgangspunkt. Sie kann keine Rolle im üblichen Sinne spielen. Vielleicht kann diese Marionette nicht mehr sprechen und ist doch darum nicht ärmer: Wenn sie in der großen Welt der Musik lebt!

Wohlverstanden, es ist nur ein Weg und im geglückten Fall ein wunderbarer. Die Anforderungen an die Marionette sind allerdings derzeit meist andere. Sie soll sprechen und hat keinen Mund. Sie soll Ringe vom Finger ziehen und hat keine Finger oder kann sie nicht bewegen. Auch soll sie etwa ein Pferd besteigen können. - Diese Taschenspielertricks kann der Mensch viel besser: „Plappern und Fratzen schneiden, mit Ringen blitzen, aufs Pferd hinauf und wieder runterhüpfen.“ Mit „Unter den Tisch kriechen“ und „Im Suppentopf rühren“ ist das Stück dem Schauspieler auf den Leib geschrieben, aber wir wollen ein Stück für die Marionette, oder nicht? Ein abendfüllender Dialog ist auf der menschlichen Bühne möglich, für die Marionette unfaßbar, und sucht man dieses oder jenes Stück heraus, immer ist ein Pferdefuß dabei. Es folgt ein gequälter Schrei nach Dichtern, aber die hören nicht, weil sie Geld verdienen müssen.

Dann der Griff nach dem rettenden Strohalm „Dr. Faustus“. Es stellt sich heraus, daß er wirklich eins der geeignetsten Stücke für die Marionettenbühne ist, mit seiner Phantastik und Gruseligkeit, mit seiner ungeheuren Lebendigkeit, dem dauernden Wechsel der Szenerie und der Möglichkeit des „Fliegenkönnens“.

Der Puppenbauer wird vermitteln müssen zwischen der Marionette und dem an Menschliches denkenden Stück. Er braucht z. B. für den Kasper eine Figur; der Text wird sie ihm zeigen, und was dabei herauskommt, ist eine Charakteristik oder im schlechten Fall eine Karikatur. Aber mit der Einengung wird die Aufgabe einfacher. Bauernschlau soll der Kasper sein, Mutterwitz soll er haben, bunt soll er sein und im letzten Augenblick klüger als sein Meister.

Es liegt am Puppenbauer, wie dieser Kompromiß zwischen Puppe und Stück aussehen wird; ob die Puppe zu sehr zum kleinen Menschen erniedrigt wird, oder ob sie sich wirklich ihre Eigenständigkeit bewahren kann. Die Charakteristik von der Rolle, aber Form und Funktion von der Marionette entlehnend, kann der Kasper als Sinnbild erstehen.

Und noch etwas. Auf dem Wege von der menschlichen zur Marionettenbühne muß sich ein Stück völlig wandeln können. So wie ein Text in einer andere Sprache übersetzt wird, überträgt der Puppenspieler das Stück in seine Welt. Wie der Übersetzer muß er diese seine Welt besser kennen und von vornherein die Freiheit des Änderns nutzen. Er könnte aber auch einen anderen Weg wählen. Eine Fabel wird Grundlage, zu ihr wird die Puppe gebaut, und dieser Puppe wird dann die Rolle auf den Leib geschrieben.

Zum Bau der Puppe kommt der Bau des Stückes - eine nicht einfache Aufgabe, aber auch sie wird in der Gemeinschaft der Klasse gelöst werden. Das Ziel ist die Einheit von Puppe und Stück; erreicht werden kann es nur im Bemühen einer interessierten Gemeinschaft.

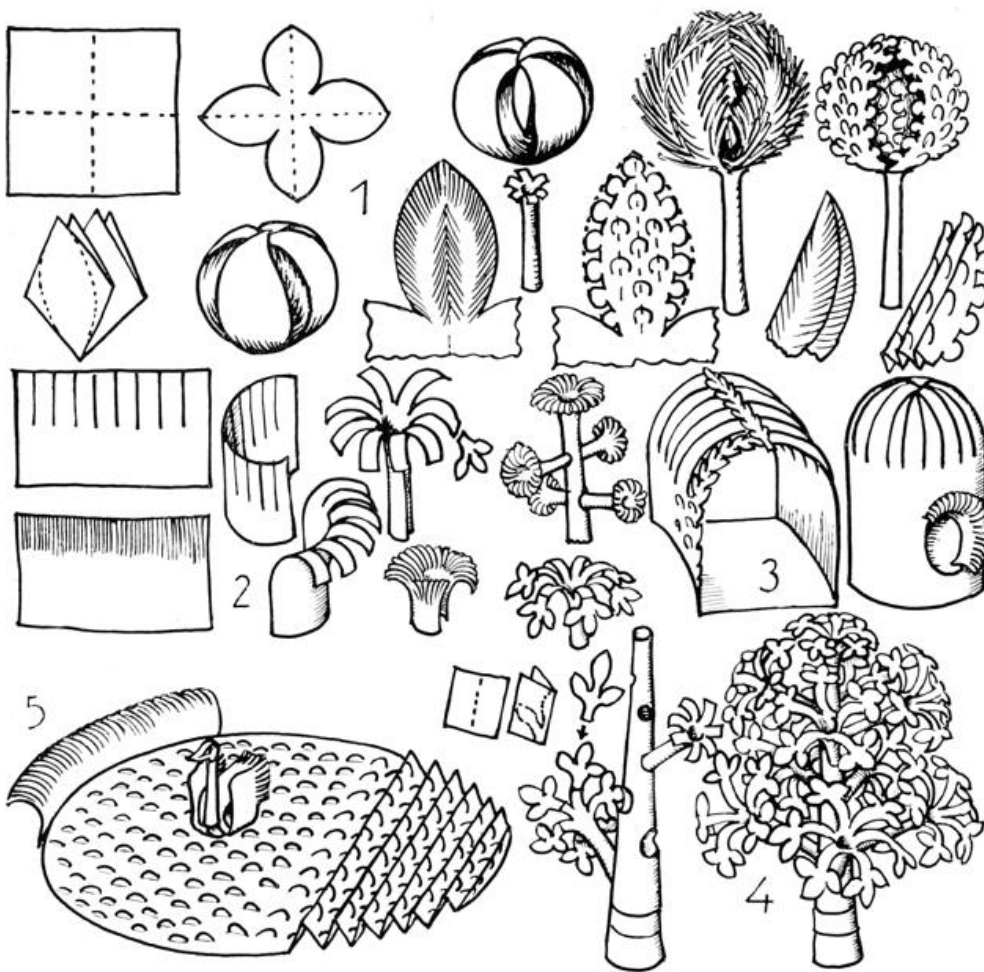
Ernst Strassner

PAPIERGARTEN UND PAPIERSTADT

Papierarbeiten, die im Spiel mit dem Material durch Falten, Rollen, Schneiden und Ineinanderstecken entstehen, sind nicht neu. Rothe, Wien, mit seinem Heftchen, das in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg erschien, gab die erste Anregung für die vorstehenden Arbeiten. Mit wenigen Handgriffen entstehen rhythmisch lebendige Raumdurchstellungen. Die Technik reizt zum Abstrakten. Der naivere Mensch neigt aber auch hier zum Gegenstand. So kamen die Studentinnen und Studenten der pädagogischen Hochschule auf verschiedene Bauformen. Die Zusammenstellung dieser gab bei ihrer materialeigenen Formklarheit und Symmetrie den Anstoß, sie zum Rokokogarten, der ja auch den Charakter des Geschnittenen hat, zu ergänzen. Diese gegenständliche Festlegung gab der wirklichen Phantasie mehr Nahrung, als es das freie Spielen tat. Die meisten Formen wurden erst im Hinblick darauf erfunden, daß man Laubengänge, Orangerie, Pavillons, Topfpflanzen, Tor und Zaun bauen wollte. Der Rokokocharakter des Gartens wurde vor allem durch die Erfindung der Kugelbäume bestimmt. Ein quadratisches Stück Papier wird durch Faltschnitt zum Vierblatt, dessen einzelne Blätter mit Fransen oder mit Blattmuster weiter beschnitten werden. Die Blätter werden über den Messerrücken gerollt und die Spitzen aufeinandergeklebt (etwas mühsam!). Die Kugel wird auf ein oben blütenartig aufgeschnittenes, auseinandergebogenes Papierröhrchen ge-



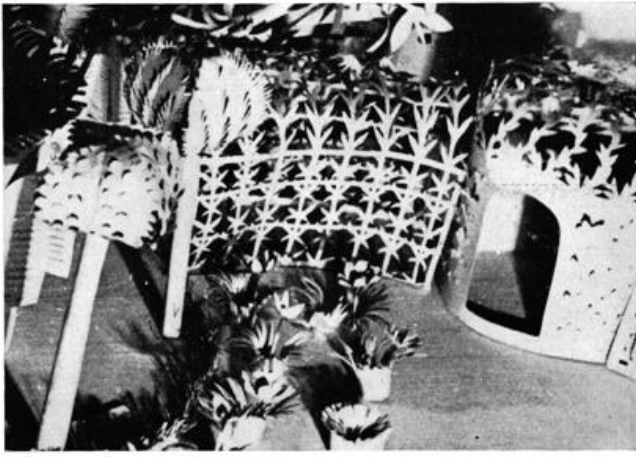
(Eines der vielen Bilder aus dem Kalender „Jugend und Bild“)



DER KALENDER „JUGEND UND BILD“

von dem Heft 5 schon Bildproben bringen konnte, bittet nochmals um Beachtung! In diesem Jahrweiser stecken über 50 Beispiele des Jugendschaffens, dabei eine Anzahl in Farbdrucken, die von der ganzen Breite des bild- und werkhafte Tuns sprechen und Erzieher wie Eltern, ebenso Schulämter aller Art laufend erinnern können, was alles in der weiten bild-

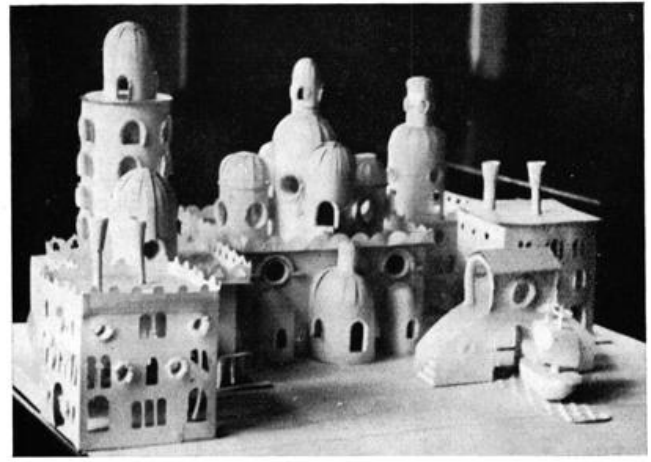
nerischen Provinz zu bestellen ist. Dieser Versuch bedarf verständlicherweise mancher Anstöße, damit er so gelinge, wie er's verdient und wie es unsre gemeinsame Sache nötig hat: im Wettbewerb mit fast allzuvielen „Kunstkalendern“ Zugang in möglichst viele Häuser und: im nächsten Jahr Fortsetzung zu finden! Hilfe also jeder, weitere Bestellungen beim Aloys Henn Verlag zu erwirken! Preis 4,20 DM.



setzt. Die Fransen spreizen sich von selbst am gebogenen Blatt nach außen. Die Blätter müssen etwas ausgebogen werden. Abb. 1.

Die Grundform für Laube, Pavillon, Gras, Baum und vieles mehr ist das viereckige, oben eingeschnittene oder angefransete Blatt, das zweimal gerollt wird. Abb. 2. Es ergibt je nach Verwendung Grasbüschel, Laubgänge, Kuppelformen, Bäume einfacher und reicherer Bauart, Einfassungen von Rundfenstern und vieles mehr. Abb. 3. Die Zusammensetzung der am reichsten gegliederten Baumart zeigt Abb. 4.

Das Anfransen der Papierstreifen geht sicher und schnell, wenn man den Rücken des unteren Scherenmessers auf den Mittelfinger der linken Hand, die das Papier hält, drückt und rasch schneidet, indem man die Finger der linken Hand langsam krümmt. Krümmt sich der Zeigefinger bis an den Daumen heran, schiebt man den Papierstreifen weiter vor. Abb. 5.



In unserem Papiergarten gibt es auch einen Teich mit Schwan. In die Ziehharmonikafalten werden Wellen eingeschnitten und dann hochgebogen. Abb. 6.

Die Orangerie mit kleinen Kuppeln und Rundfenstern gab die weitere Anregung zum Bau einer Kuppelstadt. Der byzantinisch-orientalische Charakter derselben ergab sich auch erst wieder aus den im Spiel gefundenen Formen, wurde aber dann bewußt durch Bildbetrachtung bereichert. Die Kuppelkirche ist infolge der vielen durcheinandergesteckten Rollen an Türmen, Portalen, Fenstern und Apsiden reichlich versteift und erstaunlich stabil. Fransenstreifen bilden plastisch herausspringendes Rundfenstergewände.

Das formal Wesentliche an allen Formen des Gartens und der Kuppelstadt ist, daß kein Ding daran in einfacher Silhouettenwirkung nur flächig ausgeschnitten ist, sondern in Rollenbiegungen und Faltenknicken den Raum durchdringt und ihn plastisch durchschwingt.

Kurt Brandt MODERNE ARCHITEKTUR IN DER OBERSTUFE

Überall in unsern kriegszerstörten Städten entstehen Wohnblocks, Kaufhäuser, Verwaltungsgebäude usw. Sie sind die Umwelt unserer Schüler, deren Aufbau sie miterleben. Unsere Sache ist es, ihnen die unausweichbar neuen Formen dieser Bauten nahezubringen. Der Weg dazu ist die *t ä t i g e B e m ü h u n g*; sie bedarf auf der Oberstufe allerdings der *g e i s t i g e n B e g r ü n d u n g*: auf welche Eigenheiten der Formung das Tun zu zielen habe. Deshalb leitet ein Unterrichtsgespräch die praktische Arbeit ein, worin etwa das Bauen von Plastik und Malerei abgehoben und am Gegenbild der Bretterbude geklärt wird, was die Gestalt eines Baukörpers ausmacht.

Die *M o d e l l b a u e n* in Karton gingen nicht aus festgelegten Zwecken (Schule, Messegebäude usw.) hervor, sondern begannen so, daß jeder Schüler zwei bis drei Baublöcke herstellte (10-15 cm hoch) und damit wie beim Baukastenspiel probte - um eine bauliche Idee zu finden, aus der sich dann erst Ergänzungen und Anbauten ergeben konnten. Es ging also nicht eigentlich um 'Modelle' (nach gegebenen Plänen und Vorbildern), sondern um Grundkörper, an denen sich die Phantasie entzünden mochte beim Zusammen- und Umstellen.

Erst wenn eine 'Komposition' dem Schüler genügt, wird geklebt (mit Uhu, weil schnell trocknend; besonders bei Rundungen im Papier wichtig). Zu beachten ist, daß nicht Wände gegliedert und die Formen detailliert werden, bevor das 'Gesamt' der Baukörper stimmt. Dann erst wird auch 'versucht', Türen und Fenster nach Größe,

Form, Abstand und Farbe einzugliedern. Da das Aufkleben einzelner Fenster zeit- und lustraubend ist, zeige man, wie leicht Fensterreihen entstehen, wenn sie als dunkle Streifen geschnitten und die 'Pfeiler', Sprossen usw. hell draufgeklebt werden. Weiteres finden die Schüler selber; etwa die 'spiegelnde' Wirkung von Cellophanpapier auf dunklem Grund, durchscheinendes Milli-



Kartonmodelle / Höchster Bau 20 cm hoch / 17-18jähr. Schüler der O. f. J. Alstertal, Hamburg

meterpapier, Sandpapier grob und fein und verschiedenfarbig, gestreifte Papiere von Packungen, selbstgetönte Papiere (braunrotes Kleisterpapier). Bis zum Dach und der Bodenfläche (Pappstück von Schuhkartons) gibt es

vieles materialgerecht und farbig abzustimmen, wovon die Photos leider nichts mitgeben.

Nach sechs Doppelstunden stand eine Sammlung kleiner Bauwerke vor der Klasse, gelöst im Stil der Zeit, wie er den Schülern einer Großstadt gewiß geläufig ist, aber erst durch die eigene Arbeit wirklich faßlich und durch die nachfolgende Auswertung bewußt wird, d. h. die Beurteilung aus Proportion, Spannung, Ausgewogenheit, Mehrseitigkeit (nicht nur ‚Fassade‘), Originalität des Entwurfes, Gesamteindruck u. a.

Fußend darauf, erhält die Betrachtung von Lichtbildern moderner Bauten aus Deutschland, der Schweiz, Schweden, den USA usw. erst das rechte Gewicht: die Schüler erfassen, was heutige Baumeister eigentlich meinen und ausdrücken, sie sehen aktiv, verstehend!

Dr. Gerhard Deneke **ZEICHNEN - „KUNDLICH ODER KÜNSTLERISCH“**

Eine rechteckige Fläche sei Teil eines Königsthrones, wie er etwa im Märchen „Vom Fischer und seiner Frau“ vorkommt, von dem herab die gekrönte Fischersfrau unersättlich hochmütig regiert. Wie werden Zehn- bis Zwölfjährige dieses Rechteck schmücken?



Einige werden das Stichwort „Königin“ gedanklich mit Gegenständen verknüpfen, die dieser Würde zukommen, etwa mit Krone, Reichsapfel und Zepter. Sie „schmücken“, indem sie mitteilen, was ihnen zum Thema bekannt ist: 1 a.

Andere versetzen sich in die Lage jener Fischersfrau, sie fühlen den märchenhaften Reichtum, der zauberisch sie plötzlich umgibt. Sie bemühen sich, das Viereck vor ihren Augen mit zeichnerischen Formen möglichst kostbar zu besetzen, und „schmücken“, indem sie sich die Prächtigkeit der Wandung vorstellen: 1 b.

Selbstverständlich, daß solcher Weg vornehmlich ‚von außen her‘ an die Baukunst heranführt, auch wenn während der Arbeit schon das ‚Innen‘ (und der Zweck) mitbedacht sein wollte. Die Zusammenhänge von (Innen-) Räumen und Bauaufgaben mit dem (Außen-)Gesicht echt auszudrücken, geht über das fachliche Vermögen hinaus.

Wäre es anders, würde sich jede langjährige Bau-Lehre samt Statik, Werkstoff Erfahrung und Architekturstudium erübrigen. Was gleichwohl hinterbleibt, ist die engere Begegnung mit dem Neuen Bauen durch ein spielend eingeleitetes Tun, das zum Finden und Einsehen sinnhafter Gesetzmäßigkeiten führt, wie wir es mit jeder produktiven Kunstbetrachtung anstreben.

Die Zeichner der a-Gruppe wollen in der Überlegung gesammelte Dinge auf dem Papier sichtbar machen, womöglich „wirklichkeitsgetreu“ ausmalen und schattieren als richtige Wiedergaben der greifbaren Welt. Nacherleben heißt hier: nachwissen können, heißt den



3 a Eduard Steinle: Die Tiburtinische Sibylle, 1848.

recht stichwortmäßigen Grad lexikaler Allgemeinbildung haben, der das Bild begrifflich verständlich macht. Ihre Erfindungs- und Kombinationsgabe arbeitet mit fertigen, vorhandenen Inhalten, denen sie - allenfalls im Sinne der Montage schaffend - weitere wie Wappen, Kette, Burg hinzufügen mögen: das Zeichnen selbst bleibt in diesem Arbeitsgang phantasielose Technik. Die b-Zeichner, in gefühlsmäßiger Erregung, „kommen gar nicht so weit“, Wissensbestände hervorzuholen.

Ihr Zeichenwerkzeug soll mit seinen Spuren der vorgestellten Prächtigkeit nahekommen. Goldbronze, mit der die a-Zeichner den realen Werkstoff der Krone deutlich machen, dient ihnen als Mittel, Kostbarkeit und Glanz zu erzielen. Sie öffnen nicht Begriffskammern, sondern ihre Phantasie schöpft „unbedacht“ Form um Form; solche, die Richtungen vertreten und Ränder begleiten, solche, die der kreisenden Handbewegung folgen, die sich zu schmuckhaften Ketten reihen, auseinanderstrebende, sich verdrängende oder ergänzend sich begegnende. Mehrere Materialien, dem a-Zeichner nur Mittel der Naturvortäuschung, sollen, dem Spiel auf verschiedenen Instrumenten gleich, eine orchestrale Wirkung ergeben, immer als eine neue Welt neben der realen Wirklichkeit.

Wie unterschiedlich Gesamtbilder der thronenden Fischersfrau aussehen, zeigen 2a und 2b. Der a-Zeichner zählt bekannte Dinge von Wert auf, Kette, Schwert, Geld und Schleppe, bringt ein Monogramm „K“ an (wohl „Königin“), polstert den Thronstuhl, blümt den Vorhang und plissiert den Rock der Kammerzofe. Würde man unsere Erinnerung an die Dinge tilgen können, so hätten auch die Linien auf dem Papier damit ihren Sinn verloren. Die bogenförmige Begrenzung des Vorhangs – auch eines solchen „Wertgegenstandes“ – durchschneidet zusammenhanglos die Zeichnung. Das sechste Wapen unten, das Wahrzeichen Kölns – „richtig“, aber ohne Maß – fällt allzu winzig aus dem Gleichtakt der Form-



anlage heraus. Einzelheiten „schwimmen“ auf dem Blatt, auf dem Vorhang, auf dem Kleid der Königin, auf dem unteren Sockelteil. Nur die Überlegung, daß der weiße Grund das eine Mal Stoff, das andere Mal Wand sein soll, heftet sie überhaupt an die Bildfläche. Dagegen 2b! Der Sinn dieser Formen erlischt nicht, auch wenn man vom Gegenstand absieht. Daß die Königin mächtig, im bescheidenen Sinne „monumental“ wirkt, liegt am ganzen Aufbau, am erhöhten Sitz, von dem sich der „Strom“ des Kleides die Stufen hinab ergießt (vgl. damit den Schleppezüpfel auf 2a!). Gleich einem

Berg wächst die Märchenkönigin hinaus über die Sesselwange, die sich spannt wie das Netz einer Spinne. Der Sockel erhebt und trägt wirklich, und das Throndach beschließt, ohne einzuengen, den Aufbau. Wie puppenhaft wirkt dagegen 2a!

„Gleich einem Berg...“, „gleich dem Netz einer Spinne...“, nur für Zeichnung 2b ist es möglich, Vergleiche zu bringen, weil unsere Phantasie bewegt wird, weil Gefühlsmäßiges angesprochen wird, wovon sich nur im Gleichnis reden läßt.

2a enthält nichts Phantasiebewegendes mehr. Alles ist ausgeschwätzt, man möchte sagen: verraten, es kann alles so oder so verstanden werden: die steife Haltung der Königin als Würde, oder als Befangenheit der Fischersfrau in ihrer ungewohnten Würde, oder was des Psychologisierens mehr sein mag, wie es in der Kunstbetrachtung leider verbreitet ist. Man übersieht, wie die Deutung der steilen Formen der Königin mit deren Rückenlinie in komischen Widerstreit gerät. „Steif“ erscheint die Figur, weil der Zeichner sie zur Waagerechten des Stuhlsitzes senkrecht bezogen und damit seine im Grunde noch recht in den Anfängen stehende Entwicklungsstufe offenbart hat, der gegenüber die ge-



3 b Michelangelo: Die Delphinische Sibylle, 1511.

schickt gezeichneten Stellen (Profil, Haar) nur als altkluge Mache wirken.

In der Bewertung der Arbeiten steht 2b weit über 2a. Einen Einwand gilt es hier noch zu widerlegen: Der a-Zeichner, der vielerlei Ausgedachtes zusammengetragen hat, soll – auch vor der Einsicht der Kinder selbst – schlechter dastehen als jener „primitive“ mit seinen „billig“ gereihten Schnörkeln? Ist das nicht „ungerecht“? Dazu ein Beispiel der Lenkung: Ein Junge will beim

Bemalen von Ostereiern nach reiflicher Überlegung etwas ganz Besonderes bringen: Blumen und Girlanden, strahlende Sonnen, Sterne, Kreuzchen und Schachbrettmuster. Wie die Auslage eines Krämerladens sah das erste Ei in diesem bunten Durcheinander aus. Ich hatte ihn gewähren lassen, nun sagte ich: „Ich will dir mal eine Geschichte erzählen. Es war einmal ein Gärtner, der meinte: Äpfel sind schön, aber Kirschen auch, und Pflaumen sind süß; jede Frucht hat ihre Vorzüge. Ich werde, dachte der Gärtner, einen Baum züchten, der alle diese Früchte trägt, Erdbeeren und Himbeeren, Birnen und Nüsse noch dazu. „Kannst du dir“, fragte ich den Jungen, „ein Bild von dem Baum machen?“ „So ist meine Malerei“, sah er lachend ein und fing, ohne weiteren Anstoß, ein zweites Ei an. Es wurde viel bescheidener, nicht so vielfältig, aber dafür einheitlich, „einfältig“, „aus einem Guß“, in einem bestimmten Formrhythmus. Ja, was ist es denn, was den Apfelbaum zu einem Gebilde für sich macht und den Eichbaum zu dem, was er ist, und das Tier zum Tier und uns zum Menschen? Warum können wir nicht unter Wasser bleiben wie die Fische, nicht aus eigener Leibeskraft fliegen wie die Vögel, nicht so schnell laufen wie der Hund oder so hart auffallen, wie ein Insekt? Warum ist nicht all dies in uns vereint? Weil wir ein bestimmter Gedanke des Schöpfers sind und nur das besitzen, was in diesen Gedanken hineingehört, und darin eine Ganzheit bilden, die nach außen als das So-geprägt-Sein durch die Phantasie des Schöpfers, als Gestalt erscheint. (Vgl. den Begriff des „Bauplans“ in der neueren Biologie, etwa bei Jakob von Uexküll, *Der unsterbliche Geist in der Natur*, Hamburg 1947.)

Auch das Kunstwerk ist eine solche Gestalt. Allerdings, wem es keinen Unterschied ausmacht im Wesen und

also im Erleben, ob er einen Baum vor sich hat oder ein Schild mit der Aufschrift „Baum“ auf einer Stange, wer in beiden nur den mitgeteilten Begriff wahrnimmt, der wird auch den Wert der künstlerischen Zeichnung nicht sehen. Denn das Gesetz der Ganzheit gewährt nur ein Auge, das ebenso - ganzheitlich - zu sehen vermag, das in der Zeichnung nicht die Kunde von Dingen, sondern die Kündigung des Geistes sieht.

Bedarf das Bildpaar 3a und 3b noch einer Erläuterung? Trägt nicht in 3a ein fleißiger Regisseur alle Requisiten herbei, um recht sibyllenhaft zu wirken? - Diese museale Reportage entspricht gewiß dem Historismus vor 100 Jahren, wir finden sie aber heute noch am Werk, das Elementarische versäumend, das unmittelbar sprechen könnte (übrigens auch in Filmen, die zumeist faustdicke a-Lösungen bringen).

Michelangelo begnügt sich mit der Schriftrolle und schmilzt auch sie in die Gesamtgestalt mit dem unvergeßlich blickenden Haupt ein, das dem Effekt des Augenaufschlags bei Steinle weltenfern bleibt.

*

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun: denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin besteht also das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.“

Schiller: *Ästhetische Erziehung d. Menschen*, 22. Brief.

Hanna Koelitz: DER FARBIGE STIL UND DIE NEUE MALEREI

In manchen Strömungen der ‚Neuen Malerei‘ spielt die Farbe keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Das ist von der Farbe her zu verstehen, und es zeigt die schon erwähnte Grundvoraussetzung für den farbigen Stil: So wenig eine farbige Verwirklichung in einem plumpen, wörtlichen Naturalismus möglich wäre, so sehr ist sie an eine gewisse aufgelockerte, sehr subtile Naturnähe angewiesen.

Diese Naturnähe führt zwar selbstverständlich bis zu Marc, Nolde, Schmidt-Rottluff - aber nicht eigentlich zu Picasso, nicht zu Klee, nicht zu Chagall. Die abstraktbauenden bzw. abstrakt-psychoanalytischen Grundtendenzen der modernen Kunst (in der Literatur von Hemingway bis zu Sartre ebenso spürbar) schließen farbige Wirkungen weitgehend aus: Das Reich der Träume ist vorwiegend unifarbig: Im Traum regieren Schrecken und Seligkeit, aber nicht: ein rosa Haus vor einem graublauen Himmel oder eine rote Blume neben einer blaßvioletten.

Die Behauptung, *Kubismus und Surrealismus seien keine farbigen Stile*, bedarf eines Beispiels. Denn auch sie malen ja, und immer wieder wird man das Vorhandensein von Farben als Beweis für einen farbigen Stil ansehen wollen.

Es sei das Ölbild von Marc Chagall: „Der Winter der Verliebten“ (Mappe der ‚Editions du Chêne‘; Paris) dem Bild von Gauguin: „Auf Tahiti“ (Ackermannpostkarte 3539) gegenübergestellt.

Das Bild von Chagall ist so auseinandergerissen, als sei die untere Hälfte spiegelbildlich zur oberen, so daß das Bild narzistisch und im ganzen Ausdruck gespalten, sozusagen schizo-

tym wirkt. Oben zeigt es vor einem gleichförmig grau-grünlichen Hintergrund eine übergroße Figur (Neue Spaltung!) in violetter Bluse und rotem Rock. Beide Farben sind unnuanciert im Farbton, nur durch weiße bzw. schwarze Striche gegliedert und konventionell schwärzlich schattiert. Die untere weißlich grundierte Hälfte enthält eine auf dem Kopf stehende Halbfigur mit blauem, schwebendem Haar und blauer Bluse und mit einem grünen Strauß in der Hand. Es sind also vier starke Farben naiv (von der Farbe aus gesehen naiv) und ohne besondere gegenseitige Ausdruckssteigerung nebeneinander gesetzt. Der Hintergrund, dessen farbig unabgewandeltes Grau-Weiß durch einen zartfarbigen Schlitten und ein zartfarbiges Dorf mit grünlichen Dächern unterbrochen und belebt ist, zeigt fast Valeurcharakter. Die starken Farben der Figuren wirken darin primitiv und zeigen in ihrem Anderssein als der Grund genau die gleiche Gespaltenheit, wie sie das Bild durch den Mittelriß und die Übergröße der Figuren enthält. Das heißt aber, ein schizophrener Seelenzustand wird durch alle Mittel des Bildbaus überzeugend dargestellt - und das ist weitgehend verschieden von farbiger Bilddarstellung: es verläßt die bis dahin gültigen Grenzen bildnerischer Gestaltung.

Bei Gauguin steht in einer vorwiegend grün gehaltenen Umgebung ein Mann mit rotem Umhang so darin, daß das aktive Rot ganz unmittelbar den Eindruck hervorruft, als wolle der Mann nach vorn schreiten. Das entspricht der Situation des Bildes: Die Farbe ist hier bildwesentlich. Bei Chagall dekorativbegleitend (denn in der eigentümlichen Zwiespältigkeit, Disparität und Vielschichtigkeit des Bildes wirken die Farben merkwürdig „roh“), ist die Farbe bei Gauguin unmittelbar ausdrucksvoll eingesetzt. Das Blau des Kleides, das violette Rot des Schattentones verschärft die spontane Lebendigkeit des Nach-vorn-Kommens. Gleichzeitig wird durch das Blau, korrespondierend mit dem Blau zweier aufragender Bäume, das Statuarische, Ragende der Figur unterstützt. Das Gelb des un-

teren Vordergrundes, in der Mitte auffällig konzentriert, lockt die Figur nach vorn. Das Bild atmet eine sonore, gesättigte Vitalität. Jedes Grau ist vermieden außer dem hellen, freundlichen Grau des einen sehr schmalen Baumstämmchens, das das Grün des Waldes an einer wesentlichen Stelle gliedert. Auch daß Weiß ist vermieden, außer an der — dem Grau entsprechenden — bildwichtigen Stelle im Fluß. Die Kleider der begleitenden Frauen bringen mit ihrem abgewandelten Rot einen klaren und französisch-schönen Übergang von dem starken Rot zum Blau (das nur beim Umhang, der dadurch ungewöhnlich aktiv wirkt, mit dem Blau direkt zusammenstößt). Der Rot-grünkontrast dagegen ist überall machtvoll ausgespielt. Zu dem vielen Blau von Hintergrund, Bäumen und Figur steht das Gelb des Vordergrundes in einem ausbalancierten Komplementärgegensatz: Das ganze Bild ist kontrastfarbig, koloristisch aufgebaut. Das Bild von Chagall dagegen ist trotz seiner starken Farben nicht farbig komponiert. Es fehlt das Ineinander-Verflochtensein, das Zueinander-in-lebendigem-Kampf-Stehen der starken Farben; es fehlt die gegenseitige Beeinflussung, und es fehlt die Leidenschaftlichkeit der Farbaussage.

Auch Picassos Beziehung zu den farbigen Stilen muß geklärt werden. Das ist generell schwierig, weil die verschiedenen Stile Picassos verschiedenartige Ansatzpunkte und Vergleichsmöglichkeiten ergeben, die, wenn nicht Raumangel das verhinderte, einzeln ausgeführt werden müßten.

Ein Stilleben von Picasso (Woldemar Klein Kalender 1951, vorher im „Kunstwerk“) sei einem Stilleben von Georges Braque gegenübergestellt. Bei Picasso handelt es sich um eine Blumenvase und 3 Zitronen: ein Motiv, das auch bei Braque häufig vorkommt. Vergleicht man dieses Stilleben von Picasso mit der Reihe von Stilleben von Braque, die im „Life“ veröffentlicht worden sind, so wird die Wahl eines „eigentlichen“ Vergleichsbildes schwer. Das kräftige und auffällige Gelb in Zitrone, Hintergrund und Vase bei Picasso würde zu dem Vergleich mit Braques „Sonnenblumen“ (1946) verlocken. Während aber bei Picasso die gelben Farbflecke eine beinahe zufällige Farbwirkung haben, d. h. zwar auffällig, aber nicht Stimmung-bedingend sind (und auch andersfarbig gedacht sein

könnten, ohne dem Bild etwas ‚wegzunehmen‘), ist bei Braque das ungewöhnlich vielfältig abgewandelte Gelb: Grünlichgelb, Rötlichgelb, Bräunlichgelb die ‚Seele‘ des Bildes. Alle anderen Farben ordnen sich diesem Gelb ein, schwingen mit ihm und ergeben zusammen einen feierlich strahlenden Farbklang, in dem das wenige Grün, Blaugrün, Braun und Schwarz ein ganz anders intensives ‚Farbleben‘ führen kann, als es die grünlich-schwärzliche Vase bei Picasso tut, auf die alles übrige nicht abgestimmt ist. Das Rosa-Rot bei Picasso, auch ziemlich farbauffällig als Einzelheit, würde mehr den Vergleich zu Braques „Stilleben mit rosa Hintergrund“ (1935) nahelegen. Wieder aber wäre das gleiche zu sagen: Dem erlesenen, höchst eigenartigen Farbklang von Rosa und Grau bei Braque, der in seiner vornehmen Distanziertheit etwas sehr Besonderes hat, steht bei Picasso ein rosaroter Farbensplitter gegenüber, der in einer farbig ihm nicht entsprechenden Umgebung nicht zum vollen Farbausdruck kommen kann. Das Stilleben von Braque erscheint aufs äußerste ‚musikalisch‘, das von Picasso ‚gebaut‘. Auch in einer Schwarz-Weiß-Wiedergabe wäre das Wesentliche des Picassobildes enthalten, das Wesentliche des Bildes von Braque, sein Charme, sein zarter Zauber, wäre dagegen völlig verloren. Schließlich könnte das Grau und Schwarz des Picassobildes die Beziehung zu Braques Stilleben: „Obstschüssel, Flasche und Mandoline“ ermöglichen, und das Grün in der Picassovase ein wenig mit Braques „Anemonen“ korrespondieren. Die eigenartige Tatsache, daß die verschiedenen Farben auf einem einzigen Bild von Picasso bei Braque eine ganze Reihe sehr verschiedenfarbiger, aber farbig in sich einheitlicher Bilder zur Gegenüberstellung heraufbeschwören, ist charakteristisch genug: Bei Braque ist es jeweils ein ganz spezifischer und sehr reizvoller Farbklang, der ein Stilleben in seiner Gesamtheit charakterisiert. Bei Picasso dagegen steht in einem Bild eine Reihe von Farben nebeneinander, ohne daß ein besonderer Farbausdruck entstünde. Man hat das Gefühl einer gewissen Buntheit oder Lebhaftigkeit: Das heißt aber, auch bei Picasso wie bei Chagall sind die Farben konventionell und nicht bildschöpferisch eingesetzt. Die ‚Seele‘, die Ausdruckskraft seiner Malerei liegt nicht auf farbigem Gebiet.

KOLORISMUS

Der Kolorismus im engeren Sinn ist als die Gegenüberstellung starker Farben zu kennzeichnen. Was unter der Bezeichnung „starke Farben“ gemeint ist, gibt in anschaulicher Weise der Goethesche Bericht vom Sonnenuntergang an einem verschneiten Wintertag wieder (Heft 4/51, S. 77).

Betrachtet man Bilder der verschiedenen Zeiten, so findet man gelegentlich in der Malerei ein helles, strahlendes, kämpferisches Rot: das Rot der vollen Sonnenbeleuchtung. Immer aber findet man ganz in der Nähe dieses glücklichen Rot ein ebenso leuchtendes, jubelndes, klares Grün - und man muß so weit gehen, zu sagen, ohne dieses Grün wäre das Rot nicht so rot. Macht man einmal den Versuch, bei einem solchen Bild z. B. von Gauguin „Auf Tahiti“ das Grün zuzudecken und durch eine trübe Farbe zu ersetzen, so erkennt man sofort die Richtigkeit dieser Behauptung, die jedem Maler selbstverständlich ist: im Nu verliert das Rot seine strahlende Fülle und bekommt einen gedämpfteren Klang. Die Harmonie, von der Goethe spricht, ist gebrochen. Beobachtet man das Bild von Gauguin auf die Farben hin weiter, so findet man in der Nähe des strahlenden Rot-Grün-Klanges einen ebensolchen Blau-Orange-Klang, ein anderes Mal einen Violett-Gelb-Klang. Damit ist der Kolorismus in unserem eingeschränkten Sinn gekennzeichnet: er bedeutet ein Zusammenwirken starker, komplementärer Farben, und es ist nicht so wie sonst, daß eine Farbe das Übergewicht hätte: Vielmehr hat ein komplementärer Farbklang, aus zwei Farben bestehend, die Führung im Bild. Selbstverständlich ist das nicht schematisch zu nehmen, sondern in differenzierten

Abwandlungen, aber es ist doch das Primäre, das dem Bild seinen Ausdruck gibt.

Der Kolorismus hat in den „Wieseln“ von Franz Marc ein geradezu klassisches Beispiel gefunden, und auch die „Tunesische Landschaft“ von August Macke ist eine besonders eindringliche Verkörperung dieses Stils.

KOLORISMUS UND GRAPHISCHER STIL

Man möchte meinen, der Kolorismus bedeute die einfachste farbige Realisierung, die es gibt. Aber in der Entwicklung der abendländischen Kunst steht er nicht an erster Stelle, ja auch die ersten Höhepunkte der abendländischen Malerei sind nicht koloristisch. Das „Paradiesgärtlein“ zeigt, daß die Farbe auch noch in der Gotik im allgemeinen erst an zweiter, dienstbarer Stelle steht.

Das Abendland hat - das macht man sich selten ganz klar - farblos angefangen: mit der Zeichnung und mit der Ausdruckskraft der Linie im Norden, mit der plastischen Form und ihrer Schönheit im Süden. 1500 Jahre nach dem ersten Gipfelpunkt der abendländischen Kunst, nach der irdischen Erfüllung der Antike, lange nach dem dämonischen Fieber des nordischen Ornamentes fangen die Farben (die gelegentlich aus dem Zellenschmelz eines Schmuckstücks herausgeleuchtet hatten) an, aufzublühen, aber noch ist es weit bis zu den farbigen Stilen.

Auch der mittelalterliche Schein-Kolorismus ist weitgehend graphisch bedingt. Es ist selbstverständlich, daß hier und da Maler, mehr noch: einzelne Bilder mancher Maler, zu einem deutlichen Kolorismus vorstoßen; gleichwohl bleibt die Vorherrschaft der Linie in der Gotik bestehen.

Stefan Lochner: *Maria in der Rosenlaube*, Köln. (Fink, Postkarte.)

Dieses Bild muß in den Einzelheiten beinahe als koloristisch angesehen werden, nämlich innerhalb der Gruppen musizierender und betender Engel, während das ganze Bild durch die farbige Gleichförmigkeit und den graphischen Reiz der Kleidung der Maria und besonders auch durch die völlig graphisch empfundene Zeichnung der Rosenlaube deutlich eine Vorherrschaft des „Graphischen Stils“ zeigt. So klar wie auf diesem Bild ist die Verbindung der beiden Stile selten.

Aber sie ist eine durchaus mögliche Verbindung. Denn der graphische Stil beurteilt den Umriß, der farbige die Fläche, so daß beide sich nicht ausschließen wie etwa Farbiger und Helldunkel-Stil.

Gerade die Kölner Malerschule hat Werke von hervorragender farbiger Zweitwirkung hervorgebracht.

Je weniger hochgezüchtet und je weniger ausdrucksvoll in einem gotischen Bild der Linienfluß ist, um so mehr Raum kann die Farbe einnehmen, und so sind im weiteren Verlauf des Mittelalters manchmal die graphisch primitiveren Bilder ausgesprochen farbiger.

„Die Beute“ aus der „Jagd bei Chantilly“ (Braun Postkarte Nr. 158).

Der Linienfluß in diesem Bild hat nichts von der Eleganz, die sonst die Zeichnung des hohen und späten Mittelalters aufweist; dafür blühen die Farben zu kostbarer Fülle auf, und nur das Violett der rechtsstehenden Figuren, an sich schön und sehr lebendig im Grün des Grundes, läßt es deutlich werden, daß dieses Bild nicht von den Farben ausging.

Das eigentlich farbige und nur farbiger komponierte Bild stellt nicht nur die Farben selbst in die Farbgebung hinein, die ihnen den gewünschten Farb- und Ausdruckswert gibt, sondern setzt darüber hinaus die Farben so in den Bildrahmen hinein, daß die wichtigsten Bildstellen durch Farben gekennzeichnet sind, daß also das ganze Bild durch die Farben und durch nichts sonst aufgebaut, gegliedert und sinnvoll ist. Bei dem Bild „Ea haete ia oe“ von Gauguin, bei den Wieseln von Marc ist das leuchtende Rot die geistige Zentralstelle, sozusagen der Haupt-Nerv. Es wäre z. B. nicht möglich, das Format zu ändern, ohne daß das Bild als farbiges Ganzes vernichtet wäre. Die „Jagd“ hingegen könnte man ohne Schaden für den farbigen Zusammenhang in zwei Teile teilen, etwa zwischen der linken Jägergruppe und den beiden rechten, lila gekleideten Figuren. Ja, farbiger gesehen, wären diese beiden Bilder noch glücklicher. Aber graphisch gehört das Ganze zusammen und bildet eine dichte, unzerreißbare Einheit. Eine derartige Überlegung ist oft eine wichtige Möglichkeit, bei Bildern ihre künstlerische Erst- und Zweitwirkung festzustellen. Das ist gerade bei Bildern des Übergangs oft wichtig (z. B. das graphisch-plastische Zwischenspiel bei Botticelli). Eine derartige Überlegung beurteilt niemals die Qualität der Bilder, nur ihre künstlerische Stilform.

Der Kolorismus des Mittelalters ist im Schatten des Linienausdrucks geblieben und nicht voll verwirklicht. Nach dem Mittelalter hat er keine unmittelbare Nachfolge gehabt. Die Linie hat erst einmal zur Körperplastik geführt, vom Umriß zur Binnenzeichnung und zur Rundung, und dann hat die Körperplastik ihrerseits die Vorherrschaft der Linie gebrochen, indem sie von der Isolierung weg zum Raumzusammenhang des Barock

vorstieß, zum Helldunkel, das man geradezu als farbenfeindlich bezeichnen kann. Erst als sich im 19. Jht. die Raumspannung milderte und das krasse Licht gedämpft wurde, war der Weg frei für farbige Verwirklichungen, deren erste wegen der allmählichen Entwicklung von der Monochromie des Barock her (die Farben des Helldunkel sind gelb-braun-rot-schwarz, aber weder blau noch grün) selbstverständlich nicht koloristisch, sondern valeurmäßig war.

Erst die Erfindung des Neoinpressionismus, reine Farben punkthaft (Pointillismus) oder als Kommaflecken nebeneinanderzustellen, machte den wirklichen Kolorismus möglich. So wäre Franz Marc nicht ohne die Eroberung des Plein-air und ohne die fast wissenschaftlichen Spekulationen des Pointillismus möglich gewesen. Der Kolorismus ist die eigentliche Domäne des deutschen Expressionismus. Wir sahen ihn bei Marc und Macke; aber auch Kirchner, Pechstein und andere deutsche Expressionisten haben, wenn auch nicht ausschließlich, koloristisch gemalt - Kokoschka ist aus einer reinen Graumalerei zu einer koloristisch orientierten Malart vorgestoßen.

Beim Kolorismus ist das äußerste Ausbalancieren der Farben, das Fingerspitzengefühl für die „tödliche“ Dosis weniger wichtig als die Leidenschaftlichkeit der Empfindung und des Farbauftrags. Dabei ist von Marc ein Gipfel an kontrastfarbiger Wirkung erreicht, von Macke ein Strahlen der Farben, wie es beides bisher noch nicht wieder angestrebt worden ist. Die jüngeren Maler scheinen sich mehr für Traumatmosphären zu interessieren als für farbige Wirklichkeiten.

WESENSZÜGE DES NEUEN KOLORISMUS

DAS LICHT

Der größte Gegner der Farbe ist der Schattenton, der ihr die Leuchtkraft nimmt, um sie zu braun-grau zu brechen. Daher muß das koloristische Bild, das die klarsten Farben braucht, noch mehr als schon der farbige Stil im allgemeinen, die Schatten vermeiden. Es sucht nicht nur das Plein-air, sondern die volle, aber schattenlose Sonneneinwirkung, wie sie in unseren Breiten höchstens an ein paar schwülen Hochsommertagen erreicht wird. Die berühmten Sommerbilder von August Macke zeigen die besonderen koloristischen Möglichkeiten des Hochsommers.

August Macke: „Mädchen unter Bäumen“ (Hanfstaengl Postkarte Nr. 399).

In der wogenden Farbenglut stärkster Kontraste wirkt das mehrfache Weiß blendend scharf; das ganze Bild hat dieses bewegte, aufregende sommerliche Flimmern und Flirren der Luft in dem heftigen Wechsel von Rot und Gelb, von Grün und Blau, von Schwarz und Weiß. Gerade die Mitwirkung von Schwarz und Weiß gibt dem Bild seinen heißen Atem, erhöht die Wirkung der kräftigen Farben und gibt zugleich, durch seine (neutralisierende) Vermittlung dem Ganzen die brausende Harmonie des vollen Orchesters. So haben die einzelnen Farben keine kämpferische Gegenstellung zueinander bezogen, sondern erhöhen und vollenden sich gegenseitig.

Über die Darstellung des Hochsommers hinaus finden wir bei allen koloristischen Malern die Beziehung und den Weg zum Süden: nicht den romantischen Weg zur klassischen Schönheit und zur klassischen Sonne Italiens

und Griechenlands, die neben der köstlichen Helle große, klare Schatten birgt. Die Sonne, die der Kolorismus braucht, ist heißer.

Gauguin geht bis nach Tahiti, Nolde wird in Neuguinea vom ersten Weltkrieg überrascht, Pechstein auf der Insel Palau. Macke geht mit Klee zusammen nach Tunis; Marc malt die schönen Postkarten des Prinzen Jussuf aus Theben in Ägypten. Van Gogh, der teilweise zu den Koloristen gehört, schafft in der scharfen Sonne der Provence seine farbenglühenden Bilder.

Das koloristische Bild ist nicht nur möglichst schattenlos, es ist im allgemeinen ziemlich hell im ganzen; es verwendet Braun, Grau und Schwarz nie als Abtönungen der starken, höchstens als neue, von den anderen kräftig abweichende Farben.

DAS MÄRCHENHAFT E

Kolorismus gibt es in der Natur, in der vermittelnde Farben überwiegen, nur selten. So ist es erklärlich, daß der wirkliche (nicht der „graphische“) Kolorist große expressionistische Tendenzen hat: Er muß die Natur übersteigern, um zu der Ausdruckskraft seiner Farben zu kommen. Auf jeden Fall neigt er dem Märchenhaften zu, das eine Überspannung der Wirklichkeit darstellt und in einer phantastischen Welt glühende Farben entfalten kann. Das Märchen ist außerdem das besondere Gebiet des kindlichen Kolorismus.

Paul Gauguin: „*Ea haete ia oe*“ (Woldemar Klein Kalender 1951).

Die Südseelandschaft mit dem farbenglühenden Reiz der fremdartigen Bäume, mit dem eigentümlich aufregenden Rosa im Dach und auf der Erde, umgibt mit einem fesselnden, grandiosen Zauber die schöne goldbraune Insulanerin, deren sehr vereinfachte Zeichnung aber mehr an Raffael und an Ingres, die beiden „Vorbilder“ Gauguins, als an das Furioso des Marschen Umrisses erinnert.

Dabei ist festzustellen, daß der nackte europäische Körper, in zartfarbigem Schimmer erstrahlend, denkbar unkoloristisch ist mit seinen feinen, leisesten Nuancen von gelblichen, rosa und bläulichen Tönen. Der Kolorist zieht deshalb die Darstellung fremder Rassen vor, aber nur da, wo er die Gelegenheit hat, sie auch wirklich zu erleben; auch die übersteigerten, starkfarbigen Darstellungen menschlicher Körper im Kolorismus sind immer noch: Natur, niemals freie Erfindung.

Das Bild Gauguins hat fast den gleichen Farbklang wie die Wiesel von Franz Marc. Man beachte vor allem die strahlende Wärme des schönen, hellen Rot, die den Bildern erst ihre Intensität gibt. Bei Gauguin ist alles viel verhaltener, stillebenhafter, eben französischer, und erst neben der klassizistischen Zeichnung Gauguins sieht man ganz die leidenschaftliche Kühnheit der Bewegungs- und Ausdruckssilhouette von Franz Marc. Das Rot von Gauguin hat einen dekorativeren, das von Marc einen menschlicheren Klang.

DAS TIER

Auch die Hinwendung zum Tier, dessen Farbe übersteigert werden kann, ohne daß sein Ausdruckswert beeinträchtigt würde, gehört hierher. Beim europäischen Menschen kann man die für den koloristischen Stil notwendige Starkfarbigkeit nicht durchführen: Ein grünes Gesicht würde immer befremden und choquieren; dem Koloristen geht es jedoch nie um einen Choc, sondern immer um einen bildkünstlerischen Ausdrucks- und Formwert.

Die Tier-Silhouette kann viel mehr als die menschliche zum Ausdrucksextrakt übersteigert werden, der, wie bei den Wiesel, eine ausgesprochene Farbe verträgt. Die menschliche Figur ist schon durch die Kleidung ihrer eigentlichen Ausdruckskraft beraubt - soweit sie diese überhaupt noch im Tiersinn besitzt.

Betrachtet man die Figuren auf dem Sommerbild von Macke, so versteht man Marcs Verzicht auf die Darstellung des Menschen vom künstlerischen Bildausdruck her, weil hier der Mensch nichts mehr ist als ein paar starre Farbflecke (bei Macke kommt der Bildausdruck nicht, wie bei Marc, aus der Farbsilhouette der Einzelgegenstände!) von nicht annähernd der Ausdruckskraft der Wiesel.

DIE LEBENSFREUDE

Geistig betrachtet, hat der Kolorismus fast stets den gleichen Ausdruck. Eine Fülle von Farben bedeutet immer eine lebendige, glühende, erregende irdische Freude. Rot und Grün sind nicht anders als mit Lust anzuschauen, ihre erwärmende, mitreißende Verve gibt auch dem Beschauer Wärme und Leben. So bedeutet der Kolorismus eine ungewöhnliche Lebensbejahung und eine strömende Vitalität, aus der alles Braun und Grau und jeder Kompromiß ausgeschlossen ist. Er bedeutet eine Glückseligkeit, wie wir sie lange nicht mehr kennen, wie die Älteren von uns sie aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg in Erinnerung haben, die kraftvoll, beglückend und erfolgreich war, bevor der Krieg die Erde aufriß und seine tödliche Ernte hielt. Nachher ist es nie mehr, für die Allgemeinheit, zu dem Glück gekommen, das von den Gründerjahren bis 1914 die Welt erfüllte. Betrachtet man das Schicksal von Marc und Macke, die mit 36 bzw. 27 Jahren schon abgerufen wurden, so erschrickt man fast: Der Krieg, der die Welt um die Lebensfreude betrog, hat - so meint man fast - das Leben der beiden Maler auslöschen müssen, weil nachher kein Platz mehr für ihre strahlende Unbekümmertheit gewesen wäre. Während Gauguin schon 1903 starb, sind die beiden Deutschen zu spät gekommen, um ihre Art noch in Ruhe ausleben zu können.

Für die Schule ist folgendes zu beachten:

Der Kolorismus ist tatsächlich auch die Domäne des deutschen Kindes, das vor dem bewußteren Stadium, also bis zu 13, 14 Jahren entweder koloristisch oder graphisch-koloristisch malt und selten anders, kaum einmal helldunkel, während das französische Kind, der französischen Mentalität und Kunst entsprechend, viel mehr den Stil der Farbbalance zum Ausdruck bringt, den Matisse und Braque in höchstem Können darstellen.

Mit der Themenauswahl, die die phantasiebetonten, märchenhaften Stoffe bevorzugen sollte, ist diese Begabung zu fördern. Sie ist mit koloristischen Bildern aus dem Mittelalter und aus der heutigen Zeit anzuregen, ohne daß - selbstverständlich - der geringste Zwang ausgeübt würde. Im Kunstunterricht darf das „Du mußt“ niemals ausgenutzt werden, um dem Kind eine Anschauung aufzuerlegen, die es von sich aus nicht hat.

Farbige Postkarten und Kunstkalender mehrerer Verlage geben jedem Erzieher die Möglichkeit, sich die Beispiele vor Augen zu rücken, die „Kunst und Jugend“ nicht farbig wiedergeben kann der überaus hohen Kosten wegen.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN KUNSTSTUDENTEN-VERBANDES

Im Juni trat der Vorstand seine erste Fahrt durch die Akademien des Bundesgebietes an, wobei der 1. Vorsitzende Gustav Neumann den Norden, der 2. Vorsitzende den Süden bereiste. Die Besuche hatten zum Sinn, in engeren Kontakt mit Direktoren und Dozenten sowie der Asta-Leitung der Hochschulen zu kommen. Leider war die Zeit knapp; nur 8 Tage waren verfügbar. Die Reise ist dennoch von großem Nutzen gewesen, da durch mündliche Aussprache vieles besser geregelt werden kann als durch Rundbriefe, die leider allzuoft im Papierkorb enden.

Wir danken noch einmal allen Akademien, die sich helfend um ein gutes Gelingen der Reise bemühten.

Die Wechsellausstellungen, zu denen die Fachabteilung bildende Kunst aufgerufen hat, scheinen durch die Ferien behindert zu werden. Wir machen noch einmal darauf aufmerksam, daß der Termin der Fertigmeldung erst der 15. November 1952 ist. Bis dahin hat das Wintersemester längst begonnen. Wir bitten alle Kommilitonen, bei der Durchführung behilflich zu sein. Diese Ausstellungen sollen jedem Studenten die Möglichkeit geben, einen Einblick in die Arbeitsweise der anderen Akademien zu tun, und dies ohne großen Kostenaufwand.

Von einigen Hochschulen kam die Anregung, den Kontakt: Musik-Bildende Kunst auf ähnliche Weise zu bessern, z. B. Einladung zu Vorspielabenden mit gleichzeitigen Kunstausstellungen, damit Gespräche zwischen beiden Kunstarten zustande kämen. Es wird versucht, die Anerkennung des DKV als förde-

rungswürdige Vereinigung seitens des Finanzamtes zu erreichen, um an die Industrie mit der Bitte um Gewährung von Stipendien an Kunststudenten herantreten zu können.

Der Verband steht mit der Stadt Berlin in Verhandlung wegen eines Ferienlagers, das im Frühjahr 1953 zusammen mit ausländischen Kunststudenten stattfinden soll. Er richtet sich ferner zur Zeit an die Intendanten der deutschen Bühnen mit der Bitte, eine besondere Preisregelung für Kunststudenten zu treffen.

Wir bitten noch einmal auf diesem Wege die Asta der Akademien, die Fachklassen für Raumkunst führen, sich mit Herrn Dellert, Bremen, Kunstschule, in Verbindung zu setzen. Als Termin war auf der Stuttgarter DK der 15. Juni festgesetzt worden.

Wir bitten alle Akademien und Kommilitonen, die Auslandserfahrungen haben, kurz an unser Auslandsamt, Fr. Jansen, Kunstakademie Düsseldorf, zu berichten; die Erfahrungen können dann für alle Schulen nutzbar gemacht werden.

Der erste Vorsitzende DKV ist Mitte August Gast der Delegiertenkonferenz VDS in Oberammergau.

Die Herbstkonferenz (22. bis 26. Okt., wiederum in der Jugendherberge Rüdesheim) hat u. a. zum Thema: „Bilderspende an das Deutsche Müttergenesungswerk“ und „Bundesjugendplan“. Darüber sowie über die Vorstandssitzung (21. Okt.) wird später berichtet.
Kampmann

SINNVOLLE KUNSTSTUDENTENHILFE

Wir müssen uns früher oder später damit abfinden, daß das Verhältnis des Betrachters zur Kunst ein anderes geworden ist. Es ist zum Großteil gar keines mehr vorhanden. Ich will nicht darauf eingehen, warum das so ist; man könnte gelehrte Dissertationen darüber schreiben, wie es dazu kam - um letztlich die Frage dennoch falsch zu beurteilen. Was uns primär angeht, das sind die Folgen des fehlenden Verständnisses: daß gute Bilder und Plastiken keine Käufer mehr finden, daß jeder fahrende Bilderhändler, der goldgerahmte Machwerke anbietet, besser lebt als der Künstler, daß dieser nicht mehr die Mittel aufzubringen vermag, Ausstellungen zu beschicken. Rahmen, Kisten, An- und Abtransporte kosten Geld - und Verkäufe sind absolute Glücksfälle, zumal solche Ausstellungen erschreckend schwach besucht werden, d. h. allenfalls von der verarmten Bildungsschicht, während die über Geld Verfügenden es urteilslos an prunkenden Kitsch wenden.

Ganz draußen steht der Kunststudent. Er braucht Geld zum Leben und braucht Geld zum Studium. Der eine oder andere erhält ein Stipendium, wenige sind von Haus aus gutgestellt, einige bekommen dann und wann einen Auftrag, den sie nicht freikünstlerisch ausführen dürfen; sie müssen Kitsch malen, wenn er verlangt wird. Es gibt auch weiße Raben unter den Auftraggebern, Gott sei Dank, sie geben dem Künstler, was des Künstlers ist.

Der große Rest geht leer aus und muß als Werksstudent sein Leben fristen. Entweder das Werk oder seine künstlerische Leistung leidet darunter. Ich sage hier nichts gegen die Betätigung als Hilfsarbeiter auf irgendeinem Gebiet. Die Arbeit an sich ist gut. Aber es gibt viele andere Möglichkeiten, einen Kunststudenten sinnvoll zu beschäftigen; Möglichkeiten, die bisher ungenutzt sind. Was in früheren Zeiten der Monarch oder der Staat war, der Maecenas, kann heute nur noch eine Stelle sein, die Industrie. Sie hat alle Möglichkeiten, uns zu helfen; ich meine nicht nur das Geld! Es ist uns so klar wie der Industrie, daß es fast sinnlos ist, großen Werken Bilder anzubieten, um auf diese Art an Geld zu kommen. Ich brauche wohl nicht besonders auf die Ausstellung Stahl und Eisen hinzuweisen. Einmal hat solch ein Werk als Gemeinwesen nur wenig von einem Bild und zum andern würde ein solcher Bilderverkauf einer Auktion sehr nahekommen.

Es gibt einen besseren Weg. Es kommt doch auf dreierlei an: Dem Kunststudenten soll finanziell geholfen werden.

Der Kunststudent soll auf einem Gebiet beschäftigt werden, das er als Fachkraft auf das vollkommenste bearbeiten kann.

Aus dieser Gegenleistung der Kunststudenten soll für die Industrie ein direkter Nutzen erwachsen.

Diese drei Bedingungen werden gewährleistet, wenn sich die Industrie zu folgendem bereit erklären würde:

Fast jedes große Werk hat einen eigenen Kindergarten. Mit den Kindern kann gebastelt werden. Wer kann das wohl besser als der junge Künstler, der gelernt hat zu zeichnen, malen, modellieren, kleben usw. Und der jung genug ist, um mit den Kindern rasch in Kontakt zu kommen. Unzweifelhaft, er lernt und leistet fruchtbare Arbeit zugleich.

Er könnte musischen und geschmackbildenden Unterricht in Lehrlingswerkstätten geben. Er hat Jungen vor sich, die durch die Ungunst der künstlerischen Erziehung an den Volksschulen und ihren harten Arbeitstag, der gleich der Schulentlassung folgt, zu keiner intensiven Beziehung zu künstlerischen Dingen überhaupt haben kommen können. Er kann ihnen behilflich sein, zu musischen Feierabendbeschäftigungen zu finden. Es ist mancher darunter, der gern malen, zeichnen oder basteln möchte. Man kann Diskussionen anregen, einmal als junger Mensch mit jungen Menschen über die heutige Kunst reden.

Da ist weiter das Gebiet der musischen Betreuung überhaupt. Daß die Kunst ihre Anhänger auch unter schwer schaffenden Arbeitern hat, wird klar erkenntlich durch die Bergmannsausstellungen, die alljährlich im Ruhrgebiet stattfinden. Diese Menschen würden sich freuen, wenn man ihnen fachmännisch zur Hand ginge. Es sind nicht die Schlechtesten! Es gibt weiter genügend Kantinen, die unschön geschmückt sind.

Ich möchte anschließend noch auf die Möglichkeit hinweisen, Kunststudenten zum Basteln und Spielen von Puppentheatern einzusetzen, von Marionettentheatern, zum Aufbau von Laienspielgruppen, Singgruppen.

Es ist viel zu tun. Für die Industrie und den Kunststudenten. Es wäre fruchtbar für beide Teile, zusammen zu arbeiten und sich endlich in gegenseitiger Hilfe zu finden. Lothar Kampmann

Hans Bauermeister

DEN TEUFEL MIT BEELZEBUB . . .!

Das geht meist schief, aber das Rezept findet immer wieder Anhänger und Anwender. So rühmen sich die Germanisten großer Erfolge, weil es ihnen gelungen ist, guten Lesestoff durch Einkleidung in das Gewand schlechter Kriminalreißer und Wildwestromane in die Schülerschaft hineinzuschmuggeln.

Was würden die Herren sagen, wenn wir Kunsterzieher nun darangingen, schlechte, aber zugkräftige Abenteueraktüre zu benutzen, um als Einschaltbilder etwas von guten alten Holzschnitten, oder was uns sonst am Herzen liegt und billig in er-

träglicher Güte zu reproduzieren wäre, an die Schülerschaft heranzutragen? Oder auch Schlagertexte in Unzialschrift und Schlagermelodien in guten Notenformen schreiben oder drucken zu lassen?

Was nötig wäre, ist aber die Erkenntnis, daß der Sinn für guten Wortgebrauch auch dem für gute Form anderswo und umgekehrt auch der Sinn für bildkünstlerische Form dem Sprachgefühl zugute kommt, und daß es gilt, zu einer Zusammenarbeit zu kommen, die Teufel und Beelzebub bekämpft.

ZUR MÜNCHEN-TAGUNG

Vorbemerkt sei, daß Dr. Aloys Henn die großen Referate und die in den rund 15 Arbeitskreisen behandelten Themen als besondere Broschüre auflegen wird, so daß dieser Gesamtbericht im Januarheft 53 angezeigt werden kann als erreichbar für jeden Interessenten. Da der Bericht ohnedies nur Einblick in drei Arbeitskreise genommen hat, erwarte man jetzt keine Vollständigkeit; es seien nur einige Punkte herausgehoben - und zwar unchronologisch. Das Programm selber lief so ab, wie es in Heft 5 angezeigt war, mit geringsten Änderungen bzw. Zutaten.

Daß die dreieinhalb Tage des Treffens den mehr als 500 Teilnehmern in bester Erinnerung bleiben, lag an so manchem: dem Geschick der ganzen Planung, der hingebenden Arbeit der Münchner Kollegen, die manchen vergessen lassen konnte, was und wer alles hinter den heiter-flüssigen ‚Ansagen‘ Kühles stand, an einer sinnvollen Zeiteinteilung (Vorm. allgem. Referate, nachm. Gruppenarbeit), an der Konzentration in einem Gebäude und auf Ausstellungen, die ohne Ermüdung zu übersehen waren, damit auch an der Möglichkeit persönlicher Begegnungen, die sich mittags und abends fortsetzen ließen, an einer Quartierbeschaffung, die bestens funktionierte (trotz gleichzeitigem Oktoberfest und einer Reihe anderer Kongresse) - und nicht zuletzt an dem Ortsgeist! Denn wer von den Auswärtigen nahm nicht noch wahr, was sich an Kunstschatzen eben nur in München bot! Ganz zu schweigen von der Kinder-Selbstbildnis-Schau im Amerikahaus und den im andern Bau aushängenden Beispielen der ‚Schule der Kunst‘ von Richard Ott, gar von der ‚Wiesn‘.

Stärkste Delegation von draußen war die der Niedersachsen, die im eignen Bus von Hannover kam, sich einen Tag voraus sowohl bei Ott umsah, seinen eignen Erläuterungen folgend, als auch beim ‚Gegenpol‘ in Starnberg, aufmerksam einem Vortrag Dr. Kornmanns über Sinn und Aufgabe des Gustaf-Britsch-Instituts manche Frage entgegenstellend.

An Fulda gemessen, gab es keinerlei offenen Streit. Ohne, daß Widersprüche verschwiegen wurden, blieb die Atmosphäre diejenige einer Arbeitstagung: Der Wille zum Anhören, zum Verständnis, zum gemeinsamen Verfolg der Aufgabe war vorherrschend; die nachmittäglichen Arbeitskreise ließen keinen Zweifel, von und nach wie vielen Seiten unsre bildnerische Provinz zu bestellen ist. Den Auftakt gaben die in zwei langen Fluren und Studienräumen ausgebreiteten vielseitigen Arbeiten von der Grundschule bis zu den Belegen der Seminarschulung, die ganz überwiegend aus München selber zusammengetragen waren. Von andern Ländern war nur Niedersachsen mit einer kleinen Auswahl vertreten; später hing noch Burkhardt (Zürich) Schulungsbeispiele aus, die weniger originalen Wuchs als technische Besonderheiten zeigten (Wachskreiden).

Ein eigener Raum vereinigte Arbeiten von Münchner Kunststudenten. Ein anderer, der Niedersachsen-Raum, war zum größten Teil von Prof. Rhein mit graphischen Arbeiten aus der Hannoverischen Werkschule ausgestattet, in den vielen Techniken, die zum Thema seines Arbeitskreises gehörten.

Daß das Einigende über das Trennende obsiegte, lag nicht zum wenigsten an den Themen der Referate in der Aula.

Dieser große Raum barg die Schaffens-Auslese der Kunsterzieher selber: rund 90 Gemälde und Aquarelle, rund 40 graphische Arbeiten, dazu in Vitrinen Plastik, Schnitzarbeiten und Buchillustration bzw. gestaltetes Schrifttum.

Eindeutig war belegt, daß und in wie vielerlei Art die Kunsterzieher den Bedingungen des Schaffens durch eignes Tun lebendig verbunden bleiben können (und stets sollten!), eindeutig auch klar, daß hier kein Sonderehrgeiz mitzusprechen hatte, sondern alles auf Art und Gattung der Produktivität überhaupt ankam.

Von den Referaten seien vorweg diejenigen gekennzeichnet, die nicht ‚aus dem Fach‘, sondern aus der Gesamtauffassung der musischen Kräfte sprachen.

Findringlich gab den Grundton dazu Prof. Dr. Lersch, der, ausgehend vom Schiller-Wort: ‚Die Kunst, o Mensch, hast du allein‘, die tragende Bedeutung der Kunstpflege entwickelte. Wenn Bildung es mit beiden zu tun habe: mit Sinnwerten und Nutzwerten, so ist die Krise des heutigen Menschen darin gegeben, daß die Nutzwerte die Sinnwerte überwuchert haben, daß die rationale Verzeweckung der Welt, die bloße Sacherfassung übermächtig geworden ist und die Welt fortschreitend entzaubere und entgöttere.

Wir sind überflutet von Abbildungen (in Illustrierten, Kinos, demnächst vor Fernsehempfängern), aber diese optische Apparatur verstellt den Weg zu den ‚Bildern‘. Das flüchtige, extensive, diskontinuierliche bloße Ansehen von Dingen und Ereignissen, an dem die Jugend mehr und mehr teilnimmt, hat zu einer Verarmung geführt, zu einem Mangel an intensiven, in die Tiefe führenden Bilderlebnissen, zu einem Verlust der Kunstfähigkeit.

Indessen haben nur Kunstwerke wirklich ein ‚Antlitz‘, sind ‚Fenster ins Absolute‘, können die Menschen zu sich selber führen, zu echten Erlebnis- und Lebensgründen.

Die Kunsterzieher sind deshalb im besonderen Maße aufgerufen aus dieser Situation der Zeit heraus: die Jugend in der vorrationalen Welt der Bilder heimisch zu machen - eine Aufgabe therapeutischer, heilender Art, die gar nicht ernst genug genommen werden könne.

Zu diesem kulturkritisch bedeutsamen Aufruf gesellte Prof. Dr. Keilhacker seine erziehungskundliche Besinnung.

Er ging davon aus, daß man hinsichtlich der höheren Schule die ‚Wucht der alten Institution‘, nämlich der ursprünglichen Gelehrtenschule, in Rechnung stellen müsse. Obwohl wir längst eine ‚Wende im Weltgefühl‘ haben, derzufolge der Glaube an die Allmacht des Wissens und der Wissenschaft erschüttert sei (verbunden mit Ratlosigkeit und Furcht vor dem Mißbrauch ungezügelter Anwendungen), wirke die Trägheit einer jahrhundertalten Institution weiter; es bedürfe großer Zähigkeit, das Musische in der höheren Schule wirklich heimisch zu machen. Was die USA, unbeschwert vom Gelehrtenstultyp, als weltoffene, neue Schulart entwickelt hätten, ließe sich gewiß nicht einfach nachmachen, aber es würde deutlich, wohin bei uns manche Entscheidungen drängen, wobei K. seine Ansicht aussprach, das Abitur müsse herausgenommen und an die Hochschulen verlegt werden, für die kleinere Gruppe derer, die wirklich studieren wollten, weil sonst das ‚Leistungsprinzip‘ in seiner Einseitigkeit die innere Reform verhindere.

Die pädagogisch-psychologische Betrachtung zielte auf die Eigenarten der Altersstufen. Man solle die Unterstufe in ihrer Welt der Anschauung, in ihren ausdrucksreichen Bildern leben lassen und dies Alter nicht zu abstraktem Denken mißbrauchen, da es am breitesten menschlich fundiert sein müsse, um die ‚besondere‘ Bildung der weiteren Stufen tragen zu können. Es wäre Unsinn, wenn z. B. ein fünftes Schuljahr ‚Vorgeschichte‘ nach wissenschaftlicher Einteilung (paläontologisch) traktiert bekäme, da doch alles darauf ankäme, diese Frühzeit des Menschen zum Entdecker-Drang der Kinder in Beziehung zu setzen, also kind-nahe zu belassen.

Zur nächsten Altersstufe: Hier herrscht nicht mehr der schnelle Umsatz von Erleben, Aufnehmen und Ausgeben, es treten die Hemmungen des ‚Ich kann das nicht‘ auf; es muß aber die positive Seite dieses neuen Fragealters gesehen werden, nämlich der Beginn eines Innenlebens, das mit Kritik und Prüfung verbunden ist (und viele Verlogenheiten in der Umwelt schmerzlich empfindet). Zum 16. Jahr hin entwickelt sich überhaupt erst eine Kulturfähigkeit, d. h. der wichtigste Ansatz zum Musischen, eben aus der neuen Empfindlichkeit des Selbstgefühls. Indes fehlt ihm noch die ‚Tiefendimension‘; es kommt nicht aus eigener Kraft zu seiner ‚Vollform‘. Daher die zweite Folgerung: Man darf dies Alter nicht mit großen Werken vollstopfen (und mit überforderten Aufgaben), man muß vor allem die ihm gemäße Erlebnisphäre treffen!

So sucht das Reifealter das ‚Schöne‘, ist begeisterungsfähig, enthusiastisch, idealisch, liebt das Pathos, verträgt aber nicht das ‚Häßliche‘ (auch wenn es gestaltet ist); Dürers Mutter, Rembrandts Altersbildnisse werden vielleicht verstanden, aber nicht geliebt - das gilt um so mehr von modernen Bildwerken, soweit sie anklagend, notschreiend, dissoziativ sind). Im aktiven Tun geht es um ein neues Ausdrucksbedürfnis, es ist die Zeit des Dichtens, der Tagebücher, der Ausformung persönlicher Handschriften, die Zeit des rhythmischen Erlebens, wozu Tanz und Aufführungen gehören.

Von der Oberstufe gilt: Sie hat viel mehr Gestaltungsmöglichkeiten, als meist bekannt und genutzt, nicht nur in Richtung ausgesprochener Talente, sondern zu grundständiger Klärung und Vertiefung. Die Frage dürfe niemals sein: Spezialbildung oder Allgemeinbildung; es käme lebensnotwendig darauf an, das Verbindend-Menschliche zu betonen, weil jede berufliche Spezialisierung beiträgt, die musischen Gehalte unverbindlich

zu machen. Geschieht das aber irgend fortschreitend auch in der höheren Schule, dann hören wir auf, ein Kulturvolk zu sein! Zur gesamten Volksbildungsaufgabe aber: „Der einfache Mensch hat nichts von der Kunst, wenn sie ihm nicht im Alltag hilft!“

Was Lersch und Keilhacker, jeder auf seine Art, entwickelten, waren Grundlinien einer Besinnung, wie sie klarer nicht gegeben werden konnten, so daß die konkreten Ergänzungen nun ihren geistigen Ort hatten.

Betzlers Vortrag konnte unterstreichen, welche Gefahr die höhere Schule liefe, wenn sie einseitig das Leistungsprinzip weiter verfolge, konnte u. a. Landahl zitieren: „Die Schule ist um eine Generation hinter der gesellschaftlichen Lage der Zeit zurück“ - um dann das Anliegen des „Musischen Lebens“ an Beispielen zu umreißen, auch mit dem Hinweis auf Antoine de Saint-Exupéry, der vorgelebt habe, was gerade einem Menschen des technischen Zeitalters die Innenschau bedeute: „Wenn einer eine Blume liebt, die es auf den Millionen und aber Millionen Sternen nur ein einziges Mal gibt, dann genügt es, daß er sie anschaut, um glücklich zu sein ... Aber wenn das Schaf die Blume frisst, so ist es für ihn, als ob plötzlich die Sterne ausgelöscht!“ (aus dem Märchen: „Der kleine Prinz“). B. ging weiter auf den Sinn der Kunstbetrachtung ein (gegenüber dem Übermaß an literarischer Bildung), auf die Urteilsschulung, die sich in der Umweltgestaltung bewahren müsse, und auf die Tatsache der soziologischen Umschichtungen, denen die Schule nicht ausweichen könne, da es vielmehr darauf ankäme, der Kunst wieder zu wirklicher Lebensbedeutung zu verhelfen.

Trümpers Referat zu den Grundlagen der Kunstpädagogik brachte die von ihm November 51 in Berlin vorgetragene innere Identität des Schaffens-Vorganges in der Kunst mit dem Ansatz einer rechten Pädagogik auf eine knappere, übersichtliche Form (s. Bericht in Heft 2/52 und die kommende umfassende Darlegung im ersten Band des „Handbuches der Kunsterziehung“).

Waren diese Vorträge mehr allgemein-programmatischer Art, so führte Wolf an Hand einer Reihe von Lichtbildern (Schülerarbeiten) konkrete pädagogische Situationen vor. Was er dazu entwickelte, galt im wesentlichen der Forderung, der Erzieher müsse unvoreingenommen die Ausdrucksgehalte ablauschen können und der Phantasie entgegenzukommen suchen, ohne formale Einengungen und Sachforderungen - mit dem Ausklang: „Gefühl ist alles“. Wie das gemeint war, zeigte u. a. das Beispiel „Hexe“ (von Elfjährigen). Um das Märchenbild-Klischee zu vermeiden, hatte Wolf die Einstimmung gegeben vom Sich-Verlaufen im dunkelnden Wald, den schon gespenstischen Bäumen und dem Erschrecken vor einer unförmlich hexenhaften Gestalt, die sich dann (um das Gruseln zu dämpfen) als harmlose Frau im Kopftuch erwiesen hätte. Eine, genaugenommen, höchst formale Einstimmung, um ein sofortiges Malen auf düstere Stimmungsfarbigkeit hin zu erwirken. Den Älteren mochte dabei das Kronbeispiel Gustav Kolbs (vor 30 Jahren) einfallen, der bei „Rotkäppchen“, um die Naturkundebuch-Gedächtnis-Wölfe auszuschalten, den im Märchen steckenden Sonnenmythos beschwor: die in warmen Farben in der Waldlichtung leuchtende Gestalt als vom Drachen der Finsternis bedroht darzustellen, wobei denn ein unbekümmertes Malen resultierte, in naiverer Farbfreudigkeit als bei dem nächtigen Hexenwesen. Soll nur heißen, daß der Zwischenruf: „Die armen Kinder“ weniger die Gruseleinstimmung zu treffen vermochte (die ja nur ein „Als-ob“ war) als die sachlichere Frage nach der adäquaten Gestaltbarkeit des Sujets, eine Frage, die mehrfach offen blieb (Kristallformen der 14jährigen auf „Klee“ hin gelesen, vorbeischnurrendes Insekt als Laienaufgabe u. a.). Was zu Kolbs Zeiten heftig diskutiert wurde: die möglichste Trennung von „Darstellen“ und „Gestalten“, wobei diesem ganz und gar Phantasie und Gefühl zukämen, birgt ja den alten Kern von der eigentlichen Phantasie in der Malerei. Ein Goethe vermerkte gelassen: „Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerie, Methode ohne Gehalt zum leeren Klügeln.“ Sollte die Abwehr jeder irgend klügelnden Methode hier nicht zum andern Pol gependelt sein - ohne eigentliche Not? Auf jeden Fall war mit diesem Vortrag eine Zone mancher persönlichen Entscheidungen getroffen, weil er ehrlich bekannte: so mache und sehe ich es!

Nun - die vielen Arbeitskreise hatten jeweils genug konkrete Fälle für den Ausgleich von Gefühl und Formungskraft. Da der Bericht sich nur zwei Bereichen zuwandte, nämlich der Oberstufenarbeit und der Umweltgestaltung, kann er nur davon einiges berühren. Volkert vertrat ganz die „Klassenaufgabe“, mit der bemerkenswerten Ansicht, nur mit einfachen, allen

Schülern der Oberklassen faßlichen Sujets, dazu mit „gebundenen“ Ausdrucksmitteln (graphisch oder farbig), und der spielend erfahrbaren Einsicht in ihre eigenste Sprache könne man die bekannten Hemmungen beseitigen und ohne Abschweife zu etwas kommen. Das größte Hemmnis liege bei dem Lehrer, der „Differenzierung“ sähe und suche und wolle, anstatt Intensivierung anzustreben, bei dem Lehrer, der die Großen mit „Leistungssport“ quäle, anstatt den produktiven Ansatz aus einer „Gymnastik“, die sich an den begrenzten Mitteln spielend entfalte, zu entwickeln (nicht zu verwechseln mit „abstrakten“ Etuden; es ging Volkert um Gegenständlichkeit: Herbstblätter vorm Himmel, Winterwald, Waldbrand, Bodenkammergerümpel, Baumstrünke usw.).

Gollwitzer entwickelte die wichtige Unterscheidung, daß jedem Lebensalter eine eigne Auffassung der Umweltgestaltung zukäme. Wenn 18jährige die Eleganz einer reinen Gefäßform zu schätzen wüßten, gälte das noch nicht für 14jährige, die gliedernden Dekor bräuchten. Man müsse die älteren Schüler viel Modell-Architektur bauen lassen; es gäbe dort eine mehr „romantische“ Phase, die nicht übergangen werden dürfe, ehe das Verständnis für heutige, bündige Lösungen wach sei.

Dr. Kornmann wies an Hand eindringlicher Beispiele Weg und Ziel einer „Geschmackskunde“ auf, wobei grundlegend Sinnenpflege aus Sinnenfreude sein müsse (Umgang mit Steinen, Hölzern, Stoffen) und das Finden der jeweils eignen „Palette“. Ziel müsse die „architektonische Haltung“ sein. Im Unterschied zu expressiv-triebhaftem Ausdruck ginge es beim Wohnen immer noch um etwas geistig Geordnetes, zu dessen Verständnis viele praktische Übungen (auch im Modellbau von Zimmern, die aber möglichst 1:5 anzulegen wären) nötig seien.

Last not least die Stellung der Schulämter. Ministerialrat Karbaum dankte dem BDK namens der bayr. Unterrichtsverwaltung für das Unternehmen der Tagung. Ihm sei nicht zweifelhaft, welchen Beitrag die Kunsterziehung zu leisten habe innerhalb der Gesamtaufgabe des höheren Schulwesens: die geschichtlich gewordene Kultur lebendig zu erhalten und einen Ausgleich zu den Wissensfächern zu bieten. Er kündigte an, daß auch Bayern plane, „musische Gymnasien“ einzurichten.

Wozu angemerkt sei: höchst begrüßenswert, sofern diese offene Tür für besondere Begabungen nicht ablenken soll von Minderungen im allgemeinen Oberstufenunterricht, wie sie (noch nicht in Bayern) bedrohlich auftauchen.

Dr. Fingerle als Stadtschulrat überbrachte dem BDK die Wünsche der Stadt München und kam zu dem Schluß: „Helfen Sie uns (der Verwaltung), Ihnen zu helfen“, d. h. mit konkreten Vorschlägen des Ausbaues der Kunsterziehung.

Daß auch der Deutsche und Bayrische Philologenverband seinen Sprecher entsandt hatte, der die Verbundenheit in der gemeinsamen Arbeit unterstrich, sei keineswegs nur am Rande vermerkt, geht es doch um Zusammenhänge, die nur miteinander zu gestalten sind.

Der hohe Gastgeber, Präsident der Kunstakademie, Prof. Henselmann, sagte vom Wesen des akademischen Studiums: „Freie und angewandte Kunst gehören zusammen; die freie Kunst kann im Anblick der angewandten nur gewinnen!“

Eine Klarstellung, die auch für das gesamte Jugendschaffen wesentlich bleibt. Wie immer auch in Richtung des „freien Malens und Zeichnens“ die Meinungen auseinandergehen mögen, die Blickrichtung auf das Schulleben und die Schulgemeinde mit ihren Bedürfnissen ergibt immer wieder heilsamste Bindungen und den nötigen Ausgleich mancher Differenzen.

Zum Schluß, als die Arbeitskreise kurze Berichte über ihre Themen erstattet und Betzler das Fazit gezogen hatte, nicht ohne allen Teilnehmern herzlich Dank zu sagen für die Mitarbeit und das Gelingen des Treffens, gab Staatssekretär Brenner vom Kultusministerium allen Teilnehmern bedeutsame Gedanken mit auf den Weg - gipfelnd darin, daß die Pflege der musischen Kräfte unumgänglich sei, solle die Kultur gerettet werden, wie sie uns als Lebenswert erscheint: „Es müssen alle Kräfte der Jugend gestärkt werden, damit sie die kommende Zeit meistern kann“ -

Eine abschließende Aussprache im BDK-Vorstand ergab, daß als sicher gelten kann: Die Norddeutsche Tagung wird im Frühsommer 53 in Hannover angelegt; es werden dazu alle „nördlichen“ Länder beitragen; der Frage der Gestaltung des Oberstufenunterrichts wird eine besondere Bedeutung zukommen.

Parnitzke.

PÄDAGOGISCHE ARBEIT IN MUSEEN / AUSSTELLUNGEN

Fußend auf einem Erlaß des bayr. Kultusministeriums, der zur planmäßigen Auswertung der Museen und Sammlungen anregt, hat das „Münchener Jugendkulturwerk“ die Initiative ergriffen und für seinen Bereich angeregt, daß

- 1) sämtlichen Schulen Münchens (und auf Anforderung auch an solche der weiteren Umgebung) jeweils ein „Ausstellungskalender“ zugeht, der alle erforderlichen Daten der festen und wechselnden Darbietungen enthält,
- 2) allen Führungs-Lehrkräften (meist also Kunsterziehern, aber auch Jugendleitern u. a.) Ausweise gegeben werden zum freien Eintritt, auch zur eignen Vorbereitung,
- 3) monatliche Einweisungen der vermittelnden Lehrkräfte durch die Museumsleiter oder Veranstalter der Ausstellungen stattfinden,
- 4) ein Studiensaal im Nationalmuseum nach vorheriger Absprache Originale dieses Museums zur unterrichtlichen Auswertung einzeln verfügbar macht.

Die Punkte 1 bis 3 fordern selber zur Nachahmung in allen größeren Städten auf.

Den Punkt 4 betreffend entsinne ich mich, daß auf Wunsch der Kunsterzieher im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zeitweilig solch Studienraum erreichbar war, in den einzelne Originale geschafft wurden. Das bleibt indes generell anzustreben, weil nichts abträglicher ist (auch für die öffentliche Wirkung), als wenn große Klassen Museumsräume blockieren oder mit langen Nachhuten von Bildwerk zu Bildwerk eilen, wie im Zoo von einem Gehege zum andern, mit Glossen, die den Sinn einer solchen Lehr-Exkursion sehr in Frage stellen. Daß es nur Aufgabe sein kann, jeweils vor ganz bestimmten Werken (und nach eigener Vorbereitung) eine Klasse zu „sammeln“, ist dem Einsichtigen selbstverständlich. Welcher Deutschlehrer würde Gedichtsammlungen aus Jahrhunderten vorm Ohr „ablaufen“ lassen! Strengt schon den Kenner das „Ablesen“ einer Flucht von Bildern erheblich an, wieviel mehr Jugendliche, die sich anspruchsvollen Prägungen ausgeliefert sehen, an denen der Mentor oft noch selber buchstabiert. Sinnvolle Nutzung der Museen ist eine so wichtige Aufgabe, daß man dem Münchner Stadtschulrat danken muß für die Aktion! P.

Gruß und Glückwunsch einem Jubilar der Kunsterziehungsbewegung!

Dr. Ludwig Praehauser, der Gefährte der Rufer zum Aufbruch, stützte die Schulreform wesentlich durch die Hauptschrift: „Kunst und unerfüllte Pädagogik“ (Wien, 1925), schenkte uns die große Übersicht: „Erfassen und Gestalten“ (Salzburg, 1950) sowie zahlreiche Zeitschriftenbeiträge, in denen gleichermaßen Verantwortung vor der Sprache und vor der Bildkunst vorgelebt ist. Den Schritt ins 76. Lebensjahr begleiten die guten Wünsche vieler Erzieher, die zu danken wissen für das reiche geistige Rüstzeug zur musischen Erziehung!

Stud.-Rat Kurt Picker, Vorsitzender des Landesverbandes Rheinland-Pfalz, ist zum Fachberater ernannt worden. Es ist dies nach Niedersachsen (Volkert), Berlin (Calsow) und Hessen (Betzler) die vierte Einrichtung dieses Amtes. Stud.-Rat Mallmann, als sein Stellvertreter, wurde Leiter des Bezirks-(Studien-) Seminars in Koblenz.

LANDESVERBAND SCHLESWIG-HOLSTEIN

Das Jahrestreffen 20. 21. Sept. führte über 150 Kunsterzieher aller Schularten zusammen. Dankenswerterweise vergütete die Min.-Abt. „Höh. Schulen“ die Reisekosten für je einen Kollegen der auswärtigen Oberschulen, und die Abt. „Volks- und Mittel-Sch.“ steuerte 200 DM für ihre „Fernfahrer“ bei. Eröffnet wurde das Treffen in der Kieler Kunsthalle zugleich mit der Ausstellung „Jugendschaffen in Schleswig-Holstein“, der ersten Schau dieser Art in der Nachkriegszeit, die drei Wochen lang öffentlich zugänglich blieb bei regem Besuch.

Besondere Referate galten dem neuartigen Verfahren der Lübecker Oberschule am Dom (Dose), alle Schüler von O III — O I, im Alter gemischt, nach Wahl, aber dann verbindlich, auf etwa 12 „Werkgemeinschaften“ zu verteilen, und zwar nachmittags diese eigne „bildnerische Provinz“ zu bilden. Der großzügige Plan, zu dem es schon vor 1933 Ansätze gab, wurde nach dem Für und Wider diskutiert; realisierbar ist er zweifellos nur an Schulen mit wenigsten Fahrschülern, auch setzt er Kunsterzieher voraus, die zum Verfolg der Werklehren ein Können mitbringen, wie es noch selten genug vorliegt.

Das Formen, Töpfern und Brennen im eignen Ofen vertrat Ketelsen, Neumünster, mit reichlichen Belegen. Beachtlich, daß er selber erst seit knapp zwei Jahren bis zum Brennen im Schulofen vordrang.

Von mehreren Seiten (Frost, Flensburg / Grunau, Plön, und Fr. Monsöhr, Kiel) wurde das Kapitel „Heimgestaltung“ anschaulich und in Modellbauten der Mädchen vorgeführt, wobei sich zeigte, was sich aus Pappe, Papier usw. zaubern läßt, um Raum- und Möbelzuschnitte, tektonische und farbige Ordnungen faßlich zu machen.

Ein Kurz-Referat von Dr. Stolpe, Kiel: „Musische Wahrheit“ wird „Kunst und Jugend“ gesondert bringen.

Zum Treffen gehörte auch der Besuch der Hebbelschule, die zu gleichem Termin ihr 50jähriges Bestehen feierte, verbunden mit einer eignen Ausstellung und Führung durch Kohlhaase, der als derzeitiger Fachleiter im Kieler Studienseminar ferner den Wortlaut des neuen „Richtlinien“-Entwurfs für die Oberschulen des Landes vortrug.

Die Kunsthallen-Ausstellung war konzentriert auf das freie Zeichnen und Malen und die vielen Zweige der gestaltenden Werkarbeit. Ganze Kapitel, z. B. das Gebundene Zeichnen, die Schriftgestaltung, die produktive Auswertung der Kunstbetrachtung, auch das Arbeiten vor der Natur (Oberklassen), standen zurück. Diese Begrenzung war einmal aus Raumgründen gegeben, ferner wegen der Breitenwirkung auf die Volks- und Mittelschularbeit, last not least aber, weil die eingesandten Oberstufenbelege solche Lücken im Gesamtbild bestehen ließen, daß es ratsam erschien, das Stichwort „Oberstufe“ gesondert auszugeben (nächstes Jahrestreffen).

Ergänzt sei, daß die vom 6. bis 11. Oktober ebenfalls in Kiel (aber von der Gewerkschaft) angelegte „Musische Woche der Mittelschulen“ des Landes an ihrem „bildnerischen Tag“ (voraus gingen Dichtung, Schulspiel, Musik und ausgezeichnete Referate, u. a. von Min.-Rat Prof. Dr. Haase, Hannover, zum „Musischen Leben“) auf der Kunsthallen-Schau Fuß fassen konnte. Beachtlich, daß die Mittelschulen des Landes (z. Z. 76 gegenüber 52 höh. Schulen, in beiden Schularten je etwa 40 000 Schüler - aber rund 320 000 in den Volksschulen!) so bestrebt sind, ihre eigne Form zu finden, die zweifellos nicht die einer „kleinen Oberschule“ sein dürfte (wie etwa früher einmal Realschule im Verhältnis zur Oberrealschule). P.

LEHRERFORTBILDUNGSHHEIM DREI BERGEN / WERKKURSE

Nachdem die niedersächsische Fortbildungsstätte (bei Bad Zwischenahn, unweit Oldenburg) Otto Mehrgardt, vordem Kassel, zum Werkleiter hat, spricht für seine Aktivität der „Rundbrief 1“, der die Lehrgangsteilnehmer, aber auch alle sonstigen Interessenten anspricht in der Tat und der Besinnung eines erzieherisch vorbildlichen Werkens, das fern von kunstgewerblichen Geschmacksrichtungen auf das Jugendschaffen und auf die Bedürfnisse des ganzen Schullebens zielt. Für die beiden Rundbriefe dieses und die sechs des kommenden Jahres sind zusammen 2,50 DM auf die Kto.-Nr. 8807 der Zwischenahner Bank zu entrichten. Jeder Rundbrief (von etwa 6 Seiten) enthält anhand eines Diapositivs (Filmformat) eine wertende Betrachtung von Werkstücken sowie Aufgabenbeispiele aus der Praxis einfacher werklicher Gegebenheiten. Eine sehr löbliche Idee, die Film-Dias beizugeben als Grundstock einer anschaulichen „Lehre“! P.

Dr. Eduard Martz †. Der langjährige Leiter der Marabu-Werke AG in Tamm/Wttbg.: Dr. Eduard Martz verstarb am 16. August 1952 im Alter von 83 Jahren. Nach seinem Chemiestudium war er 25 Jahre lang an den Farbenfabriken Bayer in Leverkusen tätig, bis er 1919, zusammen mit seinem Bruder Eberhard, die Marabu-Werke AG gründete, die seither in den Fachkreisen des In- und Auslandes zu stolzem Ansehen gelangen konnten.

Ungewöhnliche Kenntnisse und Fähigkeiten verband der Verstorbene mit dem Blick für die Bedürfnisse des fachlichen Marktes. Er hat durch die Herstellung neuer Malmittel die Gestaltungsmöglichkeiten der Gebrauchsgraphik erweitern helfen; er entwickelte zuerst in langer, sorgfältigster Vorarbeit die Plakat-Temperafarben und die Großreklame-Farben zu bester handlicher Verwendung — eine Neuerung, deren Bedeutung daraus erhellt, daß fast alle großen Künstlerfarben-Fabriken im In- und Ausland seinem Vorgang folgten.

Auch für das Malen im Schulunterricht kam der Verstorbene zu einer grundlegenden Verbesserung: durch die Ausarbeitung

einer Deckwasserfarbe, die — wie wir miterlebt haben — von größter Bedeutung wurde, weil sie den Zugang zu wirklichem jugendmäßigem Malen brachte, den das nur-wässrige Aquarellieren lange genug verschlossen hatte. P.

SCHRIFTTUM

Fritz und Hanspeter Walter: 'Wir werken' - Ein Werkbuch für Schule und Heim / Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 52 / 184 S. 95 Fotos, 97 Zchn. 8,50 DM.

Das ganz der großen Provinz: 'Holzarbeiten' gewidmete Buch ist die Frucht langer Bemühungen um sinnvolle Aufgaben eines schlichten Werkschaffens. Mit dieser beispielhaft bebilderten Werklehre ist ein Maßstab dafür gegeben, wie lebendig und anschaulich solch Handbuch angelegt sein sollte: verlässlich in jeder handwerklichen Weisung und urteilssicher in einer Formgebung, die sich auf jugendgemäße und volkstümliche Prägungen stützt. Wo Jugendgruppen werken, wo der Werkunterricht seinen Weg der Schulung sucht, wo immer das Schnitzen und Bauen in Holz zum Hauswerk gehört, muß man wünschen, daß die Hilfen, die hier in Fülle gegeben sind, wahrgenommen würden. Parnitzke.

Werk und Zeit - Monatsschrift des Deutschen Werkbundes / Einzel 40 Pf. Vierteljährl. 1,20 DM (bei Bezug über die Postämter).

Wer die aktuelle Tätigkeit des Werkbundes verfolgen will, die im Jahrgang 52 sehr der Formgebungspraxis (Industrieform usw.) galt, und kritisch unter die Lupe nahm, was als Werbung oder von öffentlicher Hand (z. B. Banknoten mit Dürerbildnissen) fehlgriff, hat in dieser bebilderten Zeitung stets Rosinen, die auch zu unserm Kuchen gehören! P.

Jan Tschichold: Schriftkunde, Schreibübungen und Skizzieren. - Ein Lehrbuch der Schrift für Setzer, Graphiker und Freunde guter Schrift / Verlag des Druckhauses Tempelhof, Berlin 1951 / 110 S. m. vielen Schriftproben, 11,50 DM.

Noch steht 'das' neue Schreib- und Schriftbuch aus; auch diese Ausgabe trifft nicht den grundständigen schulischen Bedarf. Aber ihre Besonderheit, nämlich eine Lehre für den Setzer zu sein und höchst fachlich den Schriftformen auf die Gestalt zu schauen, geht uns erheblich an, weil die schulische 'Vereinfachung' leicht Gefahr läuft, vom Leben wegzuführen; man kennt so Lehrer-Schriften, die sich ihres Dilettantismus gar nicht bewußt sind. Zudem: was guter, was schlechter Satz ist, das sollte ein Kunsterzieher beratend anwenden können auf alle Drucksachen seiner Anstalt bis zu den Zeugnisformularen, wo es von Schrecknissen zu wimmeln pflegt. Der Tschichold zählte zu den 'schönsten Büchern von 1951'. P.

Wilhelm Pinder: Holbein der Jüngere und das Ende der Altdeutschen Kunst. H. F. Menck Verlag, Frankfurt 1951 / 106 S. m. 30 Graphiken; 70 Tafelseiten, 13,80 DM.

Dieser vierte und letzte Band von Pinders Werk: 'Vom Wesen und Werden deutscher Formen' ist von Jantzen aus dem Nachlaß gerundet worden; er muß jedem willkommen sein, der die 'Kunst der Kaiserzeit, der ersten Bürgerzeit und der Dürerzeit' in ihren prägnanten Deutungen schätzenlernte. Wie Pinder Mensch und Werk anspricht: 'der letzte große Altdeutsche war der erste große Moderne', 'er ist ganz deutsch und ganz europäisch', 'er war Schicksal unserer Kunst, indem gerade er bei uns keine Nachfolge fand', das bleibt im Aufweis aller Einzel-Probleme bedeutsam, fern jeder Kühle, mit der heute meist an Holbein vorbeigesehen wird, als ginge er uns nichts mehr an.

Alfred Kamphausen: Gotik ohne Gott; ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jhts. Mathiesen Verlag, Tübingen 1952 / 120 S., 23 Photos, 6 DM.

Im Gefolge der seit Beencken und Sedlmayr regen Erörterung des Stil-Dualismus: neugriechisch-neugotisch trägt Kamphausen dazu bei, die erheblichen Umdeutungen gotischer Bauelemente sichtbar zu machen, die seit 1750 erfolgt sind. K. zeigt, wie irrig es ist, die Neugotik, die ja vor dem Klassizismus da ist und über 1900 hinaus weiterwirkt, als romantische Episode zu betrachten. Er stellt überhaupt in Frage, was als übliche Meinung zur Stilfolge besteht, wonach dann der Historismus schlechthin Untergangssymptom wird, während K. ihn den mehreren früheren 'Manierismen' zuordnen möchte, d. h. kategorial anderen Zuständen (des relativen Verlorenseins), die mit solchen der Bindungen immer wieder abwechseln. So nötigt der Band zum genaueren Betrachten der quasi-gotischen Formelemente und rüttelt erheblich an den Schubfächern der Stilkundler — gewiß mit Recht, weil das 19. Jht. (und auch unseres) nicht mehr hineinpaßt. P.

Westermanns Monatshefte / Einzel 3, im Jahresbezug 2,50 DM. Wer darum weiß, von wieviel Haushalten für die Flut der Wochen-Illustrierten monatlich mindest 2 DM hinausgeworfen wird (an Verlage mit weitem Reporter-Gewissen, die kulturelle Anliegen höchstens streifen, wenn sie 'sensationell' sind), muß das Bestehen dieser Monatshefte als tröstliches Zeichen nehmen. Nimmt man die gerade vorliegenden Hefte 6 und 7, so finden sich darin allein 12 farbige Bildrucke nach alten und neuen Meistern (es ist verständlich, daß unsereins schon deswegen dieses oder jenes Heft erwirbt), illustrierte Beiträge über 'Modernes Enail', 'Tempel und Pyramiden Ägyptens', den Aufbau des 'großen Orchesters', über 'Segler auf großer Fahrt', die 'Arbeit der Taucher' und einen 'Flug um die Welt'. Dazu kommen die naturkundl. Seiten: 'Winterschlaf der Tiere', 'Die Gottesanbeterin', Tiergesichter und jeweils ein doppelseitiges Bildkartenblatt (Wirtschaft u. Verkehr Südamerikas; Waldtiere und Wildpflanzen der UdSSR). Beim Schrifttum, das (in Fortsetzungen) Leip und Hausmann aufweist, zudem Agnes Miegel (Die Fahrt zur Düne), Penzoldt u. a., gibt es keinen falschen Ton. Hinter allem steht eine Bildungs-Verantwortlichkeit, die aus Vielerei kein Eintags-Magazin mischt, sondern saubere Geleise bestehen läßt; sogar trennbare, da sich die jeweiligen Seitengruppen für sich sammeln lassen. P.

ZUM KUNSTERZIEHUNGSKALENDER „JUGEND UND BILD“

Die Herausgabe eines Kalenders mit Kinderarbeiten, die durch einige Beispiele solcher Studierender, die später selbst einmal Kunsterzieher werden wollen, ergänzt sind, scheint mir ein sehr schöner Gedanke zu sein. Dieser kunstpädagogische Versuch stellt die Idee der Kunsterziehung in einen großen Zusammenhang und bietet interessante Vergleichsmöglichkeiten. Er dürfte nicht nur Kinder, Eltern und Erzieher, sondern schlechthin alle aufgeschlossenen Menschen ansprechen und erfreuen. Den Kindern zeigt er einmal, wie ernst ihre Arbeit von den Erwachsenen genommen wird. Ich habe im August selbst, als ich an einer Hamelner Schule hospitierte, in einer Klasse erlebt, wie die Kinder einige ihrer eigenen Bilder im Kalender entdeckten. Sie waren sehr stolz darauf, ohne daß die Gefahr der Selbstüberschätzung oder Eitelkeit sich anmeldete.

Kürzlich unterhielt ich mich mit Manfred Thom, dem 1. Vorsitzenden des Referates „Kunsterziehung“ im Deutschen Kunststudentenverbande. Er äußerte sich auch sehr positiv zu „Jugend und Bild“ und schlug vor, die Erläuterungen zu den Abbildungen zukünftig auch ins Englische oder in eine andere Fremdsprache zu übersetzen, damit die Aufnahme im Auslande erleichtert würde und wir ähnliche Informationsquellen dafür von dort bekommen könnten. Das würde auch im Sinne der von der UNESCO angestrebten Kulturaustauschbestrebungen sein. (Internationaler Kunsterziehungskongreß in Bristol - Internationale Kunsterzieherorganisation.) Ein kleiner Änderungsvorschlag, der mir sehr vernünftig zu sein scheint, wurde Herrn Prof. Rhein vom Oberstudiendirektor einer auswärtigen Schule mitgeteilt. Er schlug vor, die rückseitigen Texte zu den einzelnen Bildern in Zukunft auf den Kopf gestellt zu drucken. Das leuchtet ein, da eine solche Anordnung das Lesen des an der Wand hängenden Kalenders wesentlich erleichtert. Man kann dann einfach umblättern und braucht den Kalender nicht von der Wand zu nehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die Herausgabe dieses schönen Kunsterziehungskalenders „Jugend und Bild“ zu einer bleibenden Einrichtung würde und weite Verbreitung fände.

Annemarie Kaiser
Studierende an der Landeskunstschule Hamburg.

SPEKULATIUS-BACKHÖLZER Von Josef Goeken, Warendorf/Ems

Durch einstimmendes Betrachten guter Beispiele kann der Schüler für die sachbedingte und bildnerische Eigen-gesetzlichkeit bestimmter Werkarbeiten aufgeschlossen werden, so daß schon die Entwürfe zu solchen Arbeiten eine inhaltliche Hinneigung und gestalterische Wendigkeit zeigen, welche eine befriedigende Ausführung von vornherein fast sichern.

Das Interesse kann vom Gemüthhaften her allemal leicht dadurch geweckt werden, daß man an heimisches Brauch-tum anknüpft, wie es z. B. im Spekulatiusbacken wäh-rend der Wintermonate Dezember und Januar in Nord-westdeutschland noch allenthalben lebendig ist. Da das Spekulatiusgebäck beim Backen stark treibt, zeigt es den erhabenen linearen Ornamentschmuck nicht mehr in jener Schärfe, welche die Holzform und der Teigabdruck aufweisen. Deswegen ahnt man mitunter kaum mehr den Reichtum und Reiz seines Oberflächengespinstes.

DIE BACKHÖLZER UND IHRE ABDRUCKE ALS WERTVOLLE ANSCHAUUNGSMITTEL

Um die Mannigfaltigkeit des Ornaments an Spekulatius-hölzern aufzuzeigen, genügen Abbildungen nicht. Dazu muß man schon die Backformen selbst oder Abdrucke davon verwenden. Leihst man sich die Backhölzer im Spätherbst von Bäckereien oder Haushaltungen aus, so kann man sie mit Ruhe und zur rechten Zeit in Wachs oder Ton ausformen. Wer auch während der eigentlichen Gebrauchsmonate originales Anschauungsmaterial zur Hand haben will, erfrage sich Formen, die durch langen Gebrauch unscharf geworden oder aus sonstigen Grün-den nicht mehr zu brauchen sind. Vielleicht erhält man sie sogar für Unterrichtszwecke geschenkt.

Die Herstellung von Wachs- oder Tonabdrucken macht auch der Klasse viel Freude. Die Stücke aus Ton möge man nach gründlicher und langsamer Lufttrocknung entweder im Feuer eines Ofens selbst brennen oder in einer Ziegelei oder Töpferei mitbrennen lassen. Werden hernach die ziegelharten Ausformun-gen mit stumpfer Deckfarbe getränkt und die erhabenen Ornamente spä-ter feucht abgewischt, dann zeichnen sie sich hell vom dunklen Grunde ab. So gewinnt man ein wirksames An-schauungsmittel für den Unterricht. Wenn man hellen Ton verwendet, läßt sich an solchen Stücken das Wesen des Ornaments, lassen sich Reihung und Wiederholung, Formwechsel und Richtungsabwandlung u. ä. m. be-sonders leicht verständlich machen. Solches Anschauungsmaterial zeigt dem Betrachter deutlich, wie erstaunlich schlicht und karg im Einfall, aber wie lebendig und reizvoll trotzdem die urtümliche Ornamentenwelt sein kann, welche dem Spekulatiusgebäck Nordwestdeutschlands im Gegensatz zu den meist reicheren und zierliche-ren Lebkuchen und Springerles Mit-tel- und Süddeutschlands eigen ist.

DIE ERMUTIGENDE BEDEUTUNG NAIVEN FRÜHSTUFIGEN FORMGUTES

Gerade die zuweilen etwas schwerfällig-grobe und kind-lich-naive Art von Umriss und Oberflächenzier des Spe-kulatius eignet sich besonders, um Kinder und Jugend-liche zu einfachen bildnerischen Versuchen in mannig-facher Hinsicht anzuregen. Denn solch frühstufiges Formgut befreit von naturalistischem Druck und von Vorstellungshemmung, da es echte Lösungen aufzeigt, die sich jeder selbst zutraut. Gerade in Klassen, die bis-lang keinen oder nur schlechten bildnerischen Unterricht hatten, befreit und lockert das Vorbild den Schüler und wirkt geradezu Wunder. Die Kenntnis dieses Formgutes bewahrt aber auch den Kunsterzieher vor zu hohen An-forderungen an die Jugend und läßt ihn stets die Gren-zen beachten, die werktechnisch und formgestalterisch dem Durchschnittsschüler gesetzt sind.

Die Backhölzer Nordwestdeutschlands haben die man-nigfaltigsten Inhalte religiöser wie profaner Art. Jeder Gegenstand ist unter ihren Themen genau so anzutref-fen wie fast jede denkbare figürliche Szene. Auch die Größen sind sehr unterschiedlich vom Kleingebäck bis zum Großgebäck, das mitunter im Stück genau $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{2}$ kg wiegt. Teils sind diese Holzformen erst in unseren Tagen geschnitzt worden, teils schon vor 100 bis 300 Jahren. Die alten Stücke sind auch kulturgeschicht-lich aufschlußreich. Doch bleibt die Möglichkeit, ein mehr volkkundliches Interesse zu wecken, hier außerhalb der Betrachtung; sie müßte auch gleichzeitig im übrigen Unterricht wahrgenommen werden.

Große Münsterländische Spekulatiusform (25/40 cm). Arbeit eines guten Handwerkers um 1850. - Dieses Backholz wurde zusammen mit anderen dem Verfasser für seine Schule über-lassen, da der Brauch, große Gebäckstücke zu verschenken, ein-geschlafen ist. Anderenorts belebt er sich wieder, weil die Schuljugend interessiert wurde und sich gegenseitig die schön-sten und größten Stücke zeigt.





Hochzeitswagen / Gebrannter und getönter Tonabdruck einer westfäl. Speklatiusform. Größe etwa 20×13 cm (um 1870). Ungeübte Übertragung einer Flächenzeichnung mittels Schnitzmessers, deren Formsprache wenig zu spüren ist. Vermutlich Benutzung eines Vorbildes (Bemaite Fensterscheibe?)



St. Nikolaus / Gebrannter und getönter Tonabdruck eines Spekulationsbildes aus einer untergegangenen Münsterländer Speklatiusbäckerei (um 1800). Streng in der Haltung. Arbeit eines schlichten ländlichen Schnitzers, von dem noch Abwandlungen des gleichen Themas erhalten sind.



Friesisches Backholz mit Adam und Eva unterm Lebensbaum. Größe etwa 20×30 cm.

Urtümliche, kindlich-naive Arbeit wie sie früher von Bäckerlehrlingen und -gesellen nebenher geschnitzt wurden und noch bis um die letzte Jahrhundertwende mitunter entstanden. Ein Beispiel, dazu angetan, unsere 8-10-jährigen zu unbekümmertem Eigenschaffen zu ermutigen.

Entwürfe für Speklatius-Bilder von 12-17-jährigen Schülern des Gymnasiums Warendorf (Ems)

Schlichte und reichere Vorschläge wechseln miteinander. Die Formstufe ist fast unabhängig vom Alter. Vom Jüngsten ist mitunter eine reifere, vom Ältesten auch wieder eine ganz naive Form. Alle aber sind brauchbare Unterlagen für den Formschneider.



Besonders lehrreich ist es, die häufig etwas flüchtigen und leeren Ornamente neuerer Formen von jenen der alten Hölzer zu unterscheiden, die ruhiger, dichter und liebevoller ausgeführt sind. Zwischen den Polen der kindlich einfachen, fast urtümlichen Laienarbeit und den reicheren Formen kunsthandwerklicher Herkunft findet sich eine Fülle von Stufungen. Daher lassen sich die Spekulationsformen von den unteren Klassen der Volksschule an bis zu den oberen der höheren Schule als leicht greifbares Anschauungsmittel für eine vergleichende, den Formsinn bildende Betrachtung volkstümlichen Gestaltens fruchtbar verwenden.

Ist neben dem sachlichen und gemüthhaften Interesse auch der Formsinn wach geworden, dann schaut sich die Jugend in den Dezember- und Januarwochen jedes Spekulationsgebäck auf seinen Inhalt, auf den Umriss der Formen und deren Oberflächenornamentierung hin genau an. Werden aber nicht wie üblich nur der Geruchs- und Geschmacks-Sinn, sondern auch das Auge von diesem Form-Gebäck während vieler Wochen ständig angesprochen und beschäftigt, so verfeinert sich das Qualitätsurteil naturgemäß bei der Mannigfaltigkeit der zuweilen überraschenden Einfälle und Lösungen. Solches Üben im Schauen, obschon kleinen, kaum beachteten Dingen zugewandt, kommt unmerklich auch später einmal dem Betrachten großer Kunst zugute.

HINWEISE FÜR DEN ENTWURF VON SPEKULATIUSFORMEN

Besonders belebt und angeregt wird der Formsinn durch die Aufgabe, einen zeichnerischen Entwurf für Spekulations-Gebilde zu machen. Silhouettenhafte Geschlossenheit und Festigkeit des Umrisses muß dann ebenso versucht werden wie das ornamentale Ordnen und Unterteilen der Innenflächen. Die Einzelheiten müssen zusammengeschoben werden mit dem Ziel, dünne Auskragungen (Arme, Federn, Schnäbel, Schwänze, Griffe, Zügel usw.) zu vermeiden, unentbehrliche schwache Stege (Beine, Stengel, Lanzen usw.) durch Stützen zu stärken. Dabei ist auch die Werkschrift der üblichen Schnitzmesser zu berücksichtigen.

Für den Entwurf empfiehlt sich ein Ausschneiden der Einzelgebilde aus bräunlichem Packpapier und ein Ornamentieren mit Sepia. Durch den mitteldunklen Ton dieses Papiers wird das Streben nach geschlossenem Umriss der Gesamtform unterstützt, welche beim Schnitzen einschichtig, also plan in die Platte einzusenken ist. Der aufgemalte dunklere Sepiaton eignet sich wiederum zur Darstellung des Ornament-Gespinstes recht gut, das ja bei der Ausführung beim zweiten Arbeitsgang in die Gesamtform eingeschnitten werden muß, also noch tiefer liegt als sie und daher auch dunkler wirkt. Klebt man die ausgeschnittenen Entwürfe auf einen helleren Bogen, so sind die Oberfläche der Backform, die Grundfläche des Gebäcks und die Ritztiefe des Ornaments, dreifach abgestuft, voneinander unterschieden. Damit ist für das spätere Schnitzen schon im voraus eine werktechnische Klärung des Arbeitsganges erfolgt.

DAS SCHNITZEN DER BACKFORMEN ALS LAIEN- ODER HANDWERKSARBEIT

Wird nach solchem vorbereitenden Klären von Werkform und Arbeitsweise am zeichnerischen Entwurf das Schnitzen einer Backform selbst versucht, so ist bereits jene gestalterische Wendigkeit gewonnen, die ein behut-

sames starres Übertragen des Entwurfes vermeidet und ein frei verbesserndes Durchformen wagt, das die Möglichkeiten der einzelnen Schnitzmesser tunlichst ausnutzt.

Über das Befestigen der Schnitzplatte und das Handhaben der Messer selbst gibt es so viele Hinweise, daß sich eine nochmalige Behandlung hier erübrigt. Auch die Möglichkeit, statt einer Holzplatte ersatzweise eine doppelt so dicke Gipsplatte zu verwenden, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Noch leichter sind feuchtgehaltene Tonplatten zu bearbeiten, die vor Verwendung als Backmodel zwar erst durch Brand gehärtet werden müssen, sich aber doch besser eignen und haltbarer erweisen als Gipsplatten, die durch Paraffin- oder Leimtränken gehärtet sind.

Weil regelrechte Schnitzmesser teuer und für negative Gips- wie Tonschnitte auch nicht notwendig sind, empfehlen sich als billige Ersatzgeräte zu diesem Zweck die bekannten in Halter einsteckbaren Linschnittfedern. Mit ihnen lassen sich, da sie die Grundformen der üblichen Schnitzmesser haben, die typischen Musterungen leicht entwickeln.

Zum Erproben und Kennenlernen der Messer- bzw. Federformen möge man vor dem Schneiden in festen Stoff das Eindringen in weichen Ton- oder Plastilin-Grund versuchen. Denn er macht ein Verbessern aller jener Fehler durch Ausglätten möglich, die beim ersten Handhaben ungewohnter Werkzeuge eben vorkommen.

Wo sich Gelegenheit bietet, sollte man die besten Entwürfe einer Klasse einem beruflichen Formschnneider zur freien Verwendung überlassen. Deren gibt es als haupt- oder nebenberufliche Handwerker, die selbständig oder im Auftrag einer Vertriebsfirma arbeiten (die größte in Krefeld), auch heute immer noch. Denn der Verschleiß alter Backhölzer und die Übernahme des Brauches durch viele Neubürger erzeugen eine stete Nachfrage. Dadurch ist den Formschnidern auch heute noch eine regelmäßige Beschäftigung gesichert.

Mancher dieser Schnitzer, der von sich aus schon ab und zu neue Themen aufgreift, weil ihn das Wiederholen überkommener Vorlagen nicht immer zufriedenstellt, nimmt dankbar neue Entwürfe entgegen. Gleichzeitig erlebt dann auch die Klasse, was im Vergleich zu der eigenen laienhaften Werkausführung ein guter Fachmann aus dem nämlichen Entwurf herauszuholen vermag.

Ein gelegentliches arbeitsteiliges Miteinander von Handwerk und Jugend in dieser Art macht den bildnerischen Unterricht besonders lebensnahe. Und dieser kann durch eine solche Verbindung zum Praktischen auch außerhalb der Schule Beachtung gewinnen. Reine Laien- und Schülerarbeiten bleiben meist auf den Familien- und Bekanntenkreis beschränkt. Werden sie aber in dieser Weise gehoben und bekanntgemacht, so ist es möglich, daß aus ihnen allgemein gültiges Form- und Volksgut erwächst.

Die wenigen Gelegenheiten solcher Begegnung von Handwerk und Schule zu nützen, dürften sich immer lohnen. Sie beeinträchtigen den Erfolg wirklichen Jugendschaffens nicht, welches das Formgefühl durch eigene praktische Erfahrung pflegen soll. Es kann im Gegenteil eine solche arbeitsteilige Verbindung mit bodenständigen volkstümlichen Handwerkern dieses Ziel sogar beträchtlich fördern.

EINE WEIHNACHTSPYRAMIDE

Von Erich Lometsch, Homberg (gehörlos)

In den Herbstferien vergangenen Jahres habe ich im Geiste der alten Volkskunst den Aufbau einer riesigen Weihnachtspyramide für die Taubstummenanstalt Homberg im Bezirk Kassel entworfen. Mit viel Liebe und Geduld wurde dann die Ausführung als Gemeinschaftsarbeit neun- bis fünfzehnjähriger taubstummer Kinder begonnen und durchgeführt.

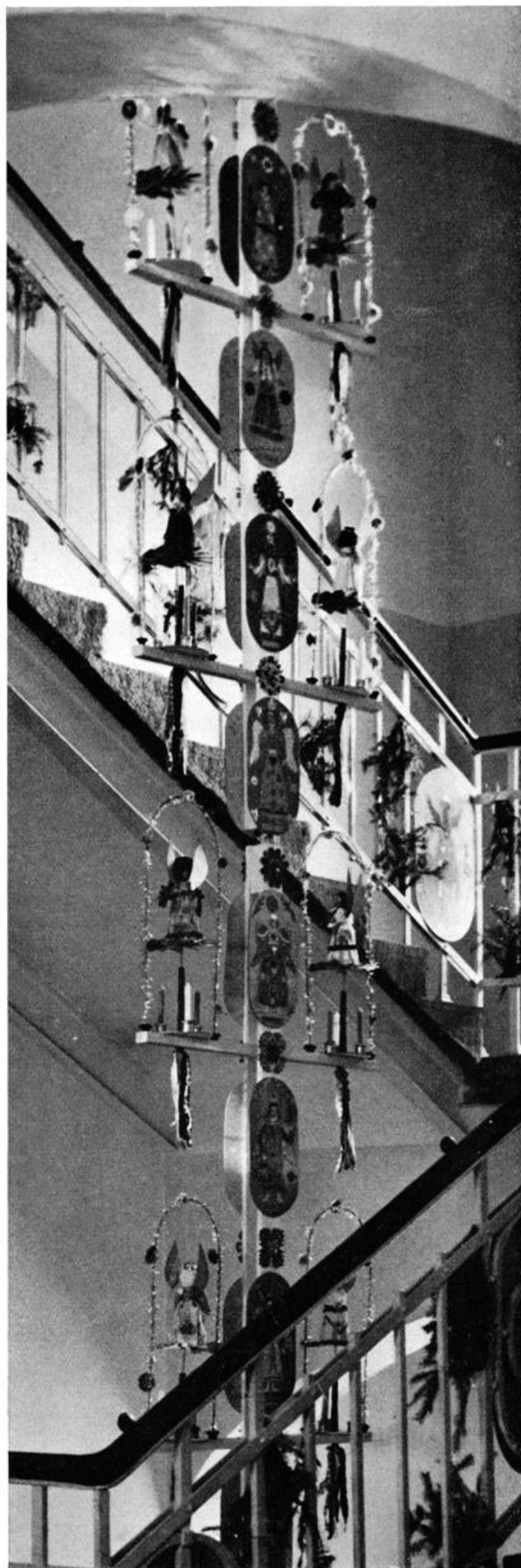
Altes wertloses Material: Tapetenmuster, Pappschachteln, Blecheimer, Stoffreste und anderes mehr wurde gesammelt und zu dieser Pyramide verarbeitet. So entstanden der Taubstummenanstalt keinerlei Unkosten mit Ausnahme geringer Beträge für einige Leisten und Balken.

Die Kinder zeichneten verschiedene Engel, schnitten sie aus und klebten sie auf Papptafeln. Danach wurden sie mit Wasserfarben bemalt und mit kleinen ausgeschnittenen Stückchen Buntpapier geschmückt. Die Mädchen nähten für die plastischen Engel auf den drehbaren Flügelrädern schöne Kleider, machten ihnen von abgeschnittenen eigenen Haaren Frisuren mit Zöpfen und klebten sie auf die hölzernen Köpfe.

So haben wir mit großem Fleiß über zwei Monate gearbeitet und wurden mit unserem Werk knapp zweieinhalb Stunden vor der Weihnachtsfeier fertig. Nun schmückte das Treppenhaus der Taubstummenanstalt zu Homberg eine große Himmelsleiter mit 32 mittelgroßen Engelsbildern vom Erdgeschoß bis zum Dachboden, mit einer Gesamthöhe von 7,50 m. Um diese große Pyramide aufbauen zu können, wurde sie in drei Teilen angefertigt und erst an Ort und Stelle zusammengebaut.

Von der ausstrahlenden Wärme der 48 bunten Kerzen bewegt, drehten sich 16 Engel und sonstige Figuren lustig im Kreise. Außerdem waren noch am Treppengeländer 18 große Engelsbilder angebracht und mit Tannengrün geschmückt.

Der erstaunliche Farbensinn taubstummer Kinder bewährte sich bei unserer Gemeinschaftsarbeit gut. Diese wurde dann auch von den vielen Gästen, die unsere Anstalt besuchten, gebührend geschätzt und bewundert.



UNSERE BRUNNEN

EINIGE GEDANKEN ZUR ARBEIT IN DER VOLKSSCHULE

Von Joachim Klar, Korb

Die Hauptaufgabe der Volksschule besteht darin, den Kindern unseres Volkes zu zeigen, wie stark und vielfach sie selbst im heimatlichen Boden wurzeln, wie eng auch ihr Elternhaus und die Nachbarschaft mit der Heimat verbunden sind, und wie sehr die Heimat wiederum zu größeren Bereichen gehört. Nur das greifbar, sichtbar und erwanderbar Nahe läßt sich von unseren Volksschulkindern „wirk“sam be„greifen“ - wozu auch das seelisch Nahe der Märchenwelt gehört.

Daher können die Zeichenstunden, die ja bei uns vom Klassenlehrer gegeben werden, nicht dazu dienen, die Kinder in die Problematik der Kunst-Ismen einzuführen. Sie sollen vielmehr die naturgegebenen Gestaltungskräfte im Rahmen volkstümlichen Lebens und Betrachtens entwickeln. In der Grundschule für das erste bis vierte Schuljahr gehört das Zeichnen stundenplanmäßig zur Heimatkunde. Es wird meist ein erzählendes Zeichnen und Malen sein. Immer wieder werden Märchen illustriert oder Berichte über Erlebtes ins Bild gesetzt.

Die Kinder sind in diesem Alter allzeit bereit, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen. Dürfen sie in ihrer „Bildmundart“ arbeiten, so bringen sie in ungehemmter Freude viele reizvolle Ergebnisse zustande. Aber auch die Oberstufe vom fünften bis zum achten Schuljahr bleibt im wesentlichen dem heimatlichen Raume verbunden; auch im Zeichnen, Gestalten und Werken, obgleich dies jetzt eigene Stunden zur Verfügung hat. Das erzählende Zeichnen tritt immer mehr zurück hinter dem sachgebundenen Darstellen und der formend-schmückenden Gestaltung.

Unser Haus in Dorf und Stadt, Pflanzen und mancherlei Gegenstände sind nun die Themen, wobei wir uns vor kleinlichem Nachzeichnen von einem festen Standpunkt aus hüten und nach dem Erfassen einer wesenhaften Gestalt des Dinges streben. Dabei wird aus der Vorstellung gearbeitet, die durch ein volles und allseitiges Betrachten der Gegenstände sich füllt und an Kraft gewinnt.

Die Feste des Jahres und der Schule bieten viele Anlässe, um auch der Freude an schmückender Gestaltung Ausdruck zu geben. Dabei ist Gelegenheit, sich vom bloßen Zeichenblatt zu lösen und mit Scherenschnitten, Faltschachteln, Backmodellen und vielem andern etwas Schönes und Brauchbares zu schaffen. Mit solcher Tätigkeit können wir unserer Gesamtarbeit in der Klasse etwas von leuchtendem Glanz aufsetzen und die tägliche Kleinarbeit notwendigen Übens in anderen Stunden vergolden. Unsere Volksschularbeit fruchtet nur, wenn frei von überheblichen Wunschzielen in treuer Bescheidenheit zuverlässig geschafft wird. Diesem Gesamtschaffen muß sich auch das kunsterzieherische Bemühen einfügen. Deswegen stehen uns auch die Werke der namenlosen Frühzeit wie der Volkskunst näher als die Bereiche später Gestaltungslagen oder gar der abstrakten Kunst.

In dieser Weise wird auch die Volksschule ihren Platz im Reich der weiten Kunsterziehungsarbeit einnehmen können und schließlich auch müssen, da ja neun Zehntel aller Kinder unseres Volkes hauptsächlich in der Volksschule das nötige Können fürs spätere Leben erwerben.

Die hier abgebildeten Scherenschnitte wollen Beispiele für dieses Bemühen sein. Unsere Brunnen in Stadt und Land haben uns auf Schulwanderungen manche Erfrischung gespendet. Möge die Reinheit ihres Wassers sich in der Arbeit der Kinder wiederfinden!

Kalendertafel von einer dreizehnjährigen Volksschülerin. Scherenschnitt schwarz auf Gold, Schrift und Wappen blau hinterlegt.

Scherenschnitte (durchschnittliche Höhe 25 cm) von elfjährigen Volksschulkindern. Oberste Arbeit von einem Mädchen, die anderen von Knaben.

Der Weinbau des Neckarlandes ist symbolisiert in der Traube des Weinortes Korb und die Landeszugehörigkeit in den Geweihstangen Württembergs.



HINWEISE ZUR GESTALTENDEN MÄDCHEN-HANDARBEIT

Von Senta Reimann-Netze, München

Nehmen wir als Beispiel eine Schürze und sehen wir davon ab, daß schon beim Zuschnitt neben den praktischen Problemen auch solche der Form auftreten! Da es sich also nicht um ein zufällig zugeschnittenes Stück Stoff handelt, tut es dem Auge wohl, wenn es daran eine formhaft gesetzte Begrenzung anbringen oder wahrnehmen kann. Zu einer solchen kann schon der einfache Saum werden, der mit Gefühl genäht wird.

So ist vollends ein Schmucksaum in Stickerei an einer Schürze nicht eine sinnlose Zutat, sondern eine bildhafte Bekräftigung ihrer Schnittform. Wo beginnt nun der Schmuck? Am Rand also, an der Gestaltungsbegrenzung zuallererst. Bei einer unten rund zugeschnittenen Schürze muß man wohl den Zierrand ganz herumführen, bei einer eckig geformten kann man es, doch besteht auch die Möglichkeit, den unteren Rand in breiten Streifen zu betonen. Ein schöner Zierstich allein von genügender Kraft kann schon Schmuck genug sein.

Will man reichere Ränder sticken, so darf nicht vergessen werden, daß ein Rand immer Begrenzung gerade dieser bestimmten Schürze sein soll. Er muß also auf die Schürzengröße einigermaßen abgestimmt sein. Probieren mit verschiedenen provisorischen Streifen in starken Breitenunterschieden kann dabei viel helfen.

Es ist nötig, die Urbedeutung des Randes als einer Umgrenzung auch bei reicher gegliederten Rändern schau-
bar hervorzuheben. Wie kann das geschehen? Einfach dadurch, daß man das Nach-Innen-Gewendetsein durch eine ungleiche Bildung der Borte ausspricht. Man läßt etwa neben einem äußeren schweren Streifen einen dazu passenden schmaleren in abgestimmtem Abstand herlaufen. Es gibt davon eine Anzahl von Varianten, die durch persönliches Gefühl bestimmt werden. Je reicher eine solche Borte ausgebildet ist, desto sorgfältiger muß auf deren Zusammenstimmung geachtet werden. Die Grenzebedeutung solchen Schmuckes soll immer in die Augen fallen. Deshalb gilt die Regel: Es soll die Borte keinen mageren oder zerklüfteten Charakter haben, sondern sie soll dicht gestickt werden, ohne daß aber die Teilformen sich gegenseitig bedrängen. Eine gute Borte soll immer als Abschlußrand wirken.

Für die Lösung von tektonischen Schmuckaufgaben liegen die urchümlichen Formen fortlaufender Bewegung, wie Wellen oder Zacken, sehr nahe. Jede noch so einfache Art dieser Formen läßt wieder die mannigfaltigsten Variationen zu: wie in der Handschrift entweder dicht gedrängt, weit ausgezogen, stark präzisiert oder zart gebildet. Schon hier sei erwähnt, daß man die verschiedenen Techniken nach ihrer Eigenart verwendet; für Geschwungenes also am besten keine gebundenen Techniken, wie Kreuzstich usw.

Dem Kinde ist das Gefühl für Zusammenstimmen von Formen eigentlich angeboren, doch bedarf es einer sicheren Führung, damit es nicht den vielerlei herankommenden schlechten Einflüssen erliegt. Es ist also nötig, die Aufgaben präzise zu stellen, doch in ihnen selbst genügend Spielraum zu echter Eigentätigkeit zu lassen.

Aus der urchümlichen Wellenbewegung ergibt sich zwanglos die Form der Ranke, die durch „Seientriebe“, „Blätter“ und „Blüten“ bereichert werden kann. Hierbei sollen keinesfalls Naturstudien gemacht werden. Denn es handelt sich nicht darum, etwas in der Natur Vor-

handenes durch Stickerei zu beschreiben. Daß solche Formen mit Naturgestalten irgendwie zusammenstimmen, ist ein glücklicher Umstand, der, meist unbewußt, eine Formbereicherung zur Folge hat, weil er eine schöpferische Bindung zur Wirklichkeit ermöglicht. Im Grunde entspringen aber Ur-Zierformen der gestalterischen Phantasie. Die geschlängelte Rankenform ist zwar nur eine unter vielen Möglichkeiten, doch mit die wichtigste, und sie hat deswegen auch in der Kunst aller Zeiten eine große Rolle gespielt. Wollen wir sie noch kurz betrachten! - Hat sie Verästelungen an ihrem geschwungenen Stamm, so sollen diese nicht etwa träge mit dem Stamme gleichlaufen, sondern mit eigener Kraft erfüllt nach außen streben, ohne als fremde Zutaten zu wirken. Die „Ästchen“ müssen mithin so geformt sein, daß sie als passende Glieder im Ganzen erscheinen.

Pedanterie ist jedoch nicht am Platze. Es muß eine gewisse Schwankung hingenommen werden, die sich ja notwendigerweise aus dem Umstand ergibt, daß ein atmendes, fühlend-lebendiges Wesen am Werke ist. Tut sich etwa eines der Ästchen durch eine besondere Fürwitzigkeit hervor, so ist dagegen nichts zu sagen, wenn es sich noch ins Ganze einfügt. Denn es gibt viele, ja unzählige Spielarten von Ästchen, die an eine bestimmte Grund-Schlängelung passen können. Die Entscheidung fällt immer das formfühlende Auge.

A u f g e z e i c h n e t soll beim „freien“ Stickern nur werden, was unbedingt nötig ist, also das Grundgerippe mit den ungefähr angedeuteten Hauptformen. Für besonders einfache Formen genügen schon dem Anfänger bloße Lagepunkte. Denn bei dieser Arbeit ist nicht mechanische Genauigkeit am Platze. Durch die nur allgemeine Andeutung im Vorzeichnen auf dem Stoff werden die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten nach Stichart und Materialwirkung nicht mechanisch eingeschränkt - dadurch eben erwacht die eigentlich stickerische Phantasie. Es liegt in der Natur der Sache, daß man für eine umfängliche Form auch einen weiteren freien Raum läßt, für eine schwächliche dagegen einen geringeren. Doch alles wieder nach dem Gefühl des Auges! - Auf diese Weise kommt man zum kraftvollen satten Muster. Der Stich wird so gewählt, daß er den Charakter der gemeinten Form ausdrückt. Es wird beispielsweise ein beidseitig gezacktes Blatt nicht einfach zugestopft (1 a, b), sondern mit schräg hinausgeführten Stichreihen (1 d) auf beiden Seiten ausgeführt, so, wie es eben der Bewegungsvorstellung entspricht. Dabei kann im besten Werkstil durch wechselndes Länger- oder Kürzerführen des Stiches (1 e, f), durch enge Lage und Auslassen (1e, f), durch Ausnützen des „Bäumchen“stiches und ähnlicher Zierstiche (1 g, h) eine große Fülle von Strukturen verwirklicht werden, die dem Vorzeichner überhaupt nicht in den Sinn kommen.

Eine im ganzen rundformige Blüte etwa, die nur ungefähr angezeichnet ist, kann durch Verwendung des Schlingstiches zu einem bezaubernden Muster werden (2 g-k). Von solchen und ähnlichen Möglichkeiten gibt es eine unerschöpfliche Fülle. So kann etwa die Bewegungsvorstellung (bei pflanzlichen Motiven als „Wachsen“ deutbar) durch die Anfügung von seitlichen Stichen in Fischgrätenmuster und ähnlichen schau-
bar verwirklicht werden (2 m).

Alle Stiche haben gleichsam etwas „in sich“, und das muß man spüren: Für jeden von ihnen gibt es gewisse Formanordnungen, zu denen sie sich geradezu anbieten. So etwa Gretchen- und Bäumchenstich (21) für Verästelung und Rippung eines Blattes; besonders gut, wenn gewandtere Stickerinnen solche Stiche nach oben ausklingen lassen (11). Ein mechanisches Üben der Stiche auf bloße Exaktheit hin und ohne Inanspruchnahme des Formensinnes unterdrückt die Gestaltungskraft.

Wenn man in dieser Weise von dem Charakter der einzelnen Stiche ausgeht, verbietet sich von selbst der Kitsch von naturalistischen Anblicksbildern, welche verkürzte Blüten, dumpfe Überkreuzungen „natürlichen“ Zufall und ähnliches darstellen wollen. So ist dem Rosen-, Enzian- und Edelweißkitsch (2 a-f) am ehesten beizukommen. Klar geschnittene Formen in „Profil“ oder „Draufsicht“ sind die besten; sogenannte „Zwischenansichten“ müssen dagegen gemieden werden.

Die begrenzende oder richtungweisende laufende B o r t e darf nicht viel „aus sich machen“; d. h. ihre Teilformen dürfen nicht allzustark belastet sein mit illustrativer Feingliederung und inhaltlicher „Bedeutung“ (Zwerge, Kinder, Tiere usw.). Im Gegensatz dazu kann unbeschadet des klaren Aufbaues das „M o t i v“ (wie wir es hier nennen wollen) reicher und bedeutungsvoller durchgestaltet sein. Meist wird dies pflanzlichen Charakter haben und von einer Mitte her nach zwei oder mehreren Seiten ausstrahlen. Doch ist es nicht nötig, daß die sich entsprechenden Seiten völlig symmetrisch gleichen.

Bei der F a r b w a h l ist folgendes zu beachten: Zu einem mittelschweren Grund, sei er grau oder etwa mittelblau, sollte man sich entweder für helle oder dunkle Stickerei entscheiden, weil bei wechselnd hell und dunkler Stickerei der mittelschwere Grund „wegschwimmt“. Laute G r u n d t ö n e sind nach Möglichkeit zu meiden. Nimmt man aber aus irgendeinem Anlaß doch einen l a u t e n Unterton, so darf man keinesfalls mit weichen Mischfarben darauf arbeiten. Noch besser ist es in diesem Fall, sich auf eine gut ausprobierte, kräftig sich behauptende e i n z i g e Farbe zu beschränken.

Daß kleine Kinder laute Farben bevorzugen, ist ganz natürlich. Der Lehrer muß sie aber langsam darin unterweisen, die Farbtöne in ihrem Helligkeitsgrad zu unterscheiden, also etwa bei Rot und Blau einen von ihnen dunkler, den andern heller zu wählen. Ferner den vom Grund am d e u t l i c h s t e n unterschiedenen Ton in g r ö ß e r e r Menge zur Darstellung des Gesamtaufbaues eines Motivs zu verwenden. Weiterhin die anderen Töne in ständig abnehmender Menge gleichsam als Zutat zur anders gefärbten großen Form. Man vermeide also, die verschiedenen Farben in gleichem Anteil zu verwenden. Achtet man darauf, dann ist eine Menge von Tönungen

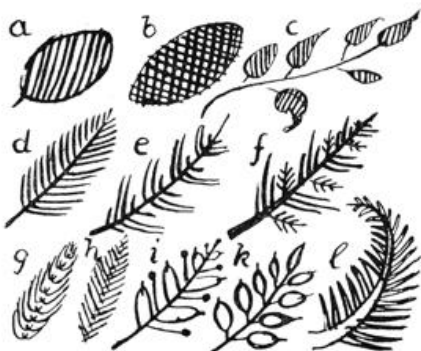
unterzubringen, ohne daß die Stickerei kunterbunt wirkt. Diese Gefahr droht besonders dann, wenn die reiferen Schüler schon mehrere Skalen von weichen Mischönen und lauten reinen Tönen verwenden.

Farbscheue Stickerinnen, die sich ängstlich an einen Ton, nur in verschiedenen Hell-dunkel-Schattierungen klammern, beauftragt man damit, aus einer Sammlung von Garnresten verschiedene Farbcharaktere etwa von Blau oder Rot auszuwählen: rotstichige, grünstichige und andere Varianten des Grundtones. Von diesen sollen etliche ausgewählt und verwendet werden. Dabei soll es freistehen, passende Gegentöne zu gebrauchen, je nach der Lebhaftigkeit, die man wünscht.

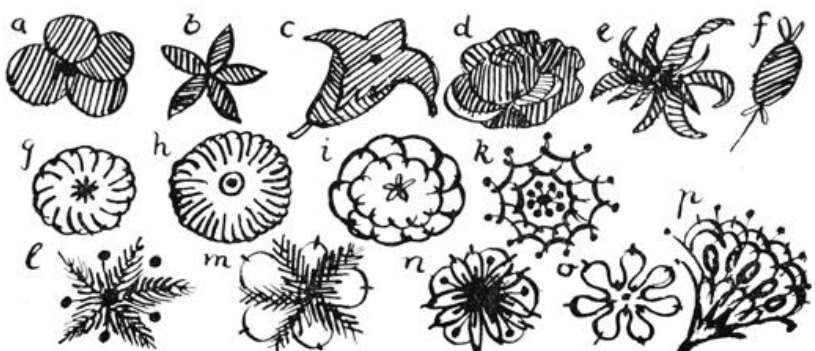
Beim K r e u z s t i c h verachte man ja nicht die Einfarbigkeit. Denn Kreuzstich ist vor allem eine Art von Filigranarbeit, die nicht im gleichen Maße auf die Farbe zielt wie das „freie Sticken“. Echter Kreuzstich wird unmittelbar im Spiel mit den Möglichkeiten des Aufbaues klarer Gestalten aus „Häuschen“ gewonnen. Dabei sind der Struktur des Gewebes entsprechend die Waagerechten, die Senkrechten und die Mittelschrägen die allerwichtigsten Richtungen, welche den Charakter geben. Beim Kreuzstich haben einfache, als „Striche“ erscheinende Reihungen immer nur die Bedeutung von „Strich“, „Stengel“ u. ä., niemals sollen sie zur Kennzeichnung eines R a n d e s von Flächenfiguren verwendet werden. Ähnliches gilt übrigens auch in der „freien Stickerei“, die genau so die ausgebreiteten Figuren in flächig ausgeführten Formen, nicht aber in linienmäßig umgrenzten darstellen soll. Fügt man sich in dieser Weise der textilen Gesetzmäßigkeit des Kreuzstichs und ähnlicher Techniken, so kann man sich aufs freieste bewegen, weil man wie spielend zur Erfindung einer unerschöpflichen Menge sinnvoll gebauter, unverquälter „Muster“ kommt.

Gleichmäßig breite Flächen - bei einem Haus, einem Gewand, einem Baumstamm oder Tierleib - können durch sorglich gesetzte Aussparung von Kreuzchen aufgelockert werden. Das kann so weit gehen, daß reichere Aussparungen - in einer breiten Borte etwa - für sich wieder als helle Muster auf dunklem Grund dieser Borte erscheinen.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß die allerwichtigsten „Zierstellen“ jene sind, die als Ränder des Stoffes oder als wichtige Teilungen im Zuschnitt (Bündchen) seine große Form begrenzen und bestimmen. Dabei ist zu beachten, daß der Sinn solcher U m r a n d u n g s f o r m e n ein ganz eigener ist, und daß er Ruhe, Stetigkeit, aber keineswegs illustrierenden Charakter haben soll. Anders ist es mit Z i e r f o r m e n, welche in eine M i t t e gesetzt werden, Es ist nicht anzuraten, Formen, welche hier vorkommen, mit Absicht auch dort hinzuzumengen, wie es zuweilen sogar gelehrt wird.



1. Blattformen, oben Gegenbeispiele



2. Blütenformen „aus dem Stich“, oben Gegenbeispiele

Die Übersetzer des Auszuges aus Herbert Reads „Education through Art“ halten es für wertvoll, über die praktische Anwendbarkeit der Readschen „Kategorien“ in unseren Blättern zu diskutieren.

Auch wir sind der Meinung, daß eine solche Diskussion nützlich sein könne, wenn sie gründlich und besonnen geführt wird.

Ohne auf die Auswahl der „empirischen Klassifikationsbegriffe“ Reads einstweilen näher einzugehen, stellen wir etliche Fragen und Meinungen darüber zur Diskussion und schließen etliche Erörterungen an, wie die berührten Probleme von unserer Seite aus erscheinen.

1. Die Klassifikationsbegriffe oder Kategorien Reads sind doch wert-frei und meinen wohl verschiedene, nebeneinander bestehende Arten menschlicher Haltung im Bildnerischen?
2. Soll mit der Aufstellung solcher Kategorien erreicht werden, daß der Erzieher die verschiedenen Arten des bildnerischen Ansatzes besser erkennt und jeden Typ seiner Anlage und Neigung entsprechend behandelt?
3. Von welchem Ganzen sind die Kategorien Untergliederungen; wodurch werden sie zur Einheit zusammengefaßt?
4. Da sich die Kategorien offenbar auf die innermenschliche Anlage beziehen: Wie und wodurch werden sie mit der „Umwelt“ und ihren „Aufgaben“ verbunden?

Erörterungen zu 1.

Wenn die verschiedenen Kategorien („imaginativ“, „haptisch“, „additiv“, „rhythmische Gestalt“ usw.) keine Werturteile enthalten, so muß es doch ein Kriterium geben, um innerhalb einer Kategorie zwischen guten und schlechten Arbeiten zu unterscheiden.

Welcher Art kann dies sein; ist etwa jene Arbeit jeweils die wertvollere, welche den Typ recht rein und plastisch ausprägt und als besonders „impressionistisch“, besonders „imaginativ“ sich erweist? - Ist das notwendige Wertkriterium also jeweils nur auf eine bestimmte Kategorie anwendbar, oder ist es eines, das über allen Kategorien liegt und auf alle zutrifft?

Wir wollen aus unserer eigenen Meinung kein Hehl machen und gleich sagen, daß wir nicht daran zweifeln, ein Wertmaßstab müsse auf alles anwendbar sein, was dem gleichen Bereich, hier also dem Bildnerischen angehört. Eben deswegen müsse also dieses Wert-Kriterium so beschaffen sein, daß es nicht von einer besonderen Art einer „Kategorie“ abhängt, sondern als geistiges Prinzip über allen schwebt.

Ob etwas gut ist, was einer gemacht hat, kann niemals aus noch so genauer Kenntnis eines Typs oder einer Kategorie erschlossen werden.

Erörterungen zu 2.

Von den Typenpsychologen wird nicht verschwiegen, ja es wird sogar betont, daß die Typen und Kategorien recht selten rein vorkommen, und auch Read tut dies ausdrücklich. Man geht also sicher nicht fehl mit der Annahme, daß die Eigenarten, welche in den vorliegenden Kategorien gemeint sind, jeweils in überaus bunter Mischung beisammenliegen.

Daraus ergäbe sich für den, der sich pädagogisch planvoll nach den jeweils typischen Eigenarten seiner Schüler

richten wollte, nicht nur ein Zustand der Unsicherheit, sondern geradezu die Unmöglichkeit sein Vorhaben auszuführen. Das kann niemand in Zweifel ziehen, der praktische Erfahrung im Klassenunterricht hat.

Trotz seiner Wichtigkeit soll aber von diesem Einwand abgesehen werden, damit wir etwas tiefer greifen können. Es sei der Blick zurückgelenkt auf die klassischen Zeiten der bildenden Kunst im Abendlande, die nach Goethe nicht wegen ihres Alters, sondern wegen ihrer Frische und Gesundheit klassisch sind.

Wenn wir sagen, in jenen Zeiten bis vor etwa 150 Jahren habe eine unproblematisch gute Kunsterziehung landauf, landab am schönsten geblüht, so wird man uns entgegenhalten, von Kunsterziehung könne gar keine Rede sein. Die sei erst im 20. Jahrhundert aufgekommen, und das Phänomen einer schöpferischen Stetigkeit der Generationen habe mit künstlerischer Erziehung nichts zu tun, es sei eine Frucht der Naivität, die wir heute leider verloren hätten.

Aber vielleicht stockt die Zunge doch, die etwa das Markenwort „Kunsterziehung“ durch „künstlerische Erziehung“ ersetzt hat. Denn es ist doch nicht zu leugnen, daß damals, wenn auch ohne Theorie und nennenswerte Methodik, eine Generation von der anderen vorbildlich unterwiesen wurde, wie man gute Form zu bilden habe. Und das ist doch künstlerische Erziehung.

Man braucht kein langes Quellenstudium treiben, um zu wissen, daß freilich die Art damaliger Erziehung keine psychologischen Rücksichten kannte, ja beinahe barbarisch war. Wir erwähnen dies auch keineswegs, weil wir solch hanebüchene Erziehungssitten in unsere Zeit zurückwünschen, in die sie nicht mehr passen. Wohl aber wollen wir den Leser stutzig und vielleicht nachdenklich machen durch den Hinweis auf solche großen Kontraste mit doppelt umgekehrtem Vorzeichen.

Dem liegt doch wohl - von Übertreibungen primitiver Erziehungspraxis abgesehen - zugrunde, daß jede normale „Anlage“ und Psyche nicht als Phänomen für sich betrachtet werden darf, sondern hineingestellt in eine gegebene Welt, mit der sie sich abzufinden hat. Sind nicht gerade die Widerstände anderer Kräfte oft notwendig, um Weiches zu festigen, Unklares zu läutern, Kantiges abzuschärfen und so das den Seelen Eingeborene für Aufgabe und Umwelt bereit zu machen?

Auch im psychologisch feinstens geschliffenen Erziehungssystem mit genauester Typenkunde ist es ja nur der Lehrer, der mit sorglicher Hand ein erwünschtes wohliges Bett bereitet - wir denken nun über die Kunsterziehung hinaus -, die andere Umwelt und insbesondere die Mitschüler blieben um so härter empfundene Realität.

Selbstverständlich meinen wir hierbei nur das gesunde Kind, nicht das seelisch kranke. Und ebenso selbstverständlich geben wir zu, daß auch jenes mit erzieherlichem Verständnis und menschlicher Nachsicht behandelt werden muß. Doch glauben wir, daß Art und Maß dieses Verständnisses und dieser Nachsicht leichter aus der pädagogischen Intuition erschlossen werden können als aus der psychologischen Analyse einer komplizierten Typenmischung.

Genau besehen, steckt ja hinter der immer mehr zunehmenden Gewohnheit, seelisch zu analysieren, Systeme

für solche Analyse aufzustellen und danach zu handeln, eine fast völlige Vertrauenslosigkeit und die Meinung, es müsse die ganze Erziehung vom Menschen, und zwar vom wissenschaftlichen Menschen geplant werden.

Kein Wort gegen den mitfühlenden Lehrer; der ist in der Schule freilich nötig und in unserem Fach mit am meisten. Wenn Read zu seinem Erstaunen wahrnimmt, daß die guten Ergebnisse weniger von Erziehungssystemen und der Ausbildung des Lehrers, sondern vielmehr davon abhängen, daß der Kunsterzieher eine Atmosphäre des Mitfühlens schafft, so können wir diese Wahrnehmung aus eigener langer und breiter Erfahrung entschieden bestätigen. Auch wir waren erstaunt, die mächtige Wirkung freundlicher Hilfsbereitschaft - die mit Willfährigkeit nichts zu tun hat - in solchem Maße erfahren zu können, daß dadurch alle ordentlichen Regeln der Methodik, ja der „Klassendisziplin“ über den Haufen geworfen schienen.

Der intuitiv mitfühlende Lehrer faßt aber erstens seinen Schüler als g a n z e n a u f und nicht als ein Bündel klassifikationsfähiger Typ-Anlagen, und zweitens braucht auch er den zündenden Funken geistiger Einsicht. Was sagen will, daß er den g e i s t i g e n Sinn des Bildnerischen erfaßt haben muß, wenn seine allgemeine pädagogische Fühlsamkeit kunsterzieherisch fruchten soll. Von diesem geistigen Sinn aber handelt die echte Theorie des Sachgebietes - wie wir schon einmal genauer ausführten -, nicht jedoch die P s y c h o l o g i e !

Erörterungen zu 3.

War unsere zweite Anfrage praktischer Art, so ist die dritte theoretischer. - Liest man den ersten zwölfteiligen Katalog oder auch den zweiten achtgliedrigen durch, den Read an Kategorien aufstellt, so hat man das unbehagliche Gefühl, man stehe vor der wahrlich nur „empirischen“ Zusammenstellung von Begriffen, welche sehr verschiedenen Gebieten und „Stockwerken“ entstammen. Damit ist freilich eine Frage der Philosophie und nicht der Kunsterziehung angeschnitten. Nur aus diesem Grund soll sie hier nicht breit erörtert werden, aber keineswegs deswegen, weil sie nicht von besonderer Bedeutung wäre. Es ist im Gegenteil das allerwirksamste, was - bewußt oder unbewußt - als gründende Wahrheit geglaubt wird. Und man sieht es ja an unserem Fall, daß die theoretischen Grundlagen kräftig ins Praktische wirken und deswegen geprüft werden müssen. Es irritiert beispielsweise den „Praktiker“ empfindlich, wenn ihm der psychologische Theoretiker ein System vorsetzt, das ihn durch Uneinheitlichkeit seiner Gliederung nötigt, hin- und herzuschweifen.

Daß die Titel des zwölfteiligen Kategorienverzeichnisses nicht zusammenpassen, ist wohl offenkundig. „Literarisch“ stammt beispielsweise aus einem ganz anderen Gebiet als „impressionistisch“. Das erste bezieht sich auf das Thema, das zweite auf die bildnerische Gestalt. Wenn beide in praxi zusammenkommen, so ist das beileibe keine Kombination, keine Verschweißung gleichrangiger „Teile“; in der Mischung ist nicht ein Schuß von diesem und von jenem. Das eine ist dann vielmehr die A r t des anderen. Ein Bild kann m. a. W. l i t e r a r i s c h impressionistisch, es kann aber auch in beliebiger Weise u n l i t e r a r i s c h impressionistisch sein.

Mehr oder minder gilt wohl dieser Einwand auch für das achtgliedrige Verzeichnis Reads, das ja aus dem

zwölfgliedrigen reduziert wurde. Es kann etwa auch das „Imaginative“ in verschiedenen Arten vorkommen, in Arten, welche in dem erwähnten Verzeichnis selber als gleichgeordnet gemeinte Begriffe bereits enthalten sind, wie etwa „einführend“ oder „additiv“.

Read ist sich dieses Umstandes wohl bewußt. Das zeigt erstens seine ausdrückliche Bemerkung an, er sei bei der Klassifizierung rein empirisch vorgegangen, und noch deutlicher geht es aus jener Stelle hervor, an der er davon spricht, daß die „impressionistische Kategorie“ sowohl „lyrisch“ wie „rhythmisch“ - das sind wiederum zwei aufgezählte „Kategorien“ - sein könne.

Es kann jedoch die Tatsache, daß Read sich dessen bewußt war, keinen Grund abgeben, den prinzipiellen Einwand zurückzuziehen, den wir oben angedeutet haben.

Doch auch über den Inhalt Readscher Klassifikationsbegriffe muß noch ein Wort gesagt werden. Der Begriff „impressionistisch“ ist in dem angezogenen Aufsatz sowohl durch ein Bildbeispiel belegt, als auch ausführlich erörtert. Es heißt dort, daß er gebraucht wird „in dem allgemeinen Sinne, wie er für die impressionistische Schule in der Malerei angewandt wird“. Später spricht Read noch von einem angeblich möglichen Inhalt dieses Begriffes als „Treue zur unmittelbaren Wahrnehmung“. Selbstverständlich muß man vorsichtig sein bei Auslegung fremder Begriffe, die hier obendrein aus einer anderen Sprache übersetzt sind. Aber trotz alledem glauben wir uns berechtigt zu sagen, daß mit solchen Definitionen das Wesen der k ü n s t l e r i s c h e n Leistung impressionistischer Malerei, die tief anrührende Geistigkeit ihrer Farbgestaltung, die zum fühlbaren Auge beglückend spricht, daß dieses eigentliche Wesen nicht einmal gestreift ist.

Das unter „impressionistisch“ dort beigegebene Bild 3 hat mit der „impressionistischen Schule der Malerei“ gar nichts zu tun. Seine Klassifizierung unter diesem Titel zeigt in aller Deutlichkeit, daß Read den Impressionismus nicht als besondere Art einer werterfüllten Bildgestaltung betrachtet, sondern diesen Begriff ohne Wertinhalt nur zur Einteilung gebraucht, um damit eine bildmäßig geäußerte (gleichgültig, wie beschaffene und fruchtende) seelische Haltung zu bezeichnen. Ja, das erwähnte Beispiel läßt sogar vermuten, daß er sich mit äußerlichen graphischen Kennzeichen begnügt, wie fleckige Schwommenheit der Malweise, und aus diesen - mögen sie auch nur von Lässigkeit herrühren - auf „Impressionismus“ schließt.

Erörterungen zu 4.

Wenn wir einmal von einer neuzeitlichen, offenbar auch von Read gehegten Meinung über Kunstpädagogik absehen, nach der ihr Ziel die möglichst ungestörte bildnerische Selbstverwirklichung, die Selbstdarstellung durch erlebnismäßigen „Ausdruck“, also eine Art von angeblich heilsamem „Sichausleben“ im Bilde sein soll; wenn wir hiervon absehen und nüchtern nachforschen, wo und zu welchen Zwecken überall gezeichnet, gemalt oder sonstwelche Form gemacht werden kann und soll, dann entdecken wir wieder die durch psychologische Einengung fast vergessen gemachte V i e l f ä l t i g k e i t der bildnerischen Verwirklichung im allgemeinen Sinn.

Es gehört nämlich nicht nur der Kern des „Musischen“ dazu, sondern auch die umliegenden Gebiete müssen hereingerechnet werden, in denen eine etwas trocknere Luft weht, bis hinaus an den Rand, wo es dann recht

nüchtern zugeht. Nun muß aber gleich erwähnt werden, daß die hier gemeinte psychologisch-ausdrucksmäßige Richtung den Begriff der Kunsterziehung noch erheblich enger faßt, als er im „Musischen“ gefaßt ist. Was wir eben einwandten, gilt hier also doppelt.

Denken wir nur an das formgestaltende Werken, auf das sich unsere Tätigkeit gottlob je länger desto mehr auszudehnen beginnt, und das dem Laien viel besser ansteht als das verführerische Malen. Beim Werken ist der Spielraum für die Selbstäußerung beträchtlich eingeschränkt, und die psychologische Einteilung hätte nur eine nachgängige Bedeutung ganz am Rande. Eine Fülle von sachlichen, zweckbedingten und objektiv „architektonischen“ Sachverhalten fordert hier ihr selbstverständliches Recht.

Denken wir auch an das weite Feld des echten Gestaltdarstellens etwa beim Pflanzenzeichnen, an die zahlreichen Gelegenheiten hierbei zur Erweckung innerlicher Kräfte eben durch ein fühlsames Hinschauen auf die Wunderwelt der Gewächse! Gewiß wird auch beim schöpferischen Darstellen wirklicher Gestalten die ausladende Breite persönlicher Ausdrucksgesten gemäßigt, aber nicht zum Schaden des Schülers, sondern zu seinem Nutzen. Denn nun finden die Gestaltungskräfte erst „ihren“ Gegenstand, auf den sie gleichsam warten.

Auch das Architektonische im eigentlichen Sinn darf nicht vergessen werden, wenn wir wenigstens in einigen Punkten die Weite der Kunsterziehung markieren wollen. Das hierzu dienliche echte räumlich-körperhafte Darstellen, von dem wir im letzten Heft (S. 158 DG) eine schöne Probe gaben, erlaubt gewiß nur wenig an

Ausdruck, und es ist als solches auch nicht von den Musen gesegnet. Doch wahr es den Rang des Geistigen, des Gestaltmäßigen, der von einer perspektivischen Abzeichnung in Art des Bildes 7 zum behandelten Aufsatz (KuJ 1952/IV S. 111) gänzlich aufgegeben ist.

Es sei zum Schluß auch an die Schrift erinnert, der, zusammen mit den eben aufgeführten Zweigen der Kunsterziehung, von der psychologisch-expressiven Schule ein stiefkindliches Schicksal bereitet wird. Durch die unwandelbare Grund-Tektonik der Schriftzeichen wird dem individuellen Überschwang ein heilsamer Dämpfer aufgesetzt und dem Schüler die Möglichkeit gegeben, objektive Formwerte tätig zu erleben.

So, meinen wir, müsse der Kunsterzieher die ganze Breite des vorhandenen Feldes kultivieren. Tut er's nicht, so wächst Unkraut auf der Brache: Es wird dann, auf gut deutsch, mechanisch abgezeichnet, abstrakt konstruiert, statt gestaltend dargestellt, und es wird gleichgültig gewerkelt oder nach Angabe technisch kopiert, statt formhaft gewerkt. Aus dem besprochenen Aufsatz über Reads Kategorien glauben wir entnehmen zu können, daß sich die befürchtete Einschränkung nicht etwa zufälligerweise, sondern mit Notwendigkeit ergibt, wenn das Typologische zugrunde gelegt wird.

Es ist nicht nur eine gedankliche Konsequenz, die wir mit unserer Prognose aus der Readschen Arbeit ziehen. Eine gewisse Art neuerer Praxis zeigt diese Folgerung vielfach schon verwirklicht, und wir halten es deswegen für sehr wichtig, mit allem Ernst daran zu denken, daß die Gefahr solch schädlicher Einschränkung uns nicht nur droht, sondern bereits über uns liegt.



Scherenschnitt eines dreizehnjährigen Knaben, Neues Gymnasium Bamberg, aus dem Unterricht L. Wallmüller. Breite 24 cm

SCHULTERSCHMUCK

Von Erich Parnitzke, Kiel

In dem ersten Aufweis der Behälter-Familien „Kiste und Faß“ (Heft 1952/IV) ging es um die immer wiederkehrende Frage: Was tut der Schmuck, der Zierat? Wie weit trägt er bei, die Gestalt schaubar zu machen, in ihrer Gliederung festlich fürs Auge zu erhöhen?

Man sollte meinen, daß unsere vielen Sammlungen und Museen im Nachweis von Formbeziehungen eine wichtige erzieherische Aufgabe leisten müßten. Doch geschieht es leider nur ausnahmsweise, daß einmal Geräte und Bildwerke aus unterschiedlichen „Abteilungen“, d. h. zugleich aus verschiedenen Zeiten und Kulturräumen zusammengestellt werden, um bestimmte „ähnliche“ Problem-Lösungen zu verdeutlichen - obwohl kaum etwas aufschlußreicher ist als das Nebeneinander von Lösungen der gleichen „Aufgabe“.

Wie es also heute noch ist, findet man unsere Beispiele 1 bis 6 für sich in vorgeschichtlichen Sammlungen; 7 etwa in einem Volkskunde-Museum und 8 inmitten der Garnitur eines Gartenschlößchens (oder beim Antiquitätenhändler).

Denn an die Aufgabe des „kunstkundlichen“ Museums, das gewiß in sich beweglich sein und ganz ohne die Schranken „historischer“ und denkmalhafter Spezialisierung verfahren müßte, daran können vorerst nur eigentlich Kunsterzieher denken, die immer wieder von der Frage bewegt werden, wie sie helfen können, „die Augen zu öffnen“, und deren Anliegen ständig ist, in der Welt des Auges die geistigen Beziehungen erlebbar zu machen, die allüberall darin stecken. Man könnte daraufhin das bekannte Dürerwort von der „Natur“ abwandeln: Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der „Kunst“, wer sie heraus kann reißen, der hat sie!

Man muß es nämlich so abwandeln, sobald man den Boden dessen verläßt, was im Falle des „gegenständlichen“ Zeichnens und Malens auf das „Vorbild“ der Natur bezogen zu werden pflegt (obwohl es, wie wir wissen, auch dort nur bedingt wirksam ist, d. h. keineswegs äußerlich, weil eben das Auge nur sieht, was der Geist wahrnehmen kann).

So sei denn aus einer Gruppe von Gefäßen, die rund 4000 Jahre auseinanderliegen, ein künstlerischer Bestand herausgerissen in mancher Wandlung. Und zwar von den unterschiedlichen Ansatzstellen (Lippe, Hals, Wandung, Fuß), die den Werkbestand schaubar machen, nur das „Schultermotiv“.

Bei 1, 2 und 3 ist es die primäre Ausstrahlung, die vom „Hals“ aus mit dem Wölbungsansatz zusammengeht. Es wäre irrig zu sagen, sie „taste“ sich nur vor; denn bei diesen frühen Formen ist der Beweggrund schon mit großer Entschiedenheit realisiert. Allenfalls spricht 1 davon, daß die Bestimmtheit erst durch die zweite Strichreihe das Auge befriedigte. Bei 2 ist das fransenartige Enden der Gehänge eindeutige Gliederung (im Ori-

ginal überall eingeritzt), bei 3 ist ebenso zweifelsfrei bemessen, was, wie eine Kette-aus-Zähnen, die Schulter kränzt.

Gegenüber dieser betont reinen Ritz- und Richtungs-gestaltung zielen 4 und 5 auf begrenzte Ausdehnung; zur Zeichnung tritt die Flächenwirkung. Oder es geht, wie bei 6, um den dichten Wechsel zweier Themen, die sich zu einem „Schulterkragen“ schließen, der zugleich „umfaßt“ und „hängt“. - Bei 7 kann man dem Vergleich mit dem Schultertuch einer Bäuerin schwer ausweichen. Hier ist in der Tat dem großen Krug eine braune Glasur umgelegt, die selber die weiße Zeichnung trägt „wie eine Stickerei“, sogar fühlbar pastos.

Und nun 8! Diese ganz glasierte, farbig sehr differenzierte Deckelvase im „chinesischen Geschmack“ des 18. Jhd. hat ebenfalls ihren Schulterumfang, durchbrochen (in den hellen „Medaillons“ wiederum frei hineingespieltes blumiges Dekor) und in Zungen (Languetten) auslaufend, so daß die feingliedrige Beweglichkeit zusammengeht mit der im ganzen schwingend taillierten Form. Der ersten, frühen, tektonischen Struktur eines „Gehänges“ sind hier also zur Seite gestellt die zusammenhängenden „Schultertücher“, die schließlich im Fall 8 sich wieder auflockern. Was 9 andeuten soll, ist die innere Verwandtschaft mit dem Körperschmuck und der Kostümgestaltung. Es ist gut, sich zu erinnern, daß die Halskette und das Halsgehänge zu den „ewigen“ Lösungen gehören, und daß zuzeiten die eigens montierten „Schülterchen“ (Epaulettes) Rang- und Würdenzeichen und festliche Erhöhung bedeuteten, wie von seiten der Frau das Halstuch und der Schulterkragen (ob in Spitzen oder in feiner Tuchfarbigkeit) immer ihren Platz wahren werden.

Eine irrige Auffassung sprach früher einmal den hier nur grundsätzlich aufgezeigten Schmuck-Motiven Nachahmungscharakter zu. Man meinte, schon bei 1 bis 4 hätten textile Behänge nachgeahmt werden sollen, etwa bei 2 hätten wirklich ausgefranzte Schnüre das Vorbild geliefert. Daß diese Deutung gänzlich vorbezielt, beweisen gelegentlich Kinderarbeiten, die auch die primären Ansätze zeigen, und bei denen das gleiche geschehen kann, was bei unsern von der Kostümkunde her benutzten Wendungen mitspielt: Hinterher bieten sie sich wohl an „wie eine Halskette“, „wie ein Umhang“. Der Ursprung aber ist die urmächtige Gestalt-Ahmung (nicht



Nach-Ahmung), die fürs Auge den Werkbestand sichtbar macht, er heiße hier Krug, dort Mensch, habe aber beidemale eben die Gliederung, die gemeinsam „Hals und Schulter“ ergibt.

Nur wenn man diesen Verhalten ein wenig nachgeht, kommt man dem sinnhaften Schmuck und damit der eigentlichen Kunst des Zierens auf die Spur, um einen Maßstab dafür zu gewinnen, wo er noch echt ist und wo er ins Sinnlose abgeleitet. Alle Vergleichsreihen kön-

nen dienen, auf die echten Motive hinzuweisen als auf unverlierbare Prägungen. Wer sie dann „sieht“, hat sie im Auge und behält sie auch: als die „gefundene Kunst“ in der Kunst.

Mählich kann sich daraus eine „Kunstkunde“ entfalten, die ob ihrer Exaktheit der sinnlich-geistigen Phantasie unangreifbar ist, bündig und unverwechselbar in ihrer eigenen Evidenz wie auf der anderen Seite und in anderer Weise eine mathematische Lehrsatzreihe.

BUCHBESPRECHUNG

„Zeichenschule“ von Gerhard Gollwitzer. 144 Seiten mit vielen Bildern, kart. DM 9,50, Hlw. DM 10,50, im Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Mit der schätzenswerten Gabe, das Leben der Zeit zu nehmen, wie es ist, verbindet Gollwitzer den Mut unverdrossen und gutgelaunt auf das zeitlos „Rechte“ hinzuweisen. Daß er zuweilen den Schalk im Nacken hat, wird weder den „avantgardistischen“ noch „konservativen“ Leser verdrängen.

Der Verfasser läßt keinen Zweifel darüber, daß jeder, der etwas leisten will, auch etwas zu lernen hat, und daß es mit genialischen Gesten und Hieben nicht getan ist. So nimmt er redlich auch weniger beliebte Übungen mit in sein Buch herein.

Zuweilen, scheint es uns freilich, betrachtet er gewisse akademische Übungs-, und Hilfspraktiken nicht kritisch genug. So etwa, wenn er von der Perspektive spricht, die er zugleich verachtet und anerkennt. Auch der Kastenmann will uns nicht recht behagen und mag auch Dürer dieses Hilfsmittel empfohlen haben. Übrigens diskreditiert G. den Roboter-Kubus-Schädel gleich selbst durch ein Zitat nach Marées, der von der Grundform des Kopfes als einer Kugel spricht.

Der Text des Buches ist vorzüglich geschrieben, die Sprache fließt munter dahin, und der durchgehende Sinn wird durch kleine Strudel und Trübungen nicht ernstlich gefährdet. Doch erhebt sich die Frage, ob die zuweilen auftretende Diskrepanz zwischen dem klaren Wort und manchem der zahlreich eingestreuten kommentarlos wiedergegebenen Bilder nicht so stark ist, daß das gemeinte Ziel undeutlich wird. Herrmann

Für die Weihnachtszeit wurde aus den schon früher (12. Jahrg. Heft 4) besprochenen Monatsbogen „Fröhliches Werken“ im Gg. Kallmeyer Verlag Wolfenbüttel eine Mappe zu DM 2,50 zusammengestellt. Inhalt: Anhänger aus Bein, Kasperlfiguren,

Holzkästchen, sich drehende Weihnachtspyramide, geschnitzte Schachfiguren, Strohsterne, Nußknacker, Papierengel, Adventsleuchter, Wandkalender, Weihnachtsteller aus Karton.

Die nach Brot schreiende Kunst hat einesteils in der Gebrauchsgraphik, andernteils in der Illustration aller Art zwei zwar kleine, aber Frucht tragende Felder auch heute noch. Wir Lehrer haben Grund, besonders dem zweiten unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Deswegen haben wir schon bisher auf Illustrationen in Lehrbüchern hingewiesen und wollen es auch weiter tun.

Der Bayerische Schulbuchverlag bringt eben den ersten Band einer „Biologie“ von Karl Frisch heraus (192 St. mit 227 teils farbigen Abbildungen DM 7,80). Die Bilder: gestalthafte Pflanzenmalereien, Schnitte und Schemen hat Ludwig Binder gemacht, ein Tier- und Pflanzenmaler, der seine Aufgabe mit ungewöhnlichem Feingefühl und sachlichem Sinn in formklarem Aufbau löst.

Schade ist, daß in dem gut ausgestatteten Buch die Hintergrundtöne der meisten Farbbilder weggelassen sind. Dadurch wirken manche Formen, besonders bei dem weichzeichnenden Offsetverfahren, wie ausgeschnitten. H.

„Der goldene Schlüssel“, zehn Märchen aus dem Finkenwalde von Franz Braumann. 143 Seiten mit vielen Holzschnitten von Philomena Koch. DM 6,80 im Aloys Henn Verlag Ratingen. 2. Auflage.

Wir weisen wegen der Bilder auf dieses Buch hin. Deren lautere, schlichte Qualität käme noch besser in Originaldrucken zum Ausdruck, als in geätzten Klischees. Ihr Stil ist gewissermaßen abseits der „Zeit“ und nach keiner „Richtung“ orientiert. Seine erquickliche Innigkeit kommt am besten in kleinen Partien und Vignetten zum Vorschein. H.

INHALT 1952 DIE GESTALT

- Heft 1: H. Meyers: *Begabung* / H. Herrmann: *Halbe Wahrheiten* / E. K.: *Karl Scheffler zum Gedächtnis* / *Zitate aus Schefflers Schriften*.
- Heft 2: K. Hils: *Der Bau von Musikinstrumenten* / K. Vogelsang: *Wir schnitzen Holzschalen* / K. Klöckner: *Geschnitzte Fische als Handschmeichler* / E. Kornmann: *Über Ornament im Werkunterricht* / H. Herrmann: *Kunsterzieher in den Volksschulen*.
- Heft 3: G. Gollwitzer: *Architektur in der Schule* / F. Ermer: *Architektur und Kunsterziehung* / H. Häger: *Zwei Beispiele für architektonischen Ideenwandel (Münchner Türme)* / E. Schäffer: *Gestaltung von Raummodellen* / *Buchbesprechung*.
- Heft 4: E. Parnitzke: *Kiste und Faß* / H. Herrmann: *Theorie und Praxis* / *Herbe Lesefrucht* / *Diskussion über Kunsterzieher in den Volksschulen* / *Bemerkungen zu einem Buch* / *Buchbesprechung*.
- Heft 5: [Zum „Bayernheft“] M. Dellefant: *Negativschneiden* / W. Degen: *Großes Faschingszeichnen* / Th. Steinoel: *Verborgener Reichtum* / F. Karl: *Wir malen Hinterglasbilder* / K. Tyroller: *Reihenarbeit „Prozession“* / E. Süppel: *Linolschnitt mit achtzehnjährigen Mädchen* / Schw. M. Gerhilda: *Geschmückte Sammelmappe* / F. Ermer: *Zeichnen von Bauwerken* / L. Wallmüller: *Alte Technik neu belebt* / Gg. Meiss: *Fortbildungskurse für Volksschullehrer*.
- Heft 6: J. Goeken: *Spekulatius-Bachhölzer* / E. Lometsch: *Taubstumme Kinder basteln eine Weihnachtspyramide* / J. Klar: *Unsere Brunnen* / S. Reimann-Netze: *Hinweise zur gestaltenden Mädchenhandarbeit* / H. Herrmann: *Debatte (zu Read)* / E. Parnitzke: *„Schulter-Schmuck“*.

Sinnstörender Druckfehler: in Heft 3/1952 Seite 91 rechts im kleingedruckten Teil unter III vorletzte Zeile muß es heißen statt „angliedern“: „ausgliedern“.

Bemerkt sei noch, daß die Auswahl der Zitate aus Schefflers Schriften in Heft 1/1952 Seite 31/32 vom Schriftleiter getroffen wurde.

Wer das Heft „Formendes Werken“ - im kleinen Format - des elften Jahrgangs von 1949 besitzt, sei auf folgende sachliche Irrtümer darin hingewiesen:

Der „Knäuelhalter aus Haselholz“ S. 106 funktioniert in dieser Ausführung nicht, weil die vom Knäuel etwa abrutschenden Fäden sich um die dünne Achse des Metalldornes fest verwickeln und nicht mehr abzustricken sind. Man muß eine Spule auf den Metalldorn schieben.

Das „Verzieren von Ostereiern“ S. 125 sollte durch Ätzen mit Scheidewasser statt mit Salzsäure geschehen, weil es weniger gefährlich sei. Es scheint aber doch, daß Scheidewasser das schärfere Mittel ist. Man kann Salzsäure bei genügender Verdünnung unbesorgt benutzen; sogar Stahlfedern werden durch sie nicht gleich zerfressen.

„Die Gestalt“ steht der Theorie von Britsch-Kornmann nahe; sie erscheint selbständig zusammen mit „Kunst und Jugend“ im Umfang von jährlich 64 Großseiten. — Herausgeber und Schriftleiter: Hans Herrmann, München 5, Wittelsbacherstraße 10. — Satz und Druck: A. Fromm Osnabrück. — Copyright by Aloys Henn Verlag Ratingen 1950. Alle Rechte vorbehalten. ALOYS HENN VERLAG (22a) RATINGEN, Postscheckkonto Essen 693 51. Bestellungen (Gesamtzeitschrift jährlich DM 10,90, Porto inbegriffen) und Zahlungen unmittelbar an den Verlag.

DAS BLATT DER ANSPRUCHSVOLLEN

EINE EUROPÄISCHE SPITZENZEITUNG

... mit christlich-abendländischer Ver-
pflichtung ...

... von anerkannt hohem Niveau, weit-
gespannter politischer Konzeption und
wegweisender Wirtschaftspublizistik ...

... mit der höchsten Auflage unter den
gleichartigen Blättern in der deutschen
Bundesrepublik ...

... geistig und materiell unabhängig ...

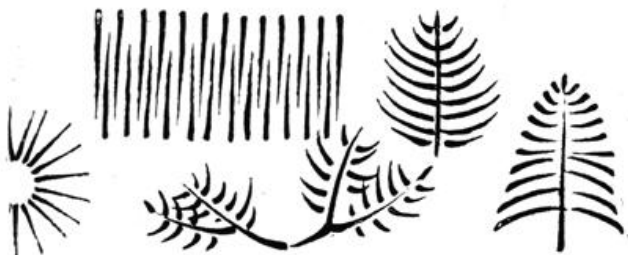
... als maßgebliche deutsche Stimme
auch im Ausland viel zitiert ...

Rheinischer Merkur

DIE REPRÄSENTATIVE ZEITUNG
DEUTSCHLANDS

VERLAGSHÄUSER
IN KÖLN UND KOBLENZ

GERHARD GOLLWITZER
ZEICHENSCHULE
FÜR BEGABTE LEUTE



Wer zeichnerisches Talent hat und, sei es zu seiner Freude oder um sich beruflich weiterzubringen, das Zeichnen üben möchte, der greife zu diesem Buch, einer Zeichenschule, die das Zeichnen als das Handwerk, das Rüstzeug zu künstlerischem Gestalten vermitteln möchte. Am Anfang steht eine Übersicht über die Materialien und Werkzeuge, dann beginnt es sofort mit den Übungen zur Lockerung und Großzügigkeit, die zum richtigen Sehen und Erfassen, zum schöpferischen, entdeckenden Gestalten führen. Vom ersten Augenblick an muß der Leser Mitarbeiter sein und den klaren Ausführungen von Abschnitt zu Abschnitt folgen. Die Gebiete des Naturstudiums werden besprochen, die Architektur, die Pflanzen, die Landschaft, das Tier und die Gestalt des Menschen in Bewegung und Ausdruck. Auf die Möglichkeiten des Helldunkel und die Komposition einer Zeichnung wird eingehend hingewiesen. Eine große Anzahl sehr guter und reizvoller Abbildungen, zum Teil von alten oder modernen Meistern, ergänzen die praktischen Anleitungen, sie sind Wegweiser und Beispiel, nicht Rasthäuser. Gerhard Gollwitzer, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart, hat seine Erfahrungen in den vielen Jahren seiner eigenen Lehrtätigkeit im Zeichensaal gesammelt und hat auch die Erkenntnisse und bewährten Lehren der anderen bedeutenden Vertreter moderner Kunsterziehung in diesem Buch verarbeitet. Seiner Zeichenschule kann man sich vorbehaltlos anvertrauen. Das Werk umfaßt 144 Seiten mit 200 Abbildungen. In Halbleinen DM 10.50, kartoniert DM 9.50. Es erscheint in der bekannten Reihe der Kunsttechnischen Handbücher beim
OTTO MAIER VERLAG RAVENSBURG

**WELT
UND WORT**

LITERARISCHE MONATSSCHRIFT

Herausgegeben
von Dr. Ewald Katzmann, Tübingen
und Karl Ude, München

In jedem Heft 100 Besprechungen und Leseproben. Die unentbehrliche Informationsquelle für jeden, der beruflich mit dem Buch zu tun hat: Buchhändler, Verleger, Bibliothekare, Journalisten, Professoren und Studenten der Literaturgeschichte, Inhaber von Leihbüchereien, Leiter von Lesesälen und selbstverständlich für jeden Bücherfreund!

*

Hermann Kesten, New York:

„Wenn es **WELT UND WORT** nicht schon gäbe, wäre es notwendig, diese Zeitschrift zu schaffen!“

Prof. Dr. Artur Kutscher,
München:

„Ich könnte mir eine bessere und vollständigere Zeitschrift überhaupt nicht denken!“

*

Welt und Wort erscheint bereits
im VII. Jahrgang

Probehefte und Abonnementsbedingungen
durch

HELIOPOLIS VERLAG
TÜBINGEN