

KUNST UND JUGEND



4

1954

IN VERBINDUNG MIT DER FACHZEITSCHRIFT

DIE GESTALT

PROF. DR. MEYERS



Hans Herrmann

Zeichnen fürs Leben

2. Auflage

1. Bd.: Übersicht der Entwicklung
Führung bis zum Alter von etwa 12 Jahren
Beseeltes Auge in Werktag und Feier
2. Bd.: Führung durch das Alter von 12 bis 16 Jahren
Gegenstände und Techniken

Preis je Band kart. 3,60 DM

Ein Führer, der die natürliche Entwicklung des Zeichnens von den ersten Kindheitsjahren bis ins Erwachsenenalter beschreibt; der dem Wißbegierigen Einblick in das Reich der Bildwerdung gewährt; den Eltern und Erziehern dazu noch Ratschläge gibt, wie die bildnerische Anlage zu fördern und vor Schaden zu bewahren ist; besonders wertvoll auch für jene, die ihre Erfahrungen im Bildnerischen weiter vertiefen wollen.

ALOYS HENN VERLAG · RATINGEN · RHEINLAND

HANS HERRMANN und GEORG MEISS

NEUES ZEICHNEN IM VOLKSSCHULALTER

80 Seiten, 78 Bilder mit 250 einzelnen Abbildungen

4. verbesserte Auflage, kart. DM 3,80

... Nicht... „in der Volksschule“, sondern im „Volksschulalter“, das Thema umfaßt also auch die Unterstufe der höheren Schule. Das Büchlein zeigt die von vernünftiger Überlegung geklärte und in langjähriger Erfahrung erprobte Praxis der Erziehung 6- bis 14jähriger. Kurze Fragen, wie sie vom praktischen Lehrer immer wieder gestellt werden, sind ausführlich - meist im praktischen Beispiel - beantwortet. Fünf genau durchgeführte Lehrstunden zeigen noch deutlicher den Weg zur Verwirklichung kunsterzieherischer Einsichten im Unterricht. Der Frage der Leistungsbewertung ist ein eigenes Kapitel in Beispielen gewidmet...“

Der Pelikan.

EGON KORNMANN

ÜBER DIE GESETZMÄSSIGKEIT UND DEN WERT DER KINDERZEICHNUNG

24 Seiten, 12 Abbildungen, DM 1,50, 2. Auflage

„... In abgerundeter, erschöpfender Weise wird der tiefste Kern des kindertümlichen Schaffens als ein überaus wertvoller, eigenschöpferischer Vorgang gedeutet. Diese Schrift sollte weitverbreitete und tiefverwurzelte Irrtümer und Vorurteile gegenüber dem Wesen des Kunstunterrichtes endgültig begraben...“

Deutsche Volkschaft.

ALOYS HENN VERLAG RATINGEN RHEINLAND

SCHRIFTLICHER LEITER: ERICH PARNITZKE, KIEL, HAMBURGER CHAUSSEE 207

Beiträge der Kollegen aus Südbaden:

Dr. Eugen Zimmermann, Lörrach, Hans-Thoma-Gymnasium: *Die Abhängigkeit bildnerischer Gestaltungen auf der Oberstufe von der Unterrichtsarbeit auf der Unter- und Mittelstufe* / A. Braun, Freiburg, Br., Berthold-Gymnasium: *Expressives Gestalten - Der Drehorgelmann* / Otto Kast, Offenburg: *Mehr Fragen der Praxis* / Rolf Rassiga, Kenzingen, Progymnasium: *Fastnachtmasken* / Siegfried Gysler, Guggenau, Merkurstr. 19: *Verwerfungsübungen* / H. Kastner, Meersburg, Seminarstr. 8: *Rhythmische Papier-Gymnastik* / Willi Mehlretter, Freiburg,

Br., Kepler-Gymnasium: *Papiermontagen* / Hans Dürr, Gernsbach: *Geheimschrift* / Erich Kaiser, Überlingen, Gymnasium: *Musische Wochen*. Das Deckelbild: *Holzarbeiter im Schwarzwald* ist der Linoldruck (17 zu 22 cm) eines 16-Jährigen (Gymn. Villingen, Studienrat Oskar Wickert.)

Ferner: *Namenszeichen in Blindpressung* (Koll. Hillebrand-Kulmbach) / Alfred Löffler, Salzgitter-Gebhardshagen, Hinterberg 1: *Schaumstein-Plastik* / Dr. Albert Stolpe und Erich Parnitzke: *Iver Sörensen zum Gedächtnis* / BDK-Mitteilungen: *Programm der Tagung in Darmstadt* / *Richtlinien der Erziehung zur Formgebung* / *Ehrung für Gustav Kolb* / *Vorstandstagung in Frankfurt a. M.* / *Kunststudenten-Ausstellung in Paris* / *Schrifttum und Bildgut*.

DIE GESTALT

16. JAHRG.
JULI 1954

HERAUSGEBER UND SCHRIFTLICHER LEITER: HANS HERRMANN, MÜNCHEN 5 WITTELSBACHER STRASSE 10

Erich Parnitzke, (24b) Kiel, Hamburger Chaussee 207: *Variationen* / *Debatte hierzu* / Konrad Büglmeier, (13b) Landsberg/Lech,

Neue Bergstraße 6: *Altes Gerümpel* / Josef Mohr, (13b) Tegernsee, Oskar-Meßter-Straße 131 1/9: *Olaf Gulbransson betrachtet Kinderzeichnungen* / Karl Vogelsang, (13b) Freising, Eckertstraße 6/I: *Architekturzeichnen in den Oberklassen* / *In der Zeitung gelesen* / *Literatur und Notizen*.

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. Bezugsmeldungen, 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. - Druck: A. Fromm, Osnabrück, Breiter Gang 14.

Südwestdeutsche Tagung des BDK für die Landesverbände Baden/Hessen/Rheinland-Pfalz/Württemberg

1. Die Tagung findet statt: Freitag—Samstag, den 17./18. September, in Darmstadt: Kongreßsaal der Mathildenhöhe und Haus des Rates für Formgebung (Messel-Haus). Nach Bedarf kann der 19. September (Sonntag) hinzugenommen werden.
2. Themen der Tagung sind:
Erziehung zum Verständnis für die heutigen Bestrebungen der handwerklichen und industriellen Formgebung sowie Werken als Aufgabe der Kunsterziehung.
3. Der bewährte Aufbau bisheriger BDK-Tagungen wird auch für Darmstadt beibehalten: vormittags je zwei Referate, nachmittags die Sitzungen der Arbeitskreise. Prof. Dr. h. c. Bartning (Präsident des BDA) hat sein Mitwirken zugesagt; Prof. Wagenfeld, der bekannte Formgestalter, wird ein Referat mit Lichtbildern halten.
4. Ausstellungen:
a) Der Rat für Formgebung hat eine Musterschau vorbildlichen Gebrauchsgutes in Aussicht gestellt.
b) Unsrer Schulausstellung soll nur Unterrichtsergebnisse

- zu den Tagungsthemen zeigen. Soweit dann noch Raum bleibt, kann das plastische Gestalten einbezogen werden. Es geht also in erster Linie um Schülerarbeiten, welche die Formerziehung bezwecken, ferner um Werkarbeiten (auch Modelle, Werkzeichnungen und textile Arbeiten).
- c) Aussteller sind nur die vier genannten Landesverbände, die jeder in eigener Regie und Verantwortung (Auslese nach Qualität!) wirken.
 5. Arbeitskreise:
Ihre Themen müssen denen der Tagung entsprechen. Als Beispiele: Möglichkeiten und Wege der Erziehung zum wertvollen Gebrauchsgut / Wohnraumgestaltung / Das heutige Bauen im Unterricht / Die verschiedenen Werkstoffe und Werkverfahren im Werk-Unterricht / Einrichtung von Werkräumen / Das plastische Gestalten u. ä.
 6. Die Teilnehmergebühr beträgt 2,50 DM. Selbstverständlich sind auch die Kollegen(innen) der anderen Landesverbände herzlich eingeladen und willkommen.
 7. Für die örtliche Tagungsorganisation ist zuständig: Koll. Dozent Dr. Meyers, Darmstadt, Heidelberger Landstraße 4.

Erziehung zum Verständnis für die Bestrebungen der handwerklichen und industriellen Formgebung

In der BDK-Vorstandssitzung am 22. April 1954 wurden unter Mitwirkung von Dr. Gertz (Rat für Formgebung), Dr. Hege- mann (Institut für Handwerkskultur) und der Mitglieder des BDK-Ausschusses: Haake / Winter / Keßler (für Prof. Röttger) / Betzler folgende Richtlinien als Diskussionsergebnis gewonnen:

1. Eine qualitätsvolle Gestaltung der Umwelt bildet die Grundlage jedweder Kultur. Kultur-niveau zeigt sich primär an der Art und Weise, wie die Umwelt von den Bauwerken bis zu den kleinen alltäglichen Dingen geformt wird.
2. Die Erziehung muß zugleich „unten“ und „oben“ beginnen: unten, d. h. in der Sexta und anhand der unscheinbaren Dinge

des Alltags (Eßbesteck, Geschirr usw.); oben, d. h. die erziehungsverantwortlichen Behörden, die Elternkreise sowie alle einflußreichen Instanzen und Personen müssen von der Notwendigkeit der Erziehung zur guten Form überzeugt werden.

3. Aufgabe der Erziehung ist es, den jungen Menschen urteilsfähig zu machen, durch eigenes Schaffen und unmittelbares Anschauen seine Augen zu öffnen für die Unterschiede von Wert, Scheinwert und Kitsch (Scheinwert und Kitsch zerstören wie schleichendes Gift schließlich auch die innere Haltung des Menschen). Der Erzieher muß taktvoll vorgehen; er darf den Schüler nicht gegen das eigene Elternhaus aufässig machen. Die Erarbeitung klarer Urteilsfähigkeit darf jedoch nicht Not leiden.

4. Die Erziehung zur guten Form kann grundsätzlich nur an den Gegenständen selbst erfolgen. Deshalb muß jeder Kunsterzieher für seine Schule eine eigene Beispielsammlung zu erreichen trachten; die ortsansässige Industrie und das Handwerk werden ihm, wie die Erfahrung lehrt, dabei gerne behilflich sein und ihm Objekte (mit kleinen Fehlern) ganz oder leihweise überlassen. - Zweckdienlich ist, wenn die Schulen einer Stadt oder eines Bezirkes ihre Objekte untereinander ausleihen.

5. Als wichtige Hilfsmittel sind Diapositive und Werkkataloge zu betrachten. Der Rat für Formgebung beabsichtigt, 50 Diareihen zu je 60 Bildern zu schaffen und für Unterrichtszwecke käuflich oder leihweise zur Verfügung zu stellen.

6. In jeder Schule sollte eine einschlägige Zeitschrift gehalten werden (z. B. „Baukunst und Werkform“, „Werk und Zeit“). Zeitschriften wie auch entsprechende Bücher können andernfalls auch von mehreren Erziehern gemeinsam (Arbeitsgemeinschaft) beschafft werden, evtl. vom Landesverband.

7. Der frühere Gegensatz Handwerk - Industrie besteht nicht mehr; hier wie dort wird Gutes wie Minderwertiges geschaffen.

8. Der Herstellungsprozeß eines Objektes verbürgt zwar ebensowenig Form-Qualität wie das verwendete Material, doch vermag der Fertigungsgang wertvolle Einsichten zu vermitteln. Deshalb wird der klassenweise Besuch von Werkstätten und Fabriken empfohlen.

9. Die Probleme der Städteplanung und des Städtebaues gehören zu der in Rede stehenden Erziehung. In jedem Ort gibt es Straßen und Plätze, an denen unmittelbar Geratenes und Mißbratenes studiert werden kann.

10. Von großem Einfluß auf die Jugend ist das Aussehen des Schulhauses. In öden geschmacklosen Räumen kann musische Erziehung nicht gedeihen. Der Kunsterzieher ist der berufene Anwalt und sollte sich deshalb zu Wort melden bei Neu-Anstrichen, Anschaffung von Schulmöbeln und Einrichtungsgegenständen. Ganz besonders hat er für den Wandschmuck und seine Anbringung und für die Aufstellung von Vitrinen Sorge zu tragen. - Ebenso wichtig ist die Einflußnahme des Kunsterziehers auf die Gestaltung der Schulbücher (Typografische Gestaltung, Abbildungen), bei der Beschaffung von Anschauungsbildern z. B. des Geschichts-, Biologie- und Erdkundeunterrichts.

11. Die Erziehung zur guten Formgebung darf nicht zu stark mit historischem Wissen belastet werden. Wenn auch der Schüler Einblick in die Formgebungstendenzen historischer Epochen gewinnen muß, so geht es doch hauptsächlich darum, ihn für die Entwicklung in seiner eigenen Zeit und Gegenwart aufzuschließen. Was vom Geschichtlichen gilt, gilt auch vom Theoretischen. Das Begreifen durch eigenes ‚Greifen‘ und Anschauen der Dinge bleibt immer das wichtigste.

12. Die Erziehung zur guten Form wird nachdrücklich durch einen entsprechenden Werkunterricht gefördert. Indem der Schüler selbst einen Gegenstand zu formen trachtet und sich dabei mit Werkstoff und Werkzeug auseinandersetzen muß, gewinnt er unersetzbare Einsichten.

13. In die Lehrpläne müssen sachdienliche Anweisungen aufgenommen werden, womit dieser Teil der Kunsterziehung für den Lehrer zur Pflicht wird.

14. Das gleiche gilt sinngemäß für die Ausbildung des Kunsterzieher-Nachwuchses. Als Ausbilder sind sach- und praxiserfahrene Kunsterzieher zu berufen.

15. Für die Erziehung zur guten Form wäre die Herstellung eines Lehrfilmes sehr erwünscht. Es müßte erstrebt werden, sie durch finanzielle Beiträge seitens der Handwerks- und Handwerkskammern, der Kultusministerien, der Heimatbünde, des Deutschen Werkbundes usw. zu ermöglichen.

16. Die hier gemeinte Erziehung sollte sich nach und nach auch auf die Volks- und Mittelschulen und die Volkshochschulen erstrecken, wenn die Formkulturbestrebungen auf breiter Basis wachsen sollen. - Besonders dringlich ist diese Erziehung an den Berufs- und Fachschulen, die den künftigen Handwerker und Arbeiter vorzubereiten haben.

17. Den BDK-Landesverbänden wird empfohlen, kleine Muster-schauen als Wanderausstellungen von Schule zu Schule zu schicken. Die Kosten können durch erfahrungsgemäß leicht zu beschaffende Beiträge der Schulen geleistet werden. Solche Musterschauen sollten auch der Elternschaft und, wo möglich, auch der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

18. Der Rat der Formgebung ist gerne bereit, anläßlich von Landesverbandstagungen oder Ausstellungen Referenten zu entsenden. Anschrift: Rat für Formgebung z. Hd. von Dr. Gertz, Darmstadt, Messel-Haus, Eugen-Bracht-Weg.

19. Alle Landesverbände werden gebeten, die Fragen der Formerziehung in ihren Vorstandssitzungen und bei anderen Gelegenheiten zu diskutieren und realisierbare Vorschläge an den BDK mitzuteilen.

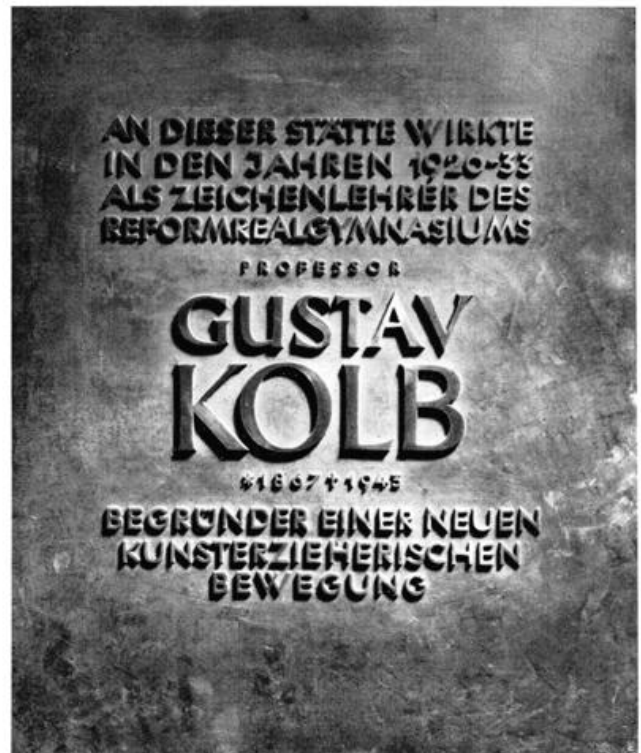
Betzler

Ehrung für Gustav Kolb

Anfang 1933, im Jahr der zehnten Wiederkehr des Todestages von Gustav Kolb, trat der Vorstand des „Bundes Deutscher Kunsterzieher“ an die Stuttgarter Stadtverwaltung mit dem Vorschlag heran, dem verdienten schwäbischen Kunsterzieher ein öffentliches Gedenken zu widmen.

Der erste Gedanke Oberstudienrat Betzlers war die Ehrung durch eine „Gustav-Kolb-Straße“. Da es jedoch in Stuttgart schon eine Kolbstraße gibt, schlug das Kulturrat vor, in der ehemaligen Schule Kolbs - im Reform-Realgymnasium, heute Zeppelin-Gymnasium - eine Ehrentafel anzubringen.

Der Landesverband Württemberg nahm sich dieser Aufgabe an und übertrug sie dem Schüler und langjährigen Vertrauten Kolbs, dem inzwischen an dieser Schule tätigen Studienrat Klauß.



In Zusammenarbeit mit der Abteilung für Bronzeuguß (Lehrmeister Heinzel) an der Kunstakademie Stuttgart entstand dann nach einigen Vorentwürfen die Tafel von 45 zu 53 cm.

Das Hochbauamt der Stadt hat vorgesehen, den Vorraum des Schul-Zeichensaals so umzugestalten, daß er in würdiger Form die Tafel trägt und im ganzen zu einem Ehrenraum wird. Von der Verwirklichung dieser begrüßenswerten Absicht soll zu gegebener, hoffentlich nicht allzuferner Zeit berichtet werden.

Zum Südbadenheft

An Stelle eines Geleitwortes, das einer Reise des Landesverbandsvorsitzenden wegen nicht mehr zustande kam, darf ich dem Kollegen Buchegger zunächst für die besondere Mühewaltung bei diesen Beiträgen aus unserer weitesten Südwestecke danken. Es ging ihm, wie schon öfter bei dem Ansatz zu ‚Länderheften‘ zu ersehen war: die Weite und Vielfalt unserer ‚Bildnerischen Provinz‘ läßt bei unsern so begrenzten Seitenzahlen nur Ausschnitte zu, begrenzte Proben aus diesen und jenen Wirkungsfeldern, und hinterläßt das Bedauern darüber, wieviel daraus leider nicht ausgebreitet werden kann. Und so möchte ich auch namens des Kollegen Buchegger alle Einsender um rechte Nachsicht bitten, die sich nun an dieser Stelle nicht wiederfinden. Es ist ohnedies mit seinen Worten: ‚Ein richtiges Mosaik, wie es sich in einem Land mit derart über-demokratischer Tradition nicht vermeiden ließ.‘

Es sei erlaubt, dieser Meinung ein allgemeineres Gerüst zu geben. Woher kommt das stets ‚bunte Bild‘? Zumindest doch von der Gegebenheit, wonach mindestens drei Komponenten mit unterschiedlicher Betonung unsere Praxis bedingen; das ‚Was‘ (der sogen. Gegenstand und Vorwurf), das ‚Wie‘ (die Gestaltungstendenz) und das ‚Womit‘ (die Sprache der Ausdrucksmittel) treten wohl in jedem Ergebnis gemeinsam in Erscheinung, sind aber im Ansatz, an der Einstimmung, sozusagen als ‚Lockflamme‘ unterschiedlich beteiligt. Jedes für sich genommen bleibe Gedanke ohne Tat, Form ohne Gehalt oder Experiment ohne gültigen geistigen Befund.

Denn: Alle Fülle thematischer Einfälle ginge leer aus, wenn sie nicht zur Gestalt fände und zu dem Instrument, das sie zum Klingen bringt. Hier zeigt sich oft, wie

fruchtlos es enden kann, wenn Erzieher sich das ‚Was‘ als ein Illustrieren aller möglichen Vorgänge und Geschichten leicht machen - eben ohne die auswählende bildnerische und damit auch mittel-bare Phantasie in Tätigkeit zu setzen.

Und: Alles Experimentieren mit bildnerischen Ausdrucksmitteln würde - wie es bereits im Begriff steckt - in ein naturwissenschaftlich-technologisches Erfahren ausmünden, wenn es nicht Gestaltvorstellungen hervorlocken und diese an ‚bewegende‘ Erlebnisse binden würde. Deshalb kann es zweckmäßig sein, eher von ‚Intonationen‘ als von Material-Experimenten zu sprechen, genau so, wie an Stelle von Techniken in unserm Erziehungsbereich besser von ‚Werkverfahren‘ zu sprechen bleibt. Es sei das vor allem deshalb gesagt, weil unser Ziel ja nicht der Form- (und Farb-) ‚Ingenieur‘ ist, sondern eine bildnerisch empfindende Jugend. Welche bedeutende Rolle die Sprachmittel und die Entdeckung von Werkverfahren spielen, ist bekannt genug - es ist das eine Seite, die kein ‚Auslernen‘ kennt; die neuere Geschichte unseres Faches ließe sich nach einer Fülle von Werkverfahren überschreiben. Jedoch: Das ‚Wie‘ und sein Maß wirklicher Gestaltprägung geben dem Vollzug allen Tuns eigentlich erst die Berechtigung, von ‚Kunst‘-erziehung zu sprechen, wobei es - wie bekannt - keine deskriptive oder aber werkstoffliche Norm gibt, vielmehr die Evidenz des ‚Ganzen‘ entscheidend bleibt, worin man erst recht nicht auslernt, wohl aber die Begegnung im Urteil suchen und erfahren kann - aus der Geschichte und aus der Bemühung der Besten im Schaffen und in der Einsicht. Hier begegnen sich letztlich die Kunst und die Kunst-der-Erziehung. Der Schriftleiter

Dr. Eugen Zimmermann

Die Abhängigkeit bildnerischer Gestaltungen auf der Oberstufe von der Unterrichtsarbeit auf der Unter- und Mittelstufe

Mit der Vielfalt heutiger Mittel- und Oberstufen-Aufgaben geht eine so unterschiedliche Behandlung einher, daß die Unterrichts-Ergebnisse ein untrüglicher Spiegel der Kunstauffassung des Erziehers sind: Längst im Schaffen abgetanes Formengut an der einen Schule steht modernem Gestalten an der andern gegenüber. Weitab von den fast allorts aktivierten Bildekraften des Kindheitsalters (einheitlich und ganzheitlich im Ausdruck) stehen die zwittrigen Ergebnisse der reiferen und reifen Jugend: unsichere Gemengsel von Vorgestrigem, Gestrigem und Heutigem.

Die Reifezeit wird dabei psychologisch einseitig als dem Kindheitsalter so wesensfremd hingestellt, daß der Erzieher, voreingenommen darauf fußend, in der Wandlung zu ‚reiferen‘ Bildformen Klippen und Klüfte zu erkennen meint, die eigentlich gar nicht da sind, jedenfalls nicht in der Bildgestaltung selber.

Auch ich ließ mich lange von dieser angeschulnten Meinung leiten, sehe aber nach Jahren angesammelter Erfahrung einen Weg (sicherlich nur einen unter anderen), die natürliche Mitgift der Form- und vor allem der Farbkraft so zu beanspruchen, daß keine Stockung einzutreten braucht.

Nicht genug kann auf die bedachte Freizügigkeit der Ausdrucksmittel in der Unterstufe hingewiesen werden.

Nur zu schnell zeigt sich bei vielen Schülern eine Formwiederholung in einmal Gekonntem, die, nur gering variiert, zu ermüdenden Schablonen führt. Fest verharret der Schüler oft auf einer Farbigkeit von nur geringer Breite. Selbst der Begabte öffnet hin und wieder nur ein Tor in eine verlockende Welt, ohne aber mit gesteigerter geistiger Frische in sie einzudringen. Form- und Farbklänge überraschen weder den Schüler noch den anspruchsvollen Lehrer kaum mehr.

ZWEITE UND DRITTE FASSUNGEN

Dies Zusammenrechnen relativ gleichwertiger Ergebnisse, dies sterile Weiterarbeiten, das immer nur Blütenknospen welken, nicht weiterentfalten läßt, muß vorsichtig in einer den Ehrgeiz des Schülers anstachelnden Weise auf eine kultiviertere Ebene gehoben werden, wo sich Vorhandenes mit noch Schlummerndem erneut vereint. Außerordentlich befruchtend sind hierbei Farbstudien an ein und demselben ‚Objekt‘, fußend auf der gerade beendeten Arbeit. Diese Arbeit wird noch einmal gelöst, aber jetzt farbig völlig anders. Eine Fensterpause (wobei das leere Zeichenblatt, auf das gemalte gelegt, am Fenster bepaust wird) liefert kürzestens eine Konturzeichnung, die den Schüler zu neuem Malen reizt.

Während der Säumige beispielsweise am Blumenbild noch malt, gar noch zeichnet, paust oder malt der Verlangende schon sein zweites oder drittes Bild. Damit das erste nicht einfach wiederholt wird, ist ein sanft-energisches Einwirken des Lehrers unerlässlich: Die gesamte Farbharmonie ist in eine andere zu kehren. Hell wird zu dunkel / stumpf zu leuchtend / betont zu unbetont / kalt zu warm / reine Farbe wird zu gemischter / und bei Landschaften wird das in den Schülerarbeiten ewige Himmelsblau geradezu verboten. Damit keine bloße Willkür Platz greift, muß der Schüler auf die selbständig zu suchende neue Farbharmonie verwiesen werden. Der dritte einzumalende Farbwert richtet sich nach den zwei ersten, der vierte nach den schon gemalten usw.

Sind solche Anstöße im Hinblick auf die stete Veränderlichkeit unserer Umwelt getan (späterhin ist derartige nur noch anzutippen), so löst sich der Schüler aus einer Welt, die im Bildhaften nahezu immer naturalistisch war; besser gesagt, er bleibt in der Welt, die ihm einst im Farbigen unbeschwert zu eigen war.

Es ist erstaunlich, wie in nahezu allen Fällen die zweite, eventuell auch dritte Arbeit um Gradunterschiede besser, das heißt freier wird als die erste. Diese dient dann als belehrender Vergleich.

Das Verfahren, zuerst mißtrauisch hingenommen und belächelt, wird bald einsichtig aufgegriffen. Der Schüler sieht ein, daß auch ein schwarzes, rotes, ein violetttes Baumblatt, ein grüner, ein brauner Himmel feste Bildbezogenheit haben, wenn die Klänge insgesamt stimmen. Sind dann auf der Mittelstufe die Mischfarben noch mehr betont und die Grauwerte in ihren besonderen Eigenschaften allmählich mit einbezogen, dann sind für die Arbeit auch der Oberstufe so viele prachtvolle Voraussetzungen geschaffen, daß ein geistiger Aufenthalt in der öden Sphäre des Naturalismus den Ansprüchen der Schüler nicht mehr genügt. Traumwirklichkeiten, phantasievolle Welten eigener Schöpfung haben sich ihnen eröffnet.

Dem Gesagten zufolge darf also der Schüler jeder Altersstufe betont freizügig mit der Farbe umgehen. Mit Wonne tut er das auch, weil die erste Arbeit als ‚gesicherte Leistung‘ da ist. Um wieviel leichter und ungehemmter arbeitet durch diese Rückendeckung gesichert der ‚gewissenhafte‘ Schüler, der ansonst kaum über eine Mittelmäßigkeit herausragt; um wieviel mutiger wird der, welcher sich überhaupt kein Können zutraut.

Gibt dieser Auflockerung gelegentlich noch eine Bildbetrachtung geeigneter moderner Maler eine Stütze, dann gehen den Schülern die Augen auf für die mögliche Schönheit von Farbklingen. Wie immerwährend zur Aufnahme von Neuem bereit sind hierbei die offenen Herzen der Jugend!

Der Einwand, das ‚Pausen‘ sei unschöpferisch, trifft den Verhalt nicht. Ist es nicht die eigene Arbeit, welcher der Schüler nachfährt? Wiederholt er nicht noch einmal seinen Arbeitsprozeß? Ist der Zeitgewinn nicht von solcher Wichtigkeit, daß dies kleine Übel in Kauf genommen werden kann zugunsten der großen Vorteile? Muß ein gepauster Strich immer leblos sein?

Ist denn eine Zeichnung etwa erst dann ‚malreif‘, wenn sie in allem totgequält ist? Muß immer ‚ausgeführt‘ und ‚durchgeführt‘ werden, wenn es um etwas ganz anderes geht, um die Klärung von Formkomplexen, denen die Farbe erst die spezifische Funktion im Bildganzen gibt? –

Bremsklötze weg! heißt es hier, und zwar rechtzeitig. Diese Großzügigkeit im Geben und Hinnehmen dankt der Schüler, und nach dem Maß der inneren Aufnahmebereitschaft wirft es ihn weit voran. Lust und Freude aufzehrende mumifizierte Zeichengebilde antiquierter Art gibt es dann nicht mehr.



Katzen in der Dämmerung, 26 zu 22,5 cm / 18-Jähriger

Deckfarben, etwa vom Braun-grau zum Blaugrün-grau, dazu Ocker. Besondere Schwierigkeiten überbrückt durch ‚Zusammenziehen‘ der dunklen Farben.



Flamingos, 25 zu 36 cm / 16-Jährige

Von Bildelementen ausgegangen: runde und gestraffte Formen, Linien zu Flächen. Teils mit Borsten-, teils mit Haarpinsel gemalt. Drei Arbeiten in farblich ganz verschiedenen Abwandlungen bis die letzte Schülerin ihre erste Fassung beendet hatte.

WOLLEN UND KÖNNEN

Mit einem tüchtigen geistigen und praktischen Handwerkszeug ausgerüstet, setzen unsere Schüler im Reifealter schwungvoll über eine ihnen unbekannt Hürde hinweg. Wer sie durch ungeeignete manieristische Mätzchen davor schreckt, hemmt den ungestümen Drang.

Man darf sie jetzt nicht in eine farbentfremdende Einöde locken (bei aller Hochachtung vor dem feierlichen Ernst einer Federzeichnung) und da verweilen lassen, bis der natürliche Trieb wieder zum Farbigen verlange. Er verkümmert jetzt in den meisten Fällen für immer. Statt seiner wuchert ein Unkraut tief in das Gefühlsleben hinein: Scheu, Unsicherheit und Ängstlichkeit vor der Festlegung eines Farbklanges, vor der Farbe überhaupt.

Richtig geführt, verlangt der Schüler nach der Farbe und immer wieder nach dem farbigen Ausdruck. Wenn er zudem nicht belastet wurde mit den heute im Kunstschaffen so unwichtig gewordenen Gesetzen der Zentralperspektive, wenn er nur die Raumstufung als Mittel einer Tiefenwirkung kennt oder gar durch behutsame Betreuung ganz beim Flächenhaften verblieben ist, dann fühlt er sich auch auf der Oberstufe eines zeichnerischen und malerischen Könnens sicher, das in seinen Ergebnissen der geistigen Verarbeitung seiner Gesichtssinneserlebnisse ehrlich entspricht und nicht durchsetzt ist von vielerlei Halbheiten, die niemals ein Ganzes ergeben.

Bis zu dieser Stufe des Erfolges bedarf es aber vom Kunsterzieher mancher Anstrengungen, nie verzagender Mühe im Einfühlen, in die geistige Struktur eines jeden einzelnen.

Das ist kaum verwunderlich angesichts der langen Wegstrecke, die der Schüler in 9 Jahren zurücklegen muß, bis er da angekommen ist, wo das Gestalterische an erster Stelle steht und ihm das Gegenständliche als Begleitung nur noch sekundiert. Hat er diese Erkenntnisse einigermaßen fest erworben, und haben sie es ihm ermöglicht, eine Bildform aus der Vorstellung und aus der Anschauung abzuleiten, dann ist ausreichend Gewähr gegeben, daß er draußen im Leben zu urteilen weiß über trachtige oder aber erschöpfte Formen. Indessen wird nicht nur der besonders Begabte praktisch mit seinem Pfunde gewuchert haben, sondern auch der Oberstufenschüler, dem nur ein schlichtes Niveau gegeben war. Damit ist eine Bekräftigung gegeben für die eine zwanglose methodische Führung.

Was will, was kann der Schüler? Das soll unser allererstes Leitmotiv sein. Mit hartnäckiger Rücksichtslosigkeit gegen alles, was sich als fremder Wust einschleicht, muß diese Forderung vertreten werden. Was der Schüler gestalterisch will, das erfahren wir täglich im Unterricht, was er kann, dazu mögen auch diese Erfahrungen ein klein wenig beitragen.

Ein Gedanke, der beinahe hinter jedem Satz steht, einer jeden Überlegung einhergehend, ist von so fundamentaler Bedeutung, daß er nicht aus dem Auge verloren werden sollte. Ihm verdankt der Verfasser alles, was er in den letzten Jahren an unterrichtlichen Erfahrungen auf allen Altersstufen sich methodisch zu eigen gemacht hat: die Weckung der seelischen Kräfte durch ein immerwährendes Aufrütteln, durch ein ständiges Auflockern der gestalterischen Kräfte der Jugend. Werden diese allmählich frei, dann behaupten sie sich auf allen Gebieten des schöpferischen Handelns. Darum ist

es unnötig zu betonen, daß hier kein Teilgebiet des Unterrichts gewählt wurde, worauf diese Methode - zurechtgestutzt und zurechtfrisirt - ihre Gültigkeit hat. Nein, ein normatives Prinzip liegt der Methode zugrunde, das jegliche Art der Aufgabenstellung, jede Art der Technik nach bestimmten Gesichtspunkten ausrichtet. Schlechthin alles im bildnerischen Gestalten zieht aus sinnvollen ‚Lockerungsübungen‘ seinen Nutzen!

Gilt dieser elementare Grundsatz nicht für das künstlerische Schaffen überhaupt? Klagten am Ende ihrer Laufbahn nicht zahlreiche ehrliche Künstler in resignierten Worten, daß sie ‚nicht frei genug‘ waren und deshalb ihrem inneren Drängen keine befriedigende Ausdruckskraft in der Materie geben konnten? Sehen wir, die wir als gewissenhafte Erzieher nur zu gerne zur ebenso gewissenhaften Formtreue der anerzogenen Art neigen, nicht täglich an unseren eigenen Arbeiten die Gefahren eines ständig drohenden Rückfalls in eine an der Natur klebende Formabhängigkeit?

Man möchte wünschen, daß ein solches Wachsein, ein ständiges Sich-Auffangen und -Ausrichten nach den Gesetzen der Kunst allerorten waltet. Wie kann der Kunsterzieher aus dem eigenen Erlebnis schöpfen, wenn dies am Versiegen ist; wie armselig steht er dann vor der Klasse mit Themen, die nach langweilender Besprechung auch nur Langweilendes zeitigen! Unwiderleglich hängt beides miteinander zusammen: Wo der drängende Wille zum Neuen und Neu-zu-Erfahrenden nicht Notwendigkeit ist, gibt es auch keinen Rhythmus an wechselnd neuen Aufgaben, die Schüler wie Lehrer in Spannung und Arbeitslust halten!

Nur aus dem Innern führt der Weg in die bildnerische Gestaltung, nur aus ihm kann der Schüler aller Altersstufen schöpfen; dort ist er beheimatet. Nach dem Innern kehrt er nach Stunden gestalterischer Hingabe zurück, dorthin weisen echte Gestaltungen: Der Weg führt immer nach Hause!

A. Braun Expressives Gestalten Der Drehorgelmann

Alles Bildhafte ist auch gleichzeitig ein Sinnbildhaftes, ein Gleichnis, gesetzt als Sichtbarmachung eines an sich Unsichtbaren. Was ein Werk von seinem Schöpfer empfangen, strömt es wieder aus auf den Betrachter. Verborgene Regungen, seelische Vorgänge werden umgeformt zu sinnlich Faßbarem und Erfassbarem. Alle Kunst liegt in dieser Tatsache begründet. Sie leitet ihre Berechtigung und ihren Wert daraus ab, Mittlerin und Spenderin seelischer Kräfte zu sein. So ist es wohl auch das oberste Ziel unseres musischen Faches, Seelenkräfte zu entwickeln und zur Entfaltung zu bringen. Der Schüler soll seine Empfindungen in anschauliche Formen bringen und diese ordnen im Bild. Somit ist das Bild ein Ordnungsbereich; die darin angestrebte Ausdruckskraft macht das expressive Gestalten so bedeutsam: wir lösen uns bewußt von der sachlichen Wiedergabe des Gesehenen, von der zeichnerischen Bewältigung der Dingformen und ihrem farbigen Bezug und steigern sie zum Ausdruckhaften.

Die bildnerischen Grundsätze im formalen und farbigen Bereich müssen allerdings erarbeitet werden; sie

sollen dem Schüler sichere Orientierung geben. Er soll lernen, von den Gestaltungsmitteln her im Bildhaften zu denken und zu empfinden.

In Angleichung an die Sprache möchte ich von einer ‚Bildgrammatik‘ sprechen. Sie stützt sich wesentlich auf die Kontrast-Prinzipien, die das feste Gefüge jeder Thematik bilden und der freiesten Dynamik den statischen Unterbau sichern. Im Wechsel von groß-klein / weichhart / betont-unbetont / hell-dunkel / farbig-farblos / kalt-warm / von reinen und gebrochenen Farben, nicht zuletzt in der Komplementärwirkung läßt sich die bewegteste Komposition ins Gleichgewicht bringen.



Von der Anwendung der Kontrastprinzipien hängen Bildharmonie und -spannung ab; sie lassen sich jeder Bildabsicht überordnen und lassen dem ‚erfinderischen Spiel‘ der Phantasie weitesten Raum. Auf der Eigenerfindung, also beim eigentlich schöpferischen Prozeß liegt das Hauptgewicht unserer Betrachtung. Die vom Thema her gegebenen Gestaltvorstellungen müssen vom Schüler erst einmal als Bildelemente gesehen werden, also in ihrer funktionellen Bedeutung erfaßt sein: sie sind von bloßen Erscheinungsformen zu Wesensformen im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit, ihren Umfang, Platz, Farbcharakter usw. umzudenken!

Hier vollzieht sich beim Ausschalten von Nebensächlichem zugunsten der Wesenszüge eine abstrahierende Arbeit, die aber noch verständlich gelenkt ist. Erst die Wandlung der wesensmäßigen Formen zu Ausdrucksträgern macht den schöpferischen Akt aus, bei dem empfindungs- und stimmungsmäßige, reine Gemütskräfte entscheidend wirksam sind.

Damit ist aber auch die Ebene verlassen, auf der eine bestimmte Lenkung des Schülers möglich ist; er beschreitet eigenste Wege, muß sie beschreiten; denn die

Art der Aufgabe verlangt selbständige Einfühlung und Aussage. Das setzt voraus: die Themenstellung muß ein Erlebnis anrühren, eine intensive Einstimmung mit sich bringen.

Wenn das Thema *Drehorgelmann* mit Unter-
klassen behandelt wird, dann geht es fast nur um den ‚naiven Realismus‘, dem der bunte Orgelkasten so bedeutsam ist wie das bunte Bild der Kinder, die sich darum scharen und womöglich tanzen.

Bei 16jährigen (U II) kann die dunkle Lebensseite, das Mitgefühl mit dem Geschick des Leiermannes den Ausgang bilden: Armut, Elend, Not, Verlassenheit und Bedrücktsein. Damit ist eine Konzentration auf die Figur gegeben, bei unserer Einstimmung sogar auf die Halbfigur und das Gesicht als Ausdrucksträger. Ein engbrüstiger, abgezehrter Körper oder eine altersgebeugte, verhüllte Gestalt; Bewegungen von elegischen, leidenden oder eckigen, bizarren Linien beherrscht - entsprechend die Hände an der Kurbel. Die Bedrängnis eines kargen Lebens war aber vor allem mit den Mitteln der Farbe auszudrücken. Das hieß: Verzicht auf alle frohen, reinen, strahlenden Farben. Eine begrenzte Skala ist verwendet: getrübte Klänge, in denen Dunkelheiten eine hintergründige Bedeutung haben, wie lauernes Mißgeschick, das als Bedrohung über solchem Dasein liegt!

Daß die Jungen empfindsam der Ausdrucksforderung nachgingen, wie sie im Thema lag, dafür möchte hier nur eine Probe sprechen. Von ergreifender Einfachheit ist das Blatt mit der schwarzverhüllten Figur und dem weit nach vorn gebeugten fast haarlosen Kopf, der fahl aufleuchtet und das Gesicht beinahe verschwinden läßt. Die Rückenlinie ist wie ein Bogen, auf den eine unsichtbare Last drückt. Man mag glauben, daß gewiß auch in sehr anderer Art Lösungen versucht wurden; ohnehin sprechen in der Wiedergabe die brüchigen, bedrückten Farben, auf die so viel ankommt, leider nicht mit.

*Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren um den alten Mann.
Und er läßt es gehen, alles wie es will,
Dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn,
Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*

Auch von diesen Zeilen Wilhelm Müllers aus Schuberts ‚Winterreise‘ könnte man ausgehen, oder aber diese letzte der 24 Lieder - mit der weltschmerzlich-romantischen Schlußwendung - anfügen. Sicher ist, daß der Leiermann ein ausdrucksträchtiges Motiv sein kann.

Wobei allen Künsten eignet, daß ein wie auch bewegendes Mitgefühl zusammenkommen muß mit dem angemessenen Ausdrucksmittel — gemäß den Worten Konrad Fiedlers:

Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist noch kein Zeichen eigentlicher künstlerischer Begabung; das bloße Spiel derselben erzeugt so wenig ein Kunstwerk, als die Leichtigkeit in der Kombination von Gedanken eine wissenschaftliche Arbeit. Nur wenn die Einbildungskraft in den strengen Dienst der Verarbeitung eines Materials genommen wird, kann sie zu einem Faktor künstlerischen Schaffens werden.

Mehr Fragen der Praxis!

In vielen Beiträgen unseres Fachblattes werden handwerkliche Fragen nur gestreift, obwohl sie wesentlich zum Gelingen einer Arbeit beitragen. Längst ist jene Zeit überwunden, in der es Künstler als unwürdig empfanden, sich mit technischen Fragen abzugeben; zum Lehrkörper der Akademien gehört heute auch der Maltechniker. Auch für die Bereiche unseres Unterrichtes scheint es mir wichtig, nicht nur zu sagen, daß es so gemacht, sondern auch, warum es so gemacht wird.

Als ich bei einer Landesausstellung Monotypien ausstellte, wurde ich von etwa zehn Kollegengruppen gefragt: welche Materialien eignen sich / wie überträgt man den Entwurf / welches ist der beste Farbträger usw.? Solche Fragen, meine ich, müßten in den Spalten unserer Zeitschrift mehr hervortreten. An drei Beispielen sei gezeigt, welche Werkverfahren sich im Unterricht besonders bewährt haben.

MONOTYP IEN

Häufig kann man lesen, daß Ölfarbe auf eine Glasplatte gestrichen wird, und daß an einem darauf liegenden Papier die Farbe an der Unterseite haftet, wenn man mit einem Bleistift über die Oberseite fährt (die nachher selbst zur Unterseite wird). Dies Verfahren eignet sich sehr gut für den persönlichen Gebrauch, für den Klassenunterricht kaum. Die Glasplatte zerbricht leicht, die Ölfarbe überzieht sich mit einer Haut, und es dürfte zu umständlich sein, täglich eine Anzahl Glasplatten neu einzufärben.

Ich wählte statt dessen bewegliche Farbträger, die das Öl nicht absaugen: gefirnißte Malleinwand, Pergament- oder Ölpapier. Um das Eintrocknen zu verhindern, wurden je zwei gleiche Ölpapiere DIN A 3 mit den Farbseiten aufeinandergelegt. Die Ölfarbe blieb so einige Tage länger frisch, aber schließlich klebte sie doch so, daß die Ölpapiere zerrissen. Auch selbst bereitete Ölfarbe, die mit schwer trocknenden Ölen hergestellt war, bewährte sich auf die Dauer nicht.

Nach langen Versuchen erwies sich eine Wachs-Glycerinöl-Mischung als bestes Bindemittel. Es hat den großen Vorzug, nicht einzutrocknen und nicht zu verkleben. Die Mischung: 1/2 Liter Glycerinöl zu 300 Gramm Montanwachs wird im Wasserbad (zwei Gefäße, außen heißes Wasser, innen die Mischung) geschmolzen und in einer gut schließenden Büchse aufbewahrt. Hierzu mischt man nach Bedarf Pulverfarben. Eine geringe Zugabe von Terpentinöl erhöht nach Wunsch die Streichfähigkeit.

Man bereitet zunächst etwa 2 Dutzend solcher Farbplatten, bestehend aus Ölpapier DIN A 3 oder etwas größer z. B. mit folgenden Tönen: Englischrot (6 Stück, häufiger gebraucht für die erste Umrißzeichnung), Ocker oder Fleischfarbe, mit Weiß gebrochenes Grün, Blau, Gelb, Rot.

Diese Farbplatten reichen zunächst für etwa 6 bis 10 Schüler, die als eifrige Zeichner den andern voraus sind und zur Belohnung eine Monotypie machen dürfen. Unter den in den letzten Monaten entstandenen Zeichnungen wählt man aus, was sich für dies Verfahren besonders gut eignet - eine Entscheidung, die der Schüler kaum selber treffen kann. Auf solche fertige Zeichnung legt man ein Seidenpapier oder ein durchsichtiges Schreib-

maschinen-Durchschlagpapier. Der Schüler paust mit dünnen Strichen seine eigene Arbeit durch.

Nun wird dies Durchschlagpapier auf die Farbplatte Englischrot gelegt. Befestigen ist überflüssig, da ein Verschieben auf der Farbplatte nicht das geringste daran ändert, daß der mit dem Bleistift auf der Vorderseite der Platte nachgezogene Strich an derselben Stelle auf der Rückseite farbig erscheint, wo er dann spiegelverkehrt erscheint.

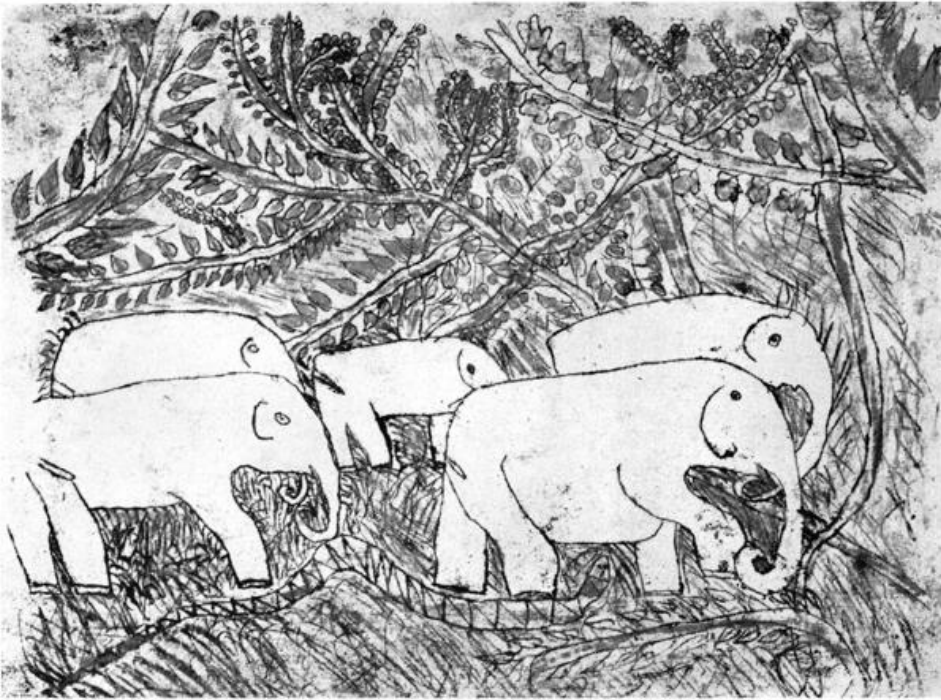


Erläuterung Seite 108 oben

Natürlich ergäbe auch jeder Druck der aufliegenden Hand einen Abdruck auf der Unterseite, weshalb nur mit ‚schwebender Hand‘ gearbeitet werden kann. Das fällt manchen Schülern recht schwer. Ihnen kann empfohlen werden, das Druckpapier jeweils so an den Rand der Druckplatte zu verschieben, daß an der Stelle der arbeitenden Hand das Druckpapier nur auf der Tischplatte aufliegt.

Nun ist die Umrißzeichnung in Englischrot vorhanden, und dem Schüler bleibt die Wahl, welche der vorhandenen Druckplatten er als zweite Farbplatte heranziehen will. Wieder erzeugt der Bleistift, der Druck des Fingers oder eines Radiergummis dünne, dicke, harte oder verschwommene Farbabdrücke, diesmal vielleicht in Grün. Daß das Druckblatt jederzeit abgehoben und geprüft werden kann, erleichtert die Arbeit sehr. Auch das Übereinanderdrucken zweier Farben ist denkbar.

Der frische Druck darf nicht auf gutes Papier, z. B. in den Zeichenblock gelegt werden, da er noch stark fettet;



Monotypien von 3 Farbplatten:

Vorhergehende Seite

Kopf 21 zu 29 cm / Mädchen U III
/ bräunlich das Haar; rötlich
Mund, Wangen, Kleid; stumpfes
Grün außen und im Auge.

Links

Elefantenherde 29 zu 21 cm /
Mädchen IV / Braun, Rot Grün.

Seite 108 und 109 unten

Ausspar-Arbeiten: 2 Beispiele
aus Quinta / etwa 18 zu 24 cm /
Beim Mädchen am Fenster Gelb -
Braun - Rot - Blau, bei den
'Kacheln' Licht-Zitron,, Kräftig-
Eigelb (die 'Dinge'), Dunkel-
braun (Grund).

Seite 109 oben

Abklatsch nach flachem Relief:
Absprengarbeit und Abklatsch
in Röteln (Mädchen O III).

zwischen Zeitungen gelegte Monotypien sind nach einigen Tagen hinreichend abgetrocknet.

Es gibt Schüler, die gerne zeichnen und ungern malen, weil sie angeblich mit der Farbe nicht zurechtkommen. Diese werden überrascht feststellen, daß ihnen mit der beschränkten Farbskala der Monotypieplatten etwas gelingt, was ihnen bisher versagt blieb. Unter den vielen Möglichkeiten, die uns die Monotypie bietet, erwies sich die geschilderte als am besten geeignet für unsere Zwecke.

AUSSPARARBEITEN

Zeichenpapier wird durch Überstreichen mit einem Wachsstift wasserabstoßend gemacht. Darüber gestrichene Wasserfarbe perlt oder fließt weg von jenen Stellen, die mit Wachs behaftet sind.

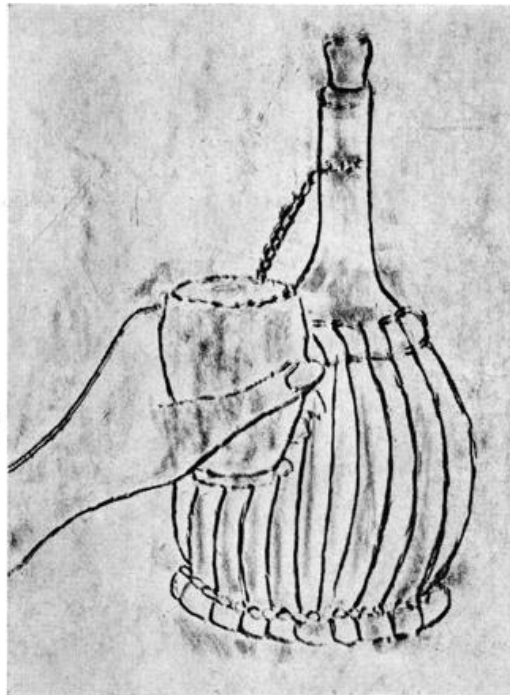
Zunächst genügt schon eine Kerze, um sich mit der Technik vertraut zu machen. Man zieht mit ihr zur Probe einige Linien kreuz und quer, bringt überschüssig Wasser bzw. Wasserfarbe darauf und erzielt dabei sehr reizvolle Resultate. Diese Technik eignet sich vorzüglich für freie Übungen der Hand, wobei die Unsichtbarkeit des Wachsstriches von Vorteil ist.

Derselbe Umstand wird jedoch bei planmäßigen Arbeiten bald als Mangel empfunden. Schon eine blasse Gelbfärbung des Wachses hilft diesem Übelstand ab. Am besten eignet sich hierzu eine öllösliche Anilinfarbe, wie sie in guten Drogerien vorrätig ist. Als ein weiterer Mangel erweist sich die Biegsamkeit des Wachses, das sich in der arbeitenden Hand rasch erwärmt. Deshalb gilt es, die Härte der selbstbereiteten Wachsstifte durch geeignete Zusätze zu verbessern. So kann man zu dem billigen Paraffin ein hartes Wachs schmelzen, z. B. I.G.-Hartwachs, ferner eine geringe Zugabe der schon erwähnten öllöslichen Anilinfarbe Gelb. Die im Wasserbad erhitzte Mischung wird flüssig in eine Schale gegossen, die man aus Pergaminpapier vorbereitet hat, mit 3 bis 4 cm hoch aufgebogenen und mit Büroklammern befestigten Rändern. Das flüssige Wachs steht in dieser

„Schale“ etwa 3 bis 5 mm hoch. In lauwarmem Zustand ist es halb erstarrt, dann wird es mit einem großen Messer in lange, schmale Stifte geteilt. Eine Anzahl dieser Stifte schneide man jedoch 3 bis 4 cm breit ab für den „Materialdruck“, über den sogleich Näheres gesagt wird.

Diese selbstbereiteten Wachsstifte lassen sich anspitzen, doch wird der Strich immer eine gewisse Breite behalten. Eine große Bereicherung dieser Technik bietet die Verwendung von Gittertüll und anderen Vorhang-





ßen, breiten, aber weichen Pinseln reichlich flüssige Farbe aufzutragen und dabei rasche Entscheidungen zu treffen. Durch Emulsionen verliert das Wachs seine abstoßende Fähigkeit, deshalb sind für diese Technik Temperafarben ungeeignet.

ABKLATSCH NACH FLACHEM RELIEF

Um originalgroße Abklatsche von flachen Reliefs zu machen, bedienen sich die Archäologen schon lange eines einfachen Mittels: sie legen auf das Relief ein dünnes Papier und streichen

mit breiten Strichen mit einem Graphitstift o. dgl. darüber.

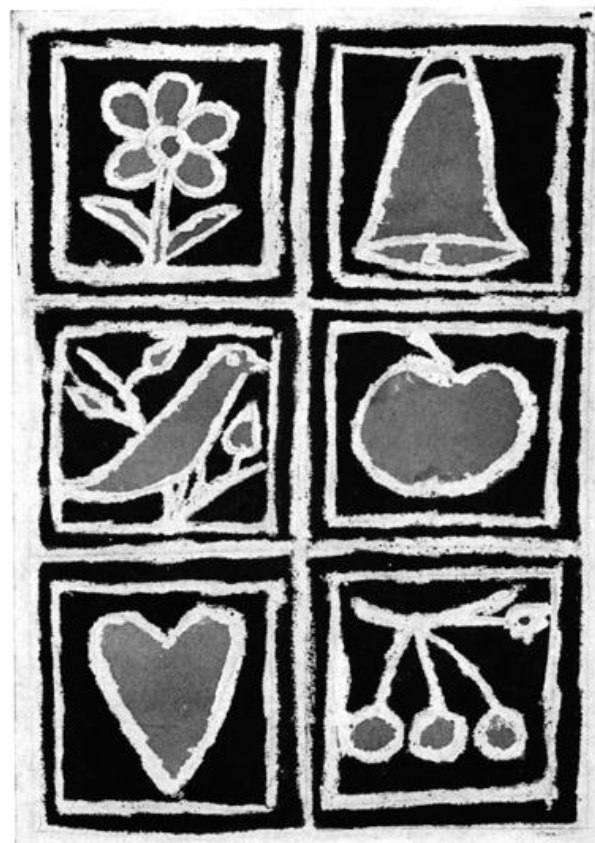
stoffen, Sackstoff, besonders alten Papierschnursäcken, Netzen, plastischen Tapeten usw. Die erwähnten Materialien (außer Tapeten) werden am besten mit dünnem Leimwasser getränkt und glatt gebügelt. Legt man sie unter das nicht zu dicke Papier und fährt mit einem 3 bis 4 cm breiten Wachsstift darüber, so entstehen reizvolle Abdrücke dieser Strukturen, die von darüber gestrichenen Wasserfarben wieder ausgespart werden.

Durch öfteres Überstreichen nehmen allerdings auch die Wachsschichten Farbe an. Deshalb gilt es, mit gro-

Im Unterricht ergab sich ein solches, allerdings sehr flaches Relief, bei der Durchführung der ‚Absprengtechnik‘ (eine vorwiegend lineare Zeichnung wird mit Deckweiß durchgeführt, darauf das ganze Blatt mit schwarzer Tusche überzogen. Nach dem Trocknen platzt die Tusche über dem Deckweiß ab, daher ‚Absprengen‘. Im Hinblick auf die Verwendung der Zeichnung als ‚Druckplatte‘ wurde diesmal das Deckweiß der sehr linearen Zeichnung besonders dick aufgetragen. Dann kommt ein Seidenpapier oder Schreibmaschinen-Durchschlagpapier darüber und wird mit einigen Klammern hinreichend befestigt. Röteln, Graphitstift, Ölkreidestift wird breit aufgelegt und die erhabene Deckweißzeichnung durchgerieben. Die sich ergebenden Werkspuren bereichern das Bild dieses Druckes. Wird das Durchreiben mit einem Wachsstift durchgeführt, so läßt sich diese Technik mit der oben beschriebenen ‚Aussparttechnik‘ kombinieren.

Es gibt noch eine andere Möglichkeit, eine solche Relief-Druckplatte zu erhalten. Eine einfache, lineare Zeichnung auf Zeichenblockpapier wird mit einer Stopfnadel durchstochen, die am stumpfen Ende durch einen Flaschenkork gesichert ist. Man nimmt eine weiche Unterlage aus Stoff oder Papier und fügt der Linie entlang Nadelstich an Nadelstich, so eng als möglich, doch auch nicht so eng, daß das Blatt an dieser Stelle durchbricht. Die gestochene Linie erscheint auf der Rückseite erhaben, sie muß haltbar gemacht werden durch einen Überzug aus dünnem Leimwasser.

Ein solches Papierrelief kann als Druckplatte für beliebig viele Abreibungen dienen. Ornamente lassen sich auf diese Weise vervielfältigen, Reihungen sind ebenso möglich wie eine zentrale Anlage. Auf dunklen Seidenpapieren lassen sich schöne Wirkungen mit breiten Goldstiften (ohne Holzfassung) erzielen, wie sie z. B. A. W. Faber-Castell unter Nr. 2987 A herausgebracht hat, auf der Packung bezeichnet als ‚Colorex metallic Chalks‘.



Fastnachtmasken

In unserm kleinen Landstädtchen des Breisgaues herrscht zur Fastnachtszeit großes traditionelles Treiben. Nicht nur die Kostüme, sondern auch die Masken spielen bei der ‚Narrenfreiheit‘ eine große Rolle, zumal unter ihrem Schutze mancherlei Worte und Scherze gutwilliger oder auch boshafter Art gewechselt werden können. In den Schaufenstern der Geschäfte hängen um diese Zeit Mengen von Masken, industrielle Erzeugnisse ohne jegliche Eigenart oder gar künstlerischen Wert.

Die Gelegenheit, Schüler einer Obertertia und Untersekunda selber Masken fertigen zu lassen, war demnach günstig und erzieherisch. Aus Lehm- und Tongruben der näheren Umgebung brachte jeder einen Klumpen ‚Arbeitsmaterial‘ mit, das sodann auf einem Brett oder einer starken Pappe durchgearbeitet wurde, bis es modellierfähig war. Die Schüler arbeiteten zum erstenmal mit solchem Material, und es stellte ein gewisses Wagnis dar, gleich mit dem Formen eines Kopfes zu beginnen; jedoch war ihnen die Gestalt des menschlichen Antlitzes durch die Themen Selbstbildnis, Bettler, Heilige Drei Könige zeichnerisch vertraut.

Für die Anlage der Arbeit ist es von Vorteil, sich an die Längen- und Breitenausdehnung des eigenen Kopfes zu halten, wozu zwei bis vier Zentimeter hinzuzufügen sind, um das starke ‚Schwinden‘ der trocknenden Maske auszugleichen. Sonst ließ ich bei der Gestaltung größtmögliche Freiheit. Jedoch: im Hinblick auf die spätere Überarbeitung mit Leim und Papier sollen alle Teile wie Nase, Augenhöhlen oder Kinn stark und kräftig ausgebildet sein. Durch Auf- und Unterlegen von feuchten Tüchern ist einem vorzeitigen Trocknen des Tones vorzubeugen. Mit Leim und dünnem Papier wird die fertig modellierte Form überklebt. Als Material verwende ich Schreibmaschinendurchschlagpapier, in schmale Streifen geschnitten, als Klebstoff Glutofix oder besser Tischlerleim, der den Vorteil hat, besonders hart aufzutrocknen.

Mit einem daumenbreiten, flachen Borstenpinsel werden die Papierstreifen auf den noch feuchten Tonkern aufgeklebt und sorgfältig in alle Vertiefungen hineingedrückt. So wird Papierstreifen auf Papierstreifen aufgetragen, wobei an Leim nicht gespart werden soll. Bei etwa zehn, möglichst gleichmäßig verteilten Schichten ist man sicher, daß die Maske nicht zu dünnwandig ausgefallen ist. Die so fertiggeklebte Maske kann nun nach Unterlegen eines feuchten Tuches zum Trocknen beiseitegestellt werden. Nach etwa acht Tagen ist die Papierschiicht durchgetrocknet, und der Tonklumpen wird mit einem stumpfen Messer vorsichtig herausgelöst. Dünne Stellen können jetzt von innen her nachgeklebt werden. Es empfiehlt sich, die ganze Maske im Innern sorgfältig mit Papierschnitzeln zu säubern. Sodann werden die Augen- und Nasenlöcher herausgeschnitten. Das Bemalen geschieht am besten mit Deckfarben. Die Bemalung kann verständlicherweise viel verbessern, aber auch genau so gut verderben, falls die Farbtöne unglücklich gewählt wurden. Das Aufkleben von Bärten, Haaren in verschiedenen Materialien wie Roßhaar, Bast, Holz- oder Hobelspänen kann die Gesamtwirkung beträchtlich steigern. Die Schüler arbeiteten an dieser Aufgabe, die kurz nach Weihnachten begonnen wurde, mit großer Freude und besonderem Eifer. Ein jeder war stolz auf seine eigene, selbstgefertigte Maske. Während der Arbeit erklärte ich den Schülern die Entstehung und Bedeutung der Masken innerhalb des althergebrachten Brauchtums. Galt es doch, ehemals Götzen und Dämonen zu schrecken und zu bannen. Von der ursprünglich dämonischen Maske führte der Weg zur grotesken Maske, wie wir sie heute noch allenthalben kennen und erleben. Ich habe, wie die Abbildungen zeigen, beide Maskentypen bei den Schülern besonders angestrebt.

Die Fotos sind auch als Schwarzweiß- und Farbdias vorhanden.

Siegfried Gysler

Verwerfungsübungen

Verwerfungsübungen wecken die Experimentierfreudigkeit der Schüler ungemein. Es hat sich gezeigt, daß die jüngeren wie auch die älteren unter ihnen Freude an solchen abstrakten Bildungen haben.

Das bauende Spiel mit den tektonischen Mitteln wirkt der Gefahr entgegen, Weiß nur als Licht und Schwarz nur als Schatten zu empfinden (in impressionistischem Sinn). Der Schüler wird veranlaßt, frei von aller Vor-

eingenommenheit und Konvention, mit den gegebenen Elementen Schwarz und Weiß zu gestalten.

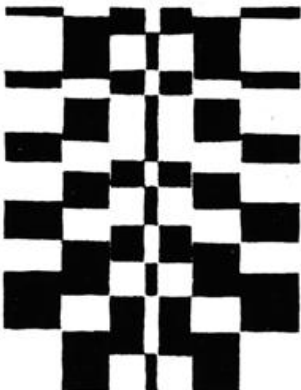
Diese Verwerfungsübungen sollen zu bewußterer Behandlung der Bildfläche führen. Sie bilden den Ausgang zu dekorativen Formungen (z. B. zu textilen Gestaltungen) und sind ein wesentlicher Schritt auf dem Weg, der uns zum Linolschnitt hinführt.

Unsere ‚Spielregel‘ heißt:

Jede Form verlangt ihre Gegenform zum Ausgleich!

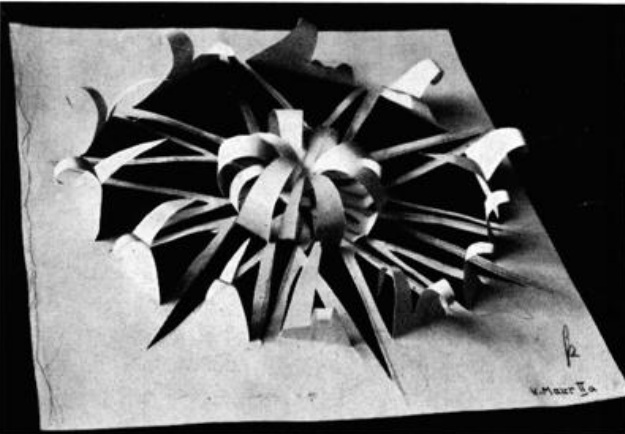
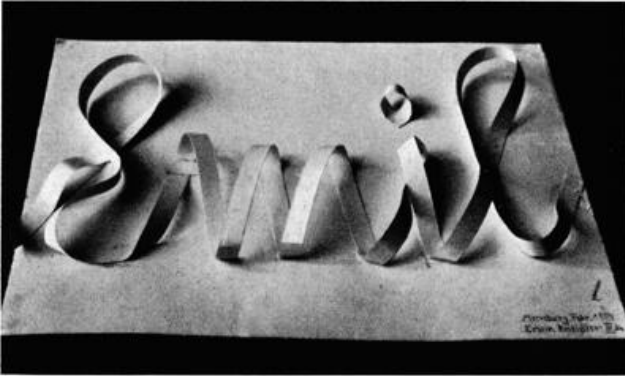
Wir gehen von einer strengen Form im Sinne des Schachbretts aus (links) und kommen über symmetrische Kompositionen zu den spannungsgeladeneren asymmetrischen Bildungen (Mitte).

Die Schüler entdecken darüber hinaus auch figurale Anwendungsmöglichkeiten (rechts).





Rhythmische Papier-Gymnastik



Immer wieder einmal wird gezeigt, daß sich der Zeichenbogen in unterschiedlichste Gestalten bringen läßt. Heft 2, 51: Zwei Zeichenbogen - Ein Bühnenraum / Heft 6, 52: Papiergarten und Papierstadt / Heft 2, 53: Masken aus weißem Papier / Heft 6, 53: Kostümfiguren aus Papier - gar nicht erst zu reden vom Modellierbogenschnitt, von ausgeschnittenen Schriften und Transparentfaltschnitten (Heft 6, 53).

Papier ist also durchaus ein ‚plastisches‘ Material - das gilt selbst von den Luftschlangen, so vergänglich sie sich auch in den Raum schrauben. Jedoch lassen sich Papierstreifen in ihrem rhythmischen Spiel auch bändigen zu einem plastischen Linienfluß. Man kann das Spiel auf wenige Buchstaben beschränken, wie es das Foto zeigt, wobei zu sehen ist, daß man die ‚Berührungsstellen‘ kleben oder auch kurze Einschnittstreifen nutzen kann.

Das zweite Beispiel gehört zu den vielerlei ‚Einstück-Plastiken‘, wobei nur die Rasierklinge schneidet - ohne

Abfallstücke - und dann nach freier Erfindung Grund- und Muster-Figuren herausgeknickt, -gebogen und im Gegenschwung geordnet werden, wobei gewiß auch einmal Klebstoff dienen kann, einen komplizierten Zustand festzuhalten; die Regel sollte sein: nur aus Einschnitten ein plastisches Ornament entstehen lassen!

Ähnlich der erzieherisch so bedeutsamen ‚gebundenen Palette‘ beim Malen, geht es hier um ‚gebundene Werkverfahren‘ mit ihrer heilsamen Beschränkung.

Daß es auch figürliche Abwandlungen gibt, ist seit alters zu belegen. Die Biedermeier-Zeit kennt eine Fülle von Aufklapp-Bildchen. Wir haben alle einmal mit Büchlein gespielt, die im Hin und Her der quergeteilten Seiten zauberhafte Verwandlungen ergaben. In Werbesprosperkten tauchen ab und an Tische, Schränke usw. zum Herausklappen auf, ausgestanzt, aber in einem Gelenk haftend.

Beim dritten Beispiel, einem ‚Konzert der Tiere‘ - der schwingenden Umrisse wegen so gewählt -, denke man sich all die aufrechten, musizierenden Zwei- und Vierfüßler zurückgeklappt in den einen Zeichenbogen hinein, um zu ermessen, daß da nicht gemogelt wurde, sondern die ganze Gesellschaft ebenfalls eine Einstück-Papierplastik darstellt, ohne Abfall, sogar ohne jedes Kleben; sie kann sofort wieder ‚flachgewalzt‘ werden wie Max und Moritz in der Mühle. - Es hat auch etwas für sich, wenn alle ‚Papierplastiken‘ einer Klasse in einer flachen Mappe Platz haben.

Um engsten Materialkontakt durch die Fingerspitzen zu erreichen, wird anfangs der Werkzeuggebrauch beschränkt.

Im weiteren Verlauf des Unterrichts setzt nach und nach Begrenzung der Anwendungsmöglichkeiten ein: es werden die geläufigsten Verarbeitungen notiert, und, weil nicht mehr zu erfinden, untersagt.

Beispiel: Papier wird draußen (in Handwerk und Industrie) meist liegend und flach und geklebt verwendet, eine Seite des Papiers verliert dabei meist ihren Ausdruck, die Kante wird fast nie genutzt.

Das ist uns Anlaß, Papier stehend, uneben, plastisch bewegt, beiderseitig und kantenbetont auszunutzen. Anstatt zu kleben, werden wir es binden, stecken, nähen, nieten, also anders befestigen und es auf seine Leistung bei Zug- und Druckbeanspruchung untersuchen.

(Josef Albers in ‚Werklicher Formunterricht‘, Bauhauszeitschrift 2/3 1928.

Willi Mehltrittter

Papiermontagen

Wie die Erfahrung zeigt, stellen sich mitunter in der ausgehenden Unterstufe gewisse ‚Ermüdungserscheinungen‘ ein, insbesondere, wenn das gewählte Bildthema in großen Klassen (45 bis 50 Schüler) nicht einhellig festgelegt wird. Dies und der Reiz des Verfahrens veranlaßten mich zu verschiedenen Versuchen der Bildmontage. Der Erfolg war eine größere Variationsbreite der Lösungen. Die Schüler hatten sich intensiver mit der Bildkomposition und deren Möglichkeiten auseinanderzusetzen. Das Thema ‚Garten‘ mit den Bildelementen: Gartenhaus, Brunnen, Blumenbeete, Gartengeräte und

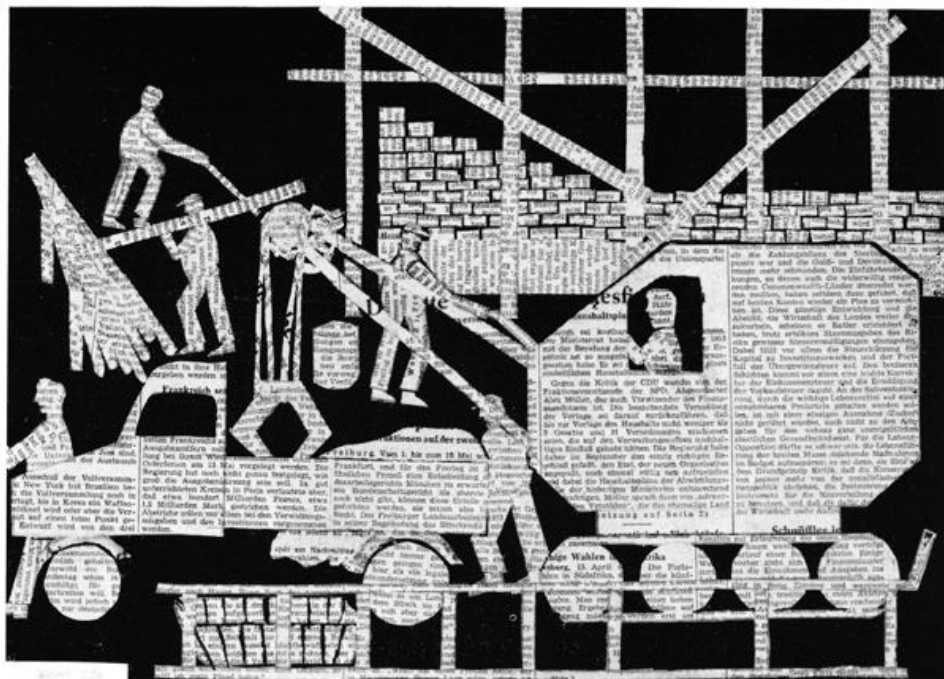
dergleichen, dazu ein Zaun - war hierzu wie geschaffen. Zur Arbeit benötigten die Quartaner (7. Schulj.) nur weißes Papier, eine Schere oder Rasierklinge sowie den schwarzen Karton (Bildgrund). Jeder schuf zunächst die verschiedenen Einzelformen - die Bildelemente - teilweise sogar in sich wieder aus Einzelteilen (Bretter des Gartenhauses), ordnete sie ‚bildhaft‘ auf der Grundfläche und änderte deren Zusammenhang durch ein Verschieben oder Umgruppieren. Spielerisch wurden dadurch ‚Schwerpunkte des Weiß‘ innerhalb der Bildkomposition gefunden, d. h. der Schüler erlebte bewußt die Veränderungsmöglichkeiten der Anordnung im positiven und negativen Sinne (Drängung von zu viel Weiß in einer Bildecke oder eine unausgeglichene Lagerung). Das ‚Verspannen‘ der gewählten Bildteile wurde bewußt gefordert, also eine überlegte Komposition. Leerstellen wurden mit ‚Füllformen‘ ergänzt und belebt. Wie die wenigen Beispiele zeigen, wurde die ‚Uniform‘ vermieden, denn jeder Schüler brachte seine eigene Lösung.

Die Bildmontage ist m. E. fruchtbarer als der reine Silhouettenschnitt (Scherenschnitt in Schwarz oder Weiß), der frei aus der Hand oder mit Hilfe einer Aufzeichnung geschaffen wird, aber keine Verschiebungen im Bildganzen erlaubt. Der Schüler lernt bewußter gestalten. Die einzige Schwierigkeit ist, sein Augenmerk auf den proportionellen Zusammenhang der einzelnen Bildteile zu zwingen. Das probierende Tun dieser Art veranlaßte mich, in einer O III (9. Schulj.) einen ‚Bauplatz‘ aus Zeitungspapierresten gestalten zu lassen. Im Sinne der Aufgabe lagen flächige, unräumliche Lösungen. Auch hierbei entschied der glücklich gewählte Wechsel von großen und kleinen Bildelementen. Im Bildbeispiel wurde mit Absicht der ‚hinten‘ liegende Neubau in die obere Bildhälfte gerückt, so daß ausreichend Raum für das ‚Geschehen‘ blieb: Baggerkran, Lastauto mit Baumaterialien und Arbeiter. Interessant, aber nur im Zusammenhang mit der gesamten Klassenleistung aufzuzeigen, wäre, inwieweit die Schüler ‚Überschneidungsmöglichkeiten‘ bei der Anordnung wahrnahmen oder aber vermieden.



Nach dem Gelingen erwähnter Versuche schritt ich zu einer analogen Aufgabenstellung in einer Untersekunda. Ausgangspunkt war die Beobachtung, daß die Schüler dieser Klasse nur eine ungefähre Vorstellung von unserem Freiburger Münster hatten. Wir packten die Sache von Grund auf an.

Einer genauen Besichtigung des Bauwerkes folgte die eingehende Besprechung der sich nach oben verzweigenden Baukörper bis zum Helm. Eine große Reißzeichnung leistete hierbei gute Dienste; aus ihr konnten die maßstäblichen Verhältnisse gewonnen werden.



Das Ergebnis war keine ‚Silhouette‘ (aus einem Stück), sondern ein zusammengebautes Bild. Das Filigran des Helmes mußte verständlicherweise sehr vereinfacht werden; manche Schüler nahmen sich diesen reichgegliederten Bauteil in einer ergänzenden Aufgabe als reinen Papierschnitt vor.

Nach Lösung der nicht ganz einfachen Aufgabe (8 Stunden) war erreicht, daß gotische Formelemente in ihrer typischen Gestaltung sich unvergeßlich einprägten.

- Oben:
 - Garten / 24 zu 33 cm
 - 13-Jähriger
- Unten:
 - Bauplatz / 35 zu 25 cm
 - Zeitungspapier-Montage
 - 15-Jähriger

Geheimschrift

Ich kam darauf, als ich mich an den Eifer erinnerte, mit dem wir Jungen uns früher Geheimschriften anfertigten. In der Unterstufe wird das Thema sehr gern aufgenommen, auch etwa in Anlehnung an eine Räubergeschichte. Als Vorübung für das eigentliche Schriftschreiben ist solche Schrift eigener Erfindung deshalb geeignet, weil sie freihändig ohne Linien hingesezt



Erich Kaiser

Musische Wochen

Die winterlichen Schullandheimzeiten (mit wissenschaftl. Fach und Skilauf) unseres Gymnasiums in Überlingen sind ergänzt worden durch sommerliche Wochen, die der Vertiefung des musischen Lebens dienen - im Sinne des „musischen Quadriviums“ mit: Tanz, Sport, Wandern / Lesung, Laienspiel / Chor, Orchester / Werken, Malen. Erstmals Mai 1952 auf Burg Wildenstein (Donautal), dann September 1953 auf Burg Geroldseck bei Biberach im Kinzigtal (Schwarzwald). 1952 hieß die Rahmenaufgabe: Erarbeiten einer Jugendoper mit aller Ausstattung, ferner Herstellen einer Handpuppenbühne mit Figuren, 1953: Vorbereitung eines großen Kinderfestes mit Spielständen, Buden, Tiermasken zu einem Zirkus, einem lustigen Laienspiel, ferner Chorlieder und eine Schütz-Motette.

Rücksicht auf den Schulbetrieb daheim und einen singfähigen Chor sowie ein spielkräftiges Orchester draußen bestimmten die Teilnehmer: 1952 aus U II bis U I zusammen 70, 1953 aus O II bis O I 55. Tagessatz mit Übernachtungen war 2,80 DM; Fahrgeld aus Jugendpflegemitteln und der Spielkasse.

Die Zielsetzung forderte eine freiwillige Arbeitsteilung: Großer Chor / Kleiner Chor / Orchester / Laienspieler / Plakalmaler / Kulissenmaler / Former der Puppenköpfe / Näherinnen / Werker der Bühne.

Jede Gruppe erhielt ihren Anteil zugeteilt und durchgesprochen, um dann selbständig zu arbeiten. Die wenigen Schüler(innen), die vorzeitig fertig wurden, konnten zu eigener Verwendung Spanschachteln fertigen (vom Span bis zur Bemalung).

Dem Chor lagen ob: „Der Igel als Bräutigam“ (C. Bresgen) / Madrigale von Lechner, O. d. Lasso, Dowland, Wolters, Orff / Schütz: „Verleih uns Frieden gnädiglich“; dem Orchester: „Tänzerische Spielmusik“ (H. Bräutigam) / Mozarts „Salzburger Symphonien“ / Streichquartette und Blockflötenstücke.

Gelesen wurde aus: Albert Schweitzers Jugend / Carossa (Verwandlungen einer Jugend) / Paul Ernst (Spitzbubengeschichten) / Eichendorff (Die Glücksritter) / Aus der Geschichte des Donautales. Ferner behandelte ein Lichtbildervortrag das Leben der Mönche im Kloster Beuron.

In der andern Woche: Emil Strauß (Der Lauffen) / Wiechert (Der Todeskandidat) / Rilke (Weise von Liebe und Tod) / Claudius (Briefe an meinen Sohn).

Jede Woche brachte drei Wanderungen, u. a. zum Kloster Beuron / nach Meßkirch (Altar des Meisters von Meßkirch) / zu einer Papierfabrik.

Außer den Leseabenden gab es einen mit fröhlichen Spielen und Scharaden, einen bunten Abend, den die Schüler gestalteten, einen Abschluß mit Abbrennen eines Feuerstoßes.

wird und die gewisse Unbekümmertheit und kleine Regellosigkeiten dazugehören.

Ich lasse beginnen mit dem Probieren von Zeichen auf einem Zettel, selbstverständlich gleich mit der - nicht zu dünnen - Redifeder. Die meisten Schüler fertigen sich mit Feuereifer einen „Geheimschlüssel“ an und schreiben damit „wirkliche“ Mitteilungen.

Auf dem Blockblatt wird dann lediglich mit leichtem Bleistiftstrich die Grundform des Steines angegeben, dem die Schrift anvertraut werden soll. Dann werden die Zeilen hineingeschrieben, nach Gutdünken kürzer oder länger, meist waagrecht, manchmal auch senkrecht angeordnet. Von den außerordentlich verschiedenen Lösungen spreche hier nur eine auf 22 cm langem Stein.

Ist das Schriftbild fertig, dann kann der Stein mit wäßriger Farbe, auch ineinanderfließend, übergangen werden. Wer mag, tönt ihn weiter ab nach dem Trocknen, schattiert, be-moost ihn oder gibt ihm sonst ein „ausgegrabenes“ Aussehen. Oft schafft der Zufall die beste Wirkung durch Abwaschen der ersten Farbschicht!

Fehlerquellen: Man muß darauf sehen, daß die Schrift „zeichenhaft“ bleibt, d. h. nicht in naturalistische Bilder ausartet, malarisch aufgelöst wird oder sich zu Formknäueln ballt.

Als Anregung können Beispiele alter Inschriften (Ägypten, Griechenland) gezeigt werden; die Besprechung der fertigen Arbeiten wird zweckmäßig erweitert auf eigenartig-unterschiedliche Schriftcharaktere hin, wie sie im Arabischen, Chinesischen, in unsern Runen, Hauszeichen und auch Gaunerzinken vorliegen.

Bestes Klassenalter: 6. und 7. Schuljahr

Kontratänze dienten, um Jugendlichen, die nur moderne Gesellschaftstänze kannten, schöne Formen des Gruppentanzes nahezubringen; sie wurden nach anfänglicher Skepsis mit großer Freude begrüßt.

Die Igel-Oper konnte später in Überlingen mehrmals aufgeführt werden, der Zirkus mit „Iha, dem Esel“ wurde ebendort bei der Einweihung einer neuen Volksschule Mitte des großen Kinderfestes.

Zum Malen und Zeichnen luden nicht nur die Spielgeräte, Requisiten und Plakate, sondern auch manche Motive bei den Burgen ein.

Jede Arbeitsgruppe wählte sich einen verantwortlichen Leiter, dem auch die Sorge für Material und Werkzeug oblag (Holz, Stoffe, Farben, Papier, Noten). Ebenso hatte jeder Schlafsaal einen Ältesten, dem auch der Küchenhilfs- und Reinigungsdienst unterstand.

Das Wecken besorgten wechselnd der kleine Chor, die Streicher, die Blockflötisten. Die Morgenfeier bestand aus gemeinsamem Gesang und kleiner Lesung. Zu längerer Besinnung führten die Abendlesungen, bei denen die Spielschar mitwirkte; sie gaben zu manchem Gespräch Anlaß.

Im Rückblick zeigte sich: alle Schüler(innen) sind ansprechbar. Eifer, Fröhlichkeit, Unbeschwertheit und eben ausgeglichene Gemütsverfassung waren nur wenig Schwankungen unterworfen.

Die große Teilnehmerzahl verlangt gründliche Vorbereitung und genaue Tagespläne; für die leitenden Erzieher ist es eine anstrengende Aufgabe, die jedoch alle Mühen lohnt: wir werden solche Wochen fortsetzen! Allgemein wird von den Schülern bedauert, daß Kunst- und Musikerziehung auf der Oberstufe nur ein einstündiges Fach sind, Verstimmung hinterlassend, weil keine Arbeit gerundet werden kann, also flüchtig und wertlos bleibt.

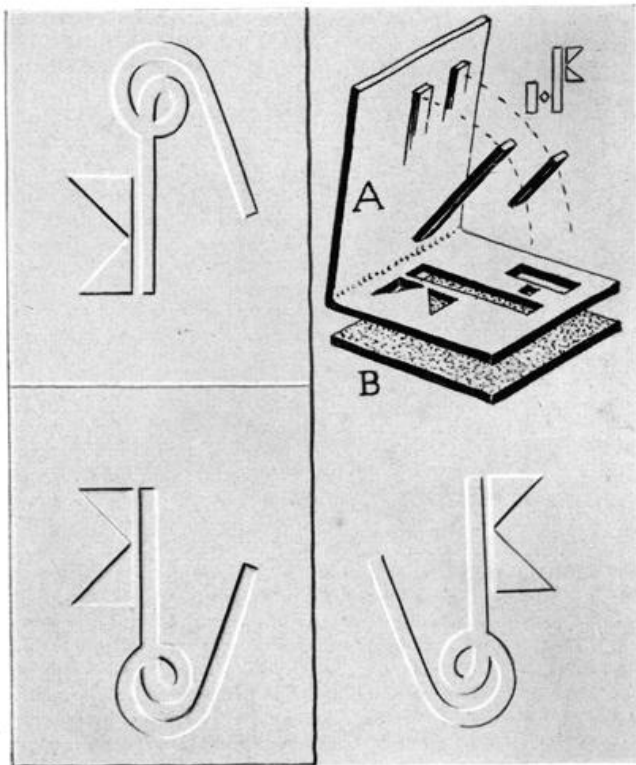
Die Einfühlung, das Planen, Schaffen, Besinnen und das Glücksgefühl über das Gelingen lassen das Erlebnis der „musischen Woche“ lange nachwirken; es bleibt bestimmend für die Achtung unseres Gebietes bei Schülern, Lehrern und Eltern. Es braucht nicht betont zu werden, wie günstig sich die gute Zusammenarbeit zwischen Kunsterziehung, Musik, Deutsch und Leibesübung für uns auswirkt!

Außer der diesjährigen musischen Woche auf der Küssaburg am Oberrhein (mit der Jugendoper „Brüderlein Hund“ von C. Bresgen) sind noch Wochen geplant mit kulturgeschichtlichen Themen, etwa „Romanik, Gotik und Barock im Bodenseeraum“ mit Besichtigungen, Malen, Zeichnen, Modellieren, Fotografieren - mit einer Konzentration, die sonst bei einer Wochenstunde unerreichbar bleibt.

Namenszeichen in Blindpressung

Im Nachtrag zu Heft 1/54 übermittelt Koll. Hillebrand, Kulmbach, das hübsche selbsterdachte Beispiel einer einfach herstellbaren Relief-Presse für Briefkopfzeichen, Signete usw.

Man nehme z. B. Aktendeckelkarton, etwa 6 zu 15 cm, und falze ihn schön winklig: A. Die eine Klappe nimmt die spiegelverkehrte Zeichnung auf, die mit scharfem Messer auszuschneiden ist. Ein Kartonstück: B, von unten dagegeleimt, bildet den Boden des Negativs. Legt man die ausgeschnittenen Teile wieder hinein, tupft Leim darauf und drückt die obere Klappe darauf, dann bleibt dort die Positiv-Form hängen - und die Prägepresse ist bereits gebrauchsfertig. Daß es bei stärkerem Karton gut sei, die Kanten leicht schräg zu schneiden, damit das eingelegte Briefpapier nicht reißt, daß deswegen auch die Positivformen mit dünnem Seidenpapier überklebt werden können, bemerkt der „Erfinder“ vorsorglich, ebenso, daß nur ein kräftiger Daumendruck gute Pressungen liefert. Sein Musterstück war außen noch mit Kaliko bezogen, damit es in der Briefschatulle zu dem jeweils „persönlichen Eindruck“ passe.

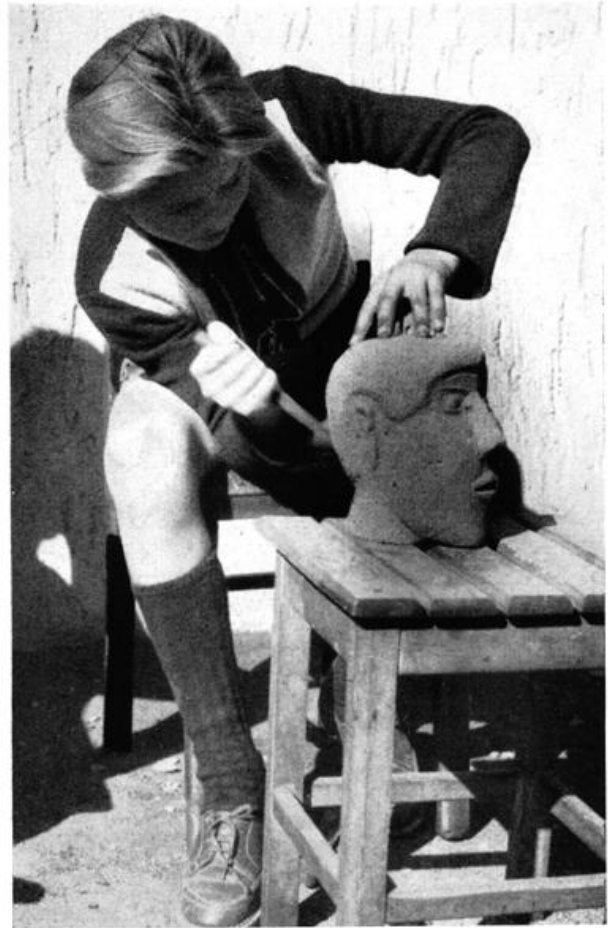


Das Klischee ist leider nicht gut, weil zuviel retuschiert. Links die ganz aufgeklappte Blindpresse, rechts unten ein Abdruck, wie er in einer Briefecke sitzen könnte.

Alfred Löffler Schaumstein-Plastik

Von Salzgitter aus hat ein plastischer Werkstoff seinen Weg in mehrere Schulen gefunden: Ytong. Nach einem schwedischen Patent wird Hochofenschlacke, Flugasche des Kraftwerks und Brandkalk zermahlen, mit Wasser zu einem Brei angerührt und mit Aluminiumpulver versetzt. Das Ergebnis einer Art Gärung ist ein Schaumstein, der seit Jahren mit bestem Erfolg in vierfachem Backsteinformat als Baumaterial dient. Man kann ihn leicht mit Säge und Hammer bearbeiten und z. B. die Rillen für Wasser-, Gas- und Lichtleitungen einfach in die fertige Wand hineinkratzen.

An Brocken, die bei Neubauten abfielen, zeigte sich, welcher vorzüglicher Werkstoff für Schülerhand damit gegeben war: schon mit alten Messern und Feilen zu bearbeiten. Er teilt mit Gips den Vorteil eines ausreichenden Widerstandes beim Bearbeiten, jedoch nicht den Nachteil der kreidig-toten Oberfläche: Ytong ist porös-körnig, leicht und von angenehmer Farbe, etwa zwischen grauem und blauem Ingrespapier.



Die Versuche, die ich in Gebhardshagen anstellte, haben erwiesen, daß dieser Werkstoff von Jungen und Mädchen meiner Mittelschule vom 5. Schuljahr aufwärts gern und mit gutem Erfolg bearbeitet wird. Tiere von dichtem Volumen (es müssen nicht nur Elefanten und Nilpferde sein, obwohl diese gewiß zuerst „Mut machen“), Köpfe, aber auch ganze Figuren, wie sie etwa zu einer Weihnachtskrippe gehören, waren die haupt-

sächlichen Motive. Sicher ist, daß der Bereich sich ausweiten wird je nach dem weiter entwickelten Formvermögen und der daran entzündeten plastischen Phantasie der Schüler(innen) und des Erziehers.

Dieser „Marmor für Schülerhand“, den physischen Kräften von Grundschulkindern (4. Schuljahr) bereits gemäß, läßt gar keine unplastische Bearbeitung zu. Bloße Ritzzeichnung wirkt nicht auf der porigen Oberfläche, überspitze Formen würden brechen usw.

Inzwischen hat Stud.-Rat Klöckner sich Ytong zusenden lassen nach Hanau und bereits vielseitig genutzt. Dieser „Werkstoff aus der Asche“ wird außer in Salzgitter auch in Duisburg, bei Darmstadt und bei Stuttgart hergestellt und es wäre zu wünschen, daß er in viele Schulen Eingang fände. Sofern die kleinen Steinmetzen im Hause unerwünschten Werk-Lärm verursachen,

sollte man im Sommer damit ins Freie gehen; es ist ein erwünschter Anlaß, um in frischer Luft aktiv zu sein und Plastik am offenen Licht erstehen zu lassen, wie denn solche Arbeit an einem „Einstück-Bildwerk“ die Kräfte zugleich entbindet und fesselt: bis aus dem Block ein Gebilde freigelegt wird, das selber danach verlangt, Gestalt zu werden wie ein Stück Ur-Schöpfung: nach dem Willen und Vermögen dessen, der daran schafft. Eine Arbeit, die „sich selber führt“, sobald erst einmal angefangen wird, die darum erzieherisch so ungemein wertvoll und fruchtbar ist und die man auch gegen die mancherlei bekannten Widerstände (aus der sonstigen Schulordnung) durchsetzen und pflegen sollte!

Wer nähere Auskunft, auch über Versand und Preise, wünscht, schreibe bitte an mich (mit Rückporto): 20b, Salzgitter-Gebarhdshagen, Hinterberg 1.

Iver Sörensen zum Gedächtnis

Am 15. April 1954 starb Iver Sörensen mit 64 Jahren an den Folgen einer Magenoperation. Er schied aus einem Leben, das für ihn voll von Schaffensglück und Liebe gewesen ist. Wer ihm als Schüler oder Freund verbunden gewesen ist, der hat das immer wieder gefühlt: so schlicht und wahrhaftig, wie er als Mensch war, so war er auch als Lehrer.

Das Geheimnis seines erzieherischen Wirkens lag größtenteils darin, daß jedes Kind, jeder Jugendliche und überhaupt ein jeder, dem er sich zuwandte, sich in ungewöhnlichem Maße menschlich ernst genommen fühlte und zugleich das aufrichtigste Wohlwollen verspürte. Von daher war es erklärlich, daß alle seine Schüler mit solcher Anteilnahme und Treue bei ihm zeichneten, malten und schnitzten und daß die Bilder und Dinge, die um ihn entstanden, so wunderbar frisch und schön wurden. Er war viel zu schlicht-wahrhaftig, als daß er jemals auf den bloßen Effekt gezielt hätte oder der Tagesmode nachgelaufen wäre.

Sein Anliegen war nicht so sehr ein ästhetisches als vielmehr ein pädagogisches. Er stellte seine Schüler unmittelbar in die Wahrheit, indem er ihnen wahrhaftige Aussage ermöglichte. Vor seiner Art begann man sich all's Unehnten und Überlauten zu schämen, und an seiner leisen, aber dem Herzen doch so vernehmlichen Freude über jede geglückte Leistung tastete und rankte sich die unbewußt suchende Seele des Kindes empor und erfuhr das tiefe Glück wirklichen, eigenen Wachstums.

Wie Iver Sörensen durch herzlich-redliche Zuwendung zum Schüler echte Leistung und damit Wachstum von innen heraus ermöglichte, darin konnte man bei ihm nie ausüßern. Das hohe Beispiel, das er gegeben hat, bleibt gültig; es kann nicht durch irgendwelche moderne Entwicklung überholt werden.

Sein äußeres Leben verlief der inneren Schlichtheit entsprechend ohne Sensationen. Geboren 13. 1. 1890 in Roagger, führte ihn sein Weg zum Lehrberuf über Bramstedt und Segeberg zur eignen Praxis in eine Landschule bei Oldesloe (1910—14) und dann in eine Kieler Stadtschule. Hier wandte er sein besonderes Interesse der Kinderzeichnung zu als einer Möglichkeit persönlichster Aussage des Kindes. Was er dabei gesehen und entdeckt hat, ist inzwischen in die Geschichte der Kunsterziehungsbewegung eingegangen; manchen Zeitschriftenbeiträgen und Referaten folgte 1931 die erste Buchausgabe: „Neun Jahre vorstellungsmäßiges Zeichnen an einer Kieler Volksschule“ (Verlag Schwann, Düsseldorf).

Es zeugt für die damalige Lebendigkeit der Kieler Pädagogischen Akademie, daß sie 1929 einen Sörensen als Rektor an ihre Akademieschule in Gaarden holte, der er in der Folge ein Gepräuge zu geben wußte, das allen Lehrerstudenten im Gedächtnis bleiben sollte.

Im „Volksgut im Zeichenunterricht“ (Verlag J. Klinkhardt 1937, derzeit in fünfter Auflage) findet sich der geistige Ertrag dieser Jahre.

1942—45 war er als Kunsterzieher an der Lehrerbildungsanstalt Znaim tätig, wo er leider all seine kostbaren Sammlungen von Schülerarbeiten den Tschechen überlassen mußte. Von 1946—52 waren ihm noch einmal besonders glückliche Jahre am Pädagogischen Lehrgang in Burg in Dithmarschen beschieden; nach dessen Abschluß wirkte er als Dozent an der Pädagogischen Hochschule in Flensburg. —

Nun aber sollten wir, die wir Iver Sörensen kannten und liebten, das, was er erarbeitete, festhalten, damit Wesentliches nicht verlorengehe.

Dr. Albert Stolpe

Was in den 25 Jahren, seit Iver Sörensen für die Lehrerbildung zum Begriff wurde, am stärksten wirkte, war das persönliche Beispiel eines Schulehaltens, daran die inneren Kräfte frei wurden und wuchsen. Wer immer hinzu kam, gewohnt, Aufgaben vom Fach her zu sehen, wurde entwauffnet durch die Tatsache, wie Sörensens Schüler die sie bewegenden Stoffe mit eigenster Hingabe formten, weil nichts Fremdes hineingeredet wurde, weil sie sich selber aussprechen durften und in echter Muße — ohne plötzliche Termine von Thema zu Thema, ohne Massenabfertigung und ohne die Flucht in schnellfertige Übungsstücke.

Nur so gediehen auch die größeren Vorhaben (der Stolz manchen Jahrgangs von Schülern und ihrer Eltern!), an denen nicht zu rütteln war, weil jeder Beitrag zu rechter Zeit und von der rechten Hand das gemeinsame Werk bereichern half — oft weit über die Schulstunden hinaus diesem Manne zuliebe, der auf das beste Können vertraute wie auf etwas ganz Selbstverständliches.

Sörensen war berechtigt, die Schwächen der reinen Fach-Zeichenstunden sehr kritisch zu sehen und immer wieder in der Volksschule den Klassenlehrer als den gegebenen Betreuer auch der bildnerischen Arbeit zu fordern. Er gab das hohe Beispiel der Zusammenschau und Belebung der Stoffe aus dem Gesamtunterricht und aus den Religions-, Deutsch-, Heimatkunde- und Geschichtsstunden, von den echten Aufträgen aus dem Jahres- und Lebenskreis ganz zu schweigen.

Es gab bei ihm nicht ‚gesuchte‘ Themen, die irgendwelcher Formalien oder Techniken wegen hervorgeholt worden wären, und er war zu der These, wonach ein Kunsterzieher selber produktiv tätig sein müsse, der Gegenbeweis: je weniger einer kann, um so weniger gefährdet er durch Vor-Machen — im doppelten Sinne!

Für ihn war Können die Urteilsfähigkeit, wie er sie im Hause an jedem Stück eignen Sammelns bewies und in der Schule an allen ausgehängten Arbeiten, die auch dem fremden Besucher anzeigten: hier wird nicht nur vom Schüler ausgegangen, hier wird er auch in ein Lebens-Verhältnis zur Kunst gebracht. Diese Art Können: Kinderbilder und Jugendarbeiten von Grund auf lesen und verstehen zu können, war für ihn das Hauptstück; einen Lehrer, der ‚noch keine Augen‘ hatte, hielt er für unfähig, der Jugend beim Aufbau ihrer Welt-Anschauung echte Hilfen geben zu können. Und wie brachte er es fertig, selbst Schülern, die sich an dem mangelnden Allerwelts-Naturalismus stießen, zu beweisen, wo sie selber in ihrer Bildsprache standen; unter dem Niveau der Jungen nämlich, die sich bei ihm folgerecht entwickeln durften!

In die Trauer über den vorzeitigen Tod dieses charaktervollen Erziehers, der so tief um die Beschränkung wußte, in der allein man in der Volksbildung meisterlich wirken kann, klingt die Gewißheit tröstlich hinein, daß dieses Vorbild in den Herzen mancher Schüler und Studenten, die nun selber lehren, eine unverlierbare Heimstätte fand.

Parnitzke

BDK-Vorstandssitzung Ostern 54 in Frankfurt/M.

Anwesend: Der engere Vorstand (Betzler, Rhein, Parnitzke, v. Brandis, Friedmann, Kretzschmar) und die Vertreter der Landesverbände (Bullinger, Buchegger, Fallner, Hilmer, Jaud, Kohlhasse, Schmoll, Sellin, Soika, Picker). Nicht vertreten: Landesverband Bremen.

Gäste am 21. April: StR Sass, Hamburg (für die dortige Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege) / StR Hoenemann, Frankfurt/M. (als Vertreter des Verbandes der Musikerzieher) / Freckmann, Mainz (als Vertreter des Kunststudenten-Verbandes).

Neuwahl des engeren Vorstandes: Auf Vorschlag Dr. Soikas wird in geheimer Zettelwahl abgestimmt. Die Landes-Verb.-Vorsitzenden sind für je 100 Mitglieder mit je 1 Stimme abstimmungsberechtigt. Ergebnis: Betzler 20 Stimmen, Rhein 18, (Dr. Soika 1), v. Brandis 20, Custodis 20, Parnitzke 19 (Rhein als Schriftleiter 1), Schriftführer Friedmann 11, Kretzschmar 8, Pressestelle: Dr. Meyers 17 (Schötter 3).

Kassenbericht: ihn erstattet Frl. von Brandis. Gesamtzahl der zahlenden Mitglieder: 1065 von rund 1400 Kunsterziehern! Da die Leitung des BDK ständig wachsende Kosten verursacht, schlägt Betzler vor, den an den Bund abzuführenden Mitglieder-Beitrag von 0,30 auf 0,40 DM zu erhöhen; der Antrag wird angenommen, die Durchführung ab 1. Juli 1954 beschlossen. B. dankt Frl. v. Brandis für ihre gewissenhafte Kassenführung. Die Kasse wird von Schmoll und Friedmann geprüft und in Ordnung befunden.

Die Lage: Betzler berichtet. Seit der Hannover-Tagung gibt es weitere Einschränkungen des Kunst- und Werkunterrichts. Alle Landesverbände außer Niedersachsen, Hamburg und Nordrh.-Westf. melden für die Oberstufe nur 1 Wochenstd. KE. In Hessen (außer an Mädchenschulen) nur 1 Std. bereits ab O III! Die Mitteilungen B.s über die bisherigen Verhandlungen in verschiedenen Gremien und über seinen Briefwechsel mit dem 1. Vorsitzenden des Deutschen Philologen-Verbandes und dem 1. Vorsitzenden der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte lassen die Schwierigkeiten und Widerstände erkennen. Als Ausweg wird von der Gegenseite immer vorgeschlagen: KE als Wahlfach mit Musik oder KE nur als Arbeitsgemeinschaft. Demgegenüber muß der BDK an zwei Stunden für alle Schularten und alle Klassen festhalten. Da diese Forderung in der vielfach geplanten 30-Stunden-Woche nicht erfüllt werden kann, muß weiter die 36-Stunden-Woche gefordert werden.

Im übrigen zeigt das Ersuchen der Ministerpräsidenten-Konferenz an die Kultusminister das unerträgliche Chaos im höheren Schulwesen deutlich auf. Halbwegs einheitliche Zustände werden aber nur allmählich geschaffen werden können.

Die Frage der Zugehörigkeit der KE zu den Philologen-Verbänden wird eingehend diskutiert; Ergebnis: Soweit möglich, sollte jeder KE-Mitglied im Philologen-Verband sein (einige Kollegen bekleiden dort bereits Vertrauensstellungen). Wir haben damit die Möglichkeit der Werbung und Beeinflussung. Unsere Aufgabe ist, mehr Einfluß zu gewinnen; das bedingt auch Zusammenarbeit mit anderen Verbänden und Gremien. Eine wesentliche Verbreiterung der Arbeitsbasis bedeutet die Zusammenarbeit mit dem „Rat für Formgebung“. Bei einer Sitzung des Erziehungsausschusses im R. f. F. bezeichnete Prof. Bartning unsere Lage als Notstand und beauftragte Betzler mit der Ausarbeitung eines Memorandums. Dieses wurde mitredigiert von Direktor Otto, Hannover, und Direktor Prof. Hirzel, Kassel. Näheres in Heft 3, S. 87. B. verliest eine Reihe bemerkenswerter Zuschriften, die Anerkennung und Unterstützung zusagen. Jedoch haben diejenigen, die es am stärksten angeht, bisher nicht geantwortet! Der Kampf muß verstärkt fortgesetzt werden. B. schlägt die Herausgabe einer Schrift vor, die, reich bebildert, in einer Auflage von 3000 Stück verbreitet werden soll. Der Vorschlag wird angenommen. *Die Broschüre soll Anfang Juli erscheinen.*

Kunst und Jugend: Schriftleiter Parnitzke berichtet: Zahl der Bezieher 2482, Aufl. 3000 Exemplare. Nachdem KuJ. in den ersten Jahren Zuschüsse benötigte, ist im 3. Jahr ein kleiner Überschuß zu verzeichnen. Hier und da ergeben sich Schwierigkeiten mit der Druckerei. Heft 2 und 3 erscheinen als Berichtheft über die Hannover-Tagung; alsdann werden diese zu einem Sonderheft zusammengefaßt.

Die Sonder-Gestaltung von Heft 2 (und 3) hat einen Mehraufwand von 1500 (plus 500) DM bedeutet, der für reguläre Hefte

nicht verfügbar ist. Ausführlich diskutiert wird die Frage: Soll KuJ. in Zukunft ohne „Die Gestalt“ erscheinen? — Die meisten Sitzungsteilnehmer äußern die Befürchtung, daß die Abtrennung eine Spaltung des BDK heraufbeschwört. Auch würde KuJ. wirtschaftlich nicht mehr tragbar sein können. Die meisten KE vertreten eine gemäßigte Auffassung; sie wünschen eine tolerante Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Richtungen. — Ein Wechsel im Verlag erscheint nicht angebracht, da Henn für KuJ. große Opfer gebracht hat; jedoch soll versucht werden, eine bessere Druckerei ausfindig zu machen und Kostenanschläge sollen eingeholt werden.

Nachwuchsausbildung-Anträge des Landesverbandes Berlin: Der BDK muß mit den Ausbildungsstätten zusammenarbeiten; beide sind aufeinander angewiesen. Jedoch zeigten die Ausbildungsleiter bisher wenig Neigung. Nie Nachwuchsausbildung hat die Anforderungen der Schulpraxis ausgiebig einzubeziehen (Berlin); das kann nur durch erfahrene KE als Ausbilder (Berlin) gewährleistet werden. Die Entwicklung der Kunsterziehung wird nicht von den Ausbildungsstätten, sondern von den Schulen getragen. Vielfach werden die jetzigen Ausbildungsmethoden von den Studenten stark bemängelt. — Bei Beginn des Studiums muß strengere Auslese erfolgen, da unzureichender Nachwuchs unsere Sache belastet. In der Ausbildung muß das Werken stärker berücksichtigt werden; die Erziehung zur Formgestaltung muß aufgenommen werden.

Die Frage des *Nebenfaches (Beifaches)* wird lebhaft diskutiert. Bayern verzichtet offiziell auf das Nebenfach / Niedersachsen jetzt durch Erlaß des Kultus-Ministers / Schleswig-Holstein verzichtet darauf / In Württemberg zeigt die Praxis, daß das Nebenfach nicht notwendig ist. Das Nebenfach wird grundsätzlich abgelehnt. Jedoch müssen dort, wo es gebraucht wird, KE mit Nebenfach zur Verfügung stehen. Deshalb soll den Studenten überlassen bleiben, ein Nebenfach zu wählen oder nicht. Unter keinen Umständen darf der „Philologe mit KE als Nebenfach“ geschaffen werden; das wäre das Ende!

Südwestdeutsche Tagung des BDK: s. besonderes Programm.

Internationaler Zusammenschluß / Internationaler Kongreß in Schweden 1955: Die Arbeit des 1951 in Bristol gebildeten Vorbereitungsausschusses scheiterte bisher an den weiten Reisewegen der Mitglieder (Kanada, USA) — Der für 1952 geplante Kongreß in Schweden kam bisher aus Geldmangel nicht zustande. Deshalb betrieb Betzler in der Schweiz die Durchführung eines internationalen Kongresses in Zürich. Daraufhin entschlossen sich die Schweden, ihren Kongreß vom 8. bis 13. August 1955 in Lund durchzuführen. Gegen Ende dieses Sommers sollen von dort die Drucksachen versendet werden. Dringend erwünscht ist die finanzielle Unterstützung des Kongresses durch die großen deutschen Firmen für Mal- und Zeichenbedarf. B. bittet die Landesverbände, mit den in Frage kommenden Firmen ihrer Länder Verbindung aufzunehmen und das Ergebnis nach Frankfurt mitzuteilen.

Beschränkung der Tagungsausstellungen: Von Nordrh.-Westf. wird auf Grund der Hannover-Erfahrungen eine Begrenzung der Ausstellungen angeregt. Rhein nimmt Stellung zu den Klagen über nicht zurückgesandte Ausstellungsarbeiten. Bullingers Antrag wird gebilligt und bei der Darmstädter Tagung erstmals beachtet.

Als Gäste sind am 22. April anwesend, die Mitglieder des in Hannover gewählten BDK-Ausschusses für Fragen der Form-erziehung: Haake, Rotenburg, Hann. / Sonntag, Münster i. W. / Keßler, Kassel (als Vertreter für Prof. Röttger). Ferner: Dr. Gertz, Darmstadt, als Vertreter des R. f. F. / Dr. habil. Hegemann als Leiter des Instituts für Handwerkskultur, Hanau. Haake und Sonntag erstatten Bericht über ihre bisherige Arbeit auf diesem nun allgemein als wichtig erkannten Gebiet. Die jungen Menschen als zukünftige Konsumenten müssen zur Urteilsfähigkeit erzogen werden, um Wert von Scheinwert und Kitsch unterscheiden zu können (siehe „Richtlinien“). Sonntag hat ein Buch-Manuskript bereit, jedoch scheiterte die Herausgabe bisher an dem von den gefragten Verlagen verlangten Beitrag von 15 000 DM.

Dr. Gertz und Dr. Hegemann beteiligen sich sehr interessiert an der Diskussion; auch ihre Vorschläge sind in die Richtlinien aufgenommen. Der R. f. F. stellt ferner Referenten für Tagungen und Arbeitsgemeinschaften zur Verfügung. *Er bittet alle L.-Verbände um Vorschläge für die Lichtbilderreihen.* Not-

wendig erscheint die Einbeziehung der übrigen Schulformen, damit das Erziehungsziel in möglichst weite Volkskreise getragen werden kann. Nach Dr. Gertz befragen sich von 170 befragten Instituten bisher nur 5 Prozent mit Fragen der Formgebung. Dr. Hegemann berichtet über Erziehungsmethoden und Erfolge in Dänemark und Schweden. Es ist ein internationaler Kongreß für Formgebung geplant, der in Darmstadt stattfinden soll und auf dem der R. f. F. die entsprechenden Erziehungsfragen stellen will.

Ring der Freunde und Förderer: Etwa 20 Mitglieder gehören dem Ring an. Leider ist die Aktion ins Stocken geraten, obwohl der BDK diese Unterstützung dringend braucht. Jeder Landesverband sollte nichts unversucht lassen, *wenigstens zwei neue Mitglieder* zu werben.

BDK-Mitgliedsnachweis: Nach Beteiligung der bisher noch bestehenden Unklarheiten soll der Ausweis nun folgendermaßen fertiggestellt werden: Vorn: BUND DEUTSCHER KUNSTERZIEHER Landesverband . . . Mitgliedsausweis / Innen links: Lichtbild mit Name und Geburtstag; Bundesstempel auf Lichtbild mit Unterschrift des BDK-Vorsitzenden / Innen rechts: Einteilung in acht Felder zum Einkleben der Jahresmarken, die, je für ein Jahr, jedem Mitglied nach erfolgter Beitragszahlung übersandt werden. Damit ist der Ausweis zeitlich begrenzt, was im Interesse seiner Beachtung durch die Ausstellungen und Museen notwendig ist. Die Ausweise werden nur an Erzieher ausgegeben, die *kunsterzieherisch* tätig sind.

BDK-Lichtbildstelle: Die Tagungen in München und Hannover wiesen bereits einen Arbeitskreis auf, der sich mit dem Lichtbild und seiner Bedeutung für den Kunstunterricht befaßte. Der nun zu gründenden Lichtbildstelle fällt die Aufgabe zu, Dia-Reihen aus den Bereichen der Baukunst, der Malerei und Plastik zu schaffen. (Der R. f. F. behandelt in seinen Dia-Reihen die Umweltgestaltung.) B. verliest die von Kerber verfaßten Vorschläge zum Aufbau der Lichtbildstelle (siehe Heft 3, S. 83). Ferner das Angebot der von Michel, München 8, Kellerstraße 5/III, geschaffenen Serien, hauptsächlich über die Tagung von Hannover. Leihgebühr für 1 Serie (30-32 Dias) 2 DM je Woche, für 3 Serien 5 DM. Kaufpreis für 10 farbige Dias 15 DM, für 20 farbige Dias 28 DM; für 1 Schwarz-Weiß-Dia 1,35 DM, 10 ebensolche 10,50 DM, 20 ebensolche 18 DM. Aufträge nimmt auch Kerber, Frankfurt a. M., Laubstraße 3, entgegen.

BDK-Pressestelle: Diese Einrichtung hat unter der Leitung von Meyers, dem B. für seine Arbeit dankt, aufschlußreiche Einblicke in die Haltung der Presse zu den Fragen der Kunsterziehung erbracht; sie soll deshalb vorläufig noch weitergeführt werden. Meyers wünscht wegen Überlastung die Arbeit einem anderen Kollegen zu übergeben (sie ist inzwischen von Dozent H. Greiß, Kiel, Päd. Hochsch. übernommen worden).

Verschiedenes: Auf Antrag des BDK hat die Stadt Stuttgart genehmigt, daß in der früheren Schule Kolbs eine *Gedenktafel* würdig angebracht wird (siehe Sonderbericht mit Bild).

Die von Richard Ott in einer Rundfunksendung (Sender Hannover) und in einem Vortrag (Hamburg) geäußerten abfälligen Bemerkungen über die Tagung Hannover und den BDK werden diskutiert. Derartige Äußerungen sind geeignet, der um Wahrung ihres Bestandes ringenden Kunsterziehung schweren Schaden zuzufügen.

Die *Vorsitzenden der Landesverbände* berichten dann über den Stand der Dinge in ihren Ländern. Die Berichte lassen die sehr unterschiedliche Lage erkennen; während die Verhältnisse in einigen Ländern noch einigermaßen zufriedenstellend sind, haben sie sich in den meisten Ländern durch neue Einschränkungen des Kunst- und Werkunterrichts verschlechtert. Auf Antrag Pickers wird beschlossen, die Landesverbandsberichte in Zukunft nach übereinstimmenden Gesichtspunkten schriftlich niederzulegen, damit sich bessere Vergleichs- und Auswertungsmöglichkeiten ergeben. Picker berichtet u. a. über die von seinem Verband geplante *Wanderausstellung*, die ausschließlich der Aufklärung der Öffentlichkeit dienen und in der deshalb die Entwicklung des Fachs von 1900 bis heute anschaulich gezeigt werden soll. Die gute Idee verdient auch von den andern L.-Verbänden übernommen zu werden.

Auch Schleswig-Holstein hat nun ebenfalls einen amtlich ernannten *Fachberater* für die Oberschulen des Landes: Stud.-Rat W. Kohlase, Kiel, Herderstr. 2.

Abschließend dankt Betzler allen Sitzungsteilnehmern für ihre produktive Mitarbeit; seit Bestehen des BDK sei die Einmütigkeit des Vorstandes ständig gewachsen, das sei der beste Dienst an der gemeinsamen Sache.

Kunststudenten stellten in Paris aus

Unter dem Patronat des französischen Hohen Kommissars und Botschafters in Deutschland, A. François-Poncet, wurde in Paris erstmals nach dem Kriege eine Ausstellung mit Arbeiten von deutschen Studenten der Landeskunstschule Mainz und der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf veranstaltet, die der Rektor Marchaud im Internationalen Haus der Cité Universitaire am 16. November 1953 feierlich eröffnete.

Diese Ausstellung des Deutschen Kunststudentenverbandes (Organisation und Leitung lagen bei seiner Auslandsreferentin Frl. Jansen, Düsseldorf, und beim Referenten für Kunsterziehung, Helmut Freckmann, Mainz) sollte eine Folge gleicher Veranstaltungen einleiten, die auch bei uns Studentenarbeiten der verschiedensten Nationen zeigen wird.

Während die Akademie Düsseldorf Arbeiten der Bühnenbildnerklasse ausstellte, gab die Landeskunstschule Mainz einen großen Überblick über das handwerkliche und künstlerische Schaffen ihrer verschiedenen Werkstätten und Ateliers.

Der große Ausstellungssaal im Internationalen Haus machte die Gestaltung der Ausstellung nicht leicht. Unter Verwendung von neuen deutschen Werkstoffen erhielt sie aber ein geschlossenes Bild künstlerischer Leistung und moderner Formgestaltung. Besonders hervorzuheben wären die gelungenen Formen neuartiger Plexiglasvitrinen und die Verwendung neuer Glasfaserstoffe auf den Stellwänden. Es ging den Veranstaltern darum, ein geschlossenes künstlerisches Ganzes darzubieten; deshalb wurde die Heraushebung individueller Einzelarbeiten vermieden.

Die Düsseldorfer Bühnenklasse zeigte aus ihrer Arbeit Bühnenmodelle, Bühnenentwürfe, Masken, Dekorationen von hohem Niveau. Mit großer Sensibilität ist hier den verschiedensten klassischen und modernen Bühnenstoffen ein ausdrucksstarker Rahmen gegeben worden.

Der Mainzer Teil der Ausstellung, der Malerei, Graphik, Bildhauerei, Textil- und Flächenkunst zeigte, ließ bei ebenfalls hohem Niveau klar hervortreten, daß in den Anfangssemestern für eine solide Grundlegung gesorgt ist und daß aus diesem strengen pädagogischen Rahmen der individuellen Entwicklung Freiheit im künstlerischen Schaffen gewährt wird. Die gelungenen Raumgestaltung schloß beide Ausstellungen zu einem harmonischen Ganzen zusammen.

An der feierlichen Eröffnung nahmen eine große Anzahl französischer Vertreter des öffentlichen Lebens teil sowie der deutsche Botschafter: Prof. Dr. Hausenstein, und der deutsche Kulturattaché in Paris: Botschaftsrat Dr. v. Tieschowitz. Die Ausstellung genoß die besondere Unterstützung des Auswärtigen Amtes und der Kultusministerien.

In Gesprächen mit Besuchern der Ausstellung zeigte sich immer wieder, welch reges Interesse unseren Arbeiten entgegengebracht wurde, um so mehr als die von uns gezeigten Fachgebiete an französischen Akademien nicht gelehrt werden.

Mitte Dezember wurden die gesamten Arbeiten in Mainz, in den Sälen des Kurfürstlichen Schlosses, gezeigt.

Anschließend kann gemeldet werden, daß die französischen Künstler der Cité Universitaire im Rahmen des Centre Culturel International ihren Gegenbesuch gemacht haben. Ihrer Mainzer Ausstellung (28. Mai bis 14. Juni) folgt im Juli diejenige im Museum Schloß Oberhausen.

Helmut Freckmann

Schrifttum und Bildgut

Education and Art, a Symposium edited by Edwin Ziegfeld / Unesco 53 / 130 S., 58 Tafeln, davon 24 farbige, 27 / 6 engl. Sch. (Vertrieb über R. Oldenbourg, München).

Versammelt sind Beiträge von 41 Autoren, davon 8 aus den USA, je 4 aus England und Frankreich, je 2 aus Kanada, Australien, Ägypten, Indien, Japan und Deutschland (Dr. H. Meyers und R. Ott), je 1 aus Südafrika, Israel, Haiti, Mexiko, Niederlande, Belgien, Dänemark, Norwegen, Schweden und der Schweiz. Von den Bildern liegen 15 beim Kindergarten- und Grundschulalter, 30 beim Alter von 9 bis 14. Plastik hat acht Beispiele (bis zum 15. J.). An 40 Fotos zeigen Kinder beim Malen in allen Lagen (Fußboden, Wand, Staffelei). Auch die Texte gelten vorwiegend dem (naiven) Kinderbild, jedoch greifen einige auch weiter zur Adoleszenz, zum Kunststudium und Laienschaffen. Ersichtlich wird die weltumspannende Aufgabe der Kunsterziehung; eine Schrifttums-Übersicht hilft, weitere Brücken zu finden.

Parnitzke

Franz Ulrich Gass u. Agnete Baum: *Vom Wunder des Holzes* / Kleine Verlagsanstalt Stuttgart 54 / 96 S., 30 Farbseiten, 74 Fotos / 24 DM.

Diese großformatige Ausgabe der ‚Arbeitsgemeinschaft Holz‘ auf Kunstdruckpapier mit zünftigen Furnier-Einband aus Ahorn, Ruster oder Kirsche ist eine typografische Meisterleistung (auch mit den lichtfarbigen Unterdrucken der Textseiten). Der grüne Dom / Prähistorische Zeittafel und Waldentwicklung / Die Sägeindustrie / Der Holzhandel / Das Furnier / Das Sperrholz / Die Spanplatte / Holz im Haus- und Innenausbau / Das Holzhandwerk / Möbel von heute - und wie sie entstehen; allein dazu 30 farbige Beispiele heutiger Wohnräume.

Dieser Inhalt ist so anregend veranschaulicht, daß man dies Hohelied vom Holz und seiner Bearbeitung und Gestaltung jeder Schule und Schülerbücherei wünschen muß. Es ist erst recht ‚Handbuch‘, wo über Wohngestaltung und Wohnmöbel besonders belehrt wird, weil wie sonst nirgends die Holzarten auch farbig ablesbar sind. P.

Will Grohmann: *Bildende Kunst und Architektur* / 3. Bd. der Reihe ‚Zwischen den beiden Kriegen‘ / Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 53 / 552 S., 64 Fotos auf Tafeln, 22,- DM.

Was diese Übersicht über die jüngste Kunst auszeichnet, ist die der Kennzeichnung der wesentlichen Stilbildungen folgende Reihe von charakteristischen Aussagen der Künstler selber, aus Gesprächen, Briefen, Manifesten usw., sowie die den gut gewählten Fotos folgende Zeitübersicht von 1890 bis 1950. Die kritisch sichtende Betrachtung gilt der Malerei mit 200, der Plastik mit 40, der Baukunst mit 80 Seiten; Schwerpunkt ist allemal das biographische Gerüst; es gilt von der ganzen Darstellung, daß sie vorzüglich und verläßlich orientiert und deshalb ein erwünschtes Nachschlagematerial bietet, das schon den Oberstufenschülern nützlich sein kann. Parnitzke

Carl August Bembé: *Von der Linie zum Raum* / Georg-D.-W.-Callway-Verlag, 53 / 88 S., 260 Zeichn., 5,80 DM.

Was Bembé in USA-Architekturklassen lehrte, ist in diesem Skizzenbuch ‚wie im Plauderton‘, indes in Kurzform treffend formuliert. Es geht immer wieder um das Raumgefühl, das - von Höhle, Nest und Zelt ausgehend - anhand all der eigentümlichen Spannungen illustriert wird, die den Innen- und Umraum verbinden und durchdringen, die jedes Möbelstück, auch eine Lampe, in ein Kräftefeld rücken, worin von positiv zu negativ ‚Raum fließt‘. Das schwer zu Sagende beim Neuen Bauen wird hier sozusagen spielend einsichtig gemacht (gestaltlich - ohne ein Wort von Bautechnik). Ein Erweis, wie fruchtbar ein Lehrverhältnis sein kann, worin der heilsame Zwang waltet, ‚Gedanken zur heutigen Architektur‘ elementar faßlich zu entwickeln. P.

50 Jahre Piper-Verlag - Unser Glückwunsch dazu!

Wenige von uns sind unberührt geblieben von dem Kunstschrifttum, mit dem schon 1914 der Verlag in einem unvergeßlichen Almanach aufwarten konnte, zu dem dann die ‚Piper-Drucke‘ als ein fester Begriff kamen.

Der jetzige Almanach: *Nach 50 Jahren* (458 S., 33 Abb. u. 58 Bilder auf Tafeln / 5,80 DM) ist wiederum ein Lese- und Bilderbuch von Rang mit den vielen Sonden, die der Geistesgeschichte eines Halbjahrhunderts gelten.

Von den 2,50-DM-Bilddbändchen haben *Barlachs: Zwischen Erde und Himmel* und *Picassos: 46 Lithos* je 35 000 erreicht, *Toulouse-Lautrec's: Montmartre* weit überschritten. Zu begrüßen sind nunmehr:

Edvard Munch: Lebensfries, 45 Graphiken auf Tafeln und 16 S. Einführung von W. Urbanek - erwünscht, weil Munchs Werk nicht wegzudenken ist und weithin bekannt sein sollte. Ferner:

Hokusai: 46 Holzschnitte und Zeichnungen. Auswahl und Einführung von unserm Kollegen Dr. F. Winzinger (München) sprechen für sich. Beachtlich, daß die Großen eben auch im Kleinsten groß sind, siehe Blatt 30/31: Fische sowie Pilze und Ratten.

Marc Chagall von Godo Remszhardt / Buchheim-Verlag, 53 / 8 S. Text, 20 Farbtafeln (Oktav) - 6,80 DM.

„Die Farbige Reihe“, zu der dies Bändchen gehört, umfaßt vorwiegend franz. Meister (von Manet über Cézanne und Ma-

tisse bis Picasso), ansonst van Gogh und Paul Klee mit 20 bis 24 Farbseiten in 8-10farbigem Offsetdruck, mit manchen Vorzügen, aber auch Schwächen des Verfahrens - hergestellt in Paris.

Das Chagall-Heft zeigt Proben aus vier Jahrzehnten farbiger Lyrik des Kosmopoliten, der die ostjüdische traumhaft-heitere Schwermut von Witebsk nach Berlin und Paris trug und nach den USA (41-45), um wieder in Frankreich zu wirken.

Langewiesche Bücherei: 3 neue Hefte - je 48 Bilder, 2,40 DM.

Orgeln / m. 6 S. Einführung von W. Haacke. Dargeboten ist, wie die Kirchenorgeln (in der Mehrzahl aus dem norddeutschen Raum) in der oft großartigen Prospektgestaltung sich wandeln von der Gotik bis zum Klassizismus, und „in der euserlichen und jinnerlichen gleichsam lebendigen gestalt“ eine deutsche Sonderleistung ausmachen.

Sanssouci / m. 8 S. Text von E. Gall und 1 Plan. Die 48 besten Fotos von M. Baur folgen der weitläufigen Parkanlage mit den zwölf Bauwerken darin, die zw. 1750 und 1850 entstanden.

Der Veitsdom in Prag / m. 7 S. Text von H. W. Hegemann. Um 1350 wurde (zugleich mit den Riesenbauten in Danzig, Ulm, Wien) auf dem Prager Burgberg von Karl IV. der Kaiserdom begonnen. Dem französischen Baumeister folgte 44 Jahre lang der geniale Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd; dann blieb ein Torso (ähnlich wie in Köln), bis das Langhaus weitergebaut und die Doppeltürme gerichtet waren (ich habe sie noch 1912 im Baugerüst gesehen). Was der Bau - wahrhaft eine Krone über der Stadt, die im Kern ein einziges „Architektur-Museum“ ist - an besonderen, vor allem auch plastischen Schätzen birgt, ist Kernteil der Fotos. P.

Robert Oertel: *Die Frühzeit der italienischen Malerei* / W.-Kohlhammer-Verlag, 53 / 247 S., 56 Fototafeln, 4,80 DM.

In der Reihe der „Urban-Bücher“ folgt der ital. Renaissance von Paatz (s. Heft 1/54) die Darstellung des 11. bis 13. Jahrhunderts. Jeder Italienfahrer weiß, welche Fülle von Werken und Namen (vor und außer Giotto) diese (in der Kunstgeschichte meist zu kurz kommende) Zeit bietet, Werke, die uns oft bedeutsamer sind als die „mehrgesternten“. Konnte vom „Paatz“ gesagt werden, er gehöre zum Besten, so gilt das auch vom „Oertel“ (den sehr sorglichen Quellenapparat einbegriffen); er korrigiert zudem manche irrigen Vorstellungen von der mittelalterlichen Tradition. P.

Darmstädter Gespräch 1953: *Individuum und Organisation* / Neue Darmstädter Verlagsanstalt 54 / 292 S. 12,60, Lbd. 16,80 DM.

Das Menschenbild unserer Zeit (bildende Kunst) / Mensch und Raum (Baukunst) / Mensch und Technik - auf die Berichte zu diesen früheren Themen machten wir seinerzeit aufmerksam.

Man könnte meinen, mit der völligen Entfernung aus dem bildnerischen Bereich ginge uns das Gespräch wenig genug an. Jedoch ist das Gegenteil der Fall: dies Kernthema vom ‚Einzelnen und der Gemeinschaft‘ zielt geradezu auf echteste Nöte, die überall anliegen, auch in der Schule und in unserer Arbeit, und die zum A und O aller Erziehung gehören als zur Ordnung menschlicher Beziehungen überhaupt. Es gibt deshalb keine langweilige Seite wenn wiederum Vertreter aller geistigen Disziplinen, auch Juristen, Soziologen, Wirtschaftler (allerdings kein Schulmann), zu Worte kommen, um Glanz und Kehrseite allen ‚Organisierens‘ kräftig gegeneinanderzustellen. Unserem horcht auf, wenn im gleichen Atem Halt gerufen wird, wo Freizeit ‚mitorganisiert‘ werden soll, und festgestellt wird, wie bestürzend wenige Zeitgenossen ihre Freizeit aus Eigenem produktiv zu nutzen wissen. Leider fiel kein Wort zu der Folgerung, wonach der Schule deswegen sehr viel Raum gelassen werden müsse, um gegen alles Spezialwissen und spätere Versinken im Betrieb die schöpferischen Kräfte zu entwickeln, über die jeder Mensch in einem musischen Bereich verfügt! P

Richard Rothe: *Kindertümliches Zeichnen - Gesetzliche Form* / Verlag für Jugend und Volk, Wien 52 / 132 S., 54 Abb.; 9,50 DM.

Die 4. Aufl. der Schrift des früheren langjährigen Dozenten am Wiener Päd. Institut nennt sich ‚völlig umgearbeitet‘, birgt jedoch kaum Aufschlüsse, die der Autor nicht schon gebracht hätte. Am neutralsten wirkt der realistische Grundzug im Verfolg der Themen: Mensch, Tier, Baum, Blume, Landschaft, Bauten und Gegenstände - sofern man dem Begriff der ‚Weiterführung‘ zustimmen könnte. Da es um eine ausgesprochene

Hilfe für die Volksschule geht, kann nicht verschwiegen werden, daß es nie Rothes Stärke war, die ertümlisch-naive Bildsprache in ihrer echten Gesetzmäßigkeit zu erschließen. Sofern aber die Herkunft nicht gültig erlotet wird, fährt sich die Herkunft leicht bei einem untiefen Naturalismus fest bzw. bei formgrammatischen Stufen und zielt an einer eigentlichen, dem Lebensraum der Kindheit voll gemäßen Kunst-Pflege vorbei. P.

Hans Kühne: *Schriftschule* / Georg-Kallmeyer-Verlag, 54 / 80 S., 97 Abb., 2,90 DM.

Von Kühne, einem Koch-Schüler, gab es schon manche verlässliche Alphabete (bei Heintze & Blanckertz u. a.). Dies kleine „Lehrbuch für Schrift und Schreiben“ ist bei aller Fülle übersichtlich angelegt und enthält erheblich mehr als unsere Schüler verkraften könnten. Will auch zugleich den Berufs-, Handels-, Werkschülern und sonstigen Interessenten (auch an Volkshochschulen) praktikable Weisungen geben - bis zu gezeichneten und geschnittenen Pinsel- und Schablonenschriften. Erfreulich, daß ein „Stammbaum“ dabei ist und ein erklärendes Fachwortverzeichnis. P.

W. Robert Werth: *Von der Ausgangsschrift zur Persönlichkeitsschrift* / Aloys-Henn-Verlag, 54 / 96 S., 62 Schriftproben auf 4 Tafeln.

Kein Leitfaden methodischer Art, vielmehr das Rüstzeug psychologischer (ausdrucks- und charakterkundlicher) Art, das hier auf die Schulschrift angewandt wird, um nach sorgsamem Analysen zu „Richtsätzen für den Schreibunterricht“ zu führen, die jeder Beachtung wert sind. „Überwache die Schleifenbildung; keine Ecken, keine Aufbauschung / Verwirf Einrollungen / Bekämpfe Fadenbindung / Untersage Linksschrägung / Verbiete gestückelte Buchstaben“ - dies und vieles andre erhält seinen vollen Sinn aus der klarfaßlichen psychologischen Begründung. Uns geht an, wie der Appell an die „innere Verfassung und Haltung“ ebendort mündet, wohin auch Stilwünsche zielen: nicht auf eine uniforme äußere Schönschrift, wohl aber auf eine entschiedene „Gestalthaftigkeit“ in der Prägung. Uns sollte freuen, wenn viele Erzieher allein aus Gründen der Menschenführung den hohen Wert einer Güte der Schrift beachten lernten. P.

Walter Dornseifer: *Das künstlerische Bildwerk im Unterricht* / Verlag Lechte, Emsdetten, 53 / 176 S., 28 Abb., 7,90 DM.

Der Verfasser, Dozent an der Päd. Akad. Münster, hat die Volksschule im Auge und den Lehrer, der erst gewonnen werden will dazu, Bilder in den Unterricht hineinzunehmen und sinnvoll auszuwerten. D. beschränkt sich auf Beispiele (viele aus der Dürer-Zeit und vorher, außerdem Vermeer, Millet, Courbet, Meunier, Käthe Kollwitz, Nolde) mit ausgesprochen „beschreibbaren“ Gehalten und will die Wiedergaben (wozu die Verlage genannt werden) zu allererst darin erschlossen wissen, bindet die Betrachtungen also nicht an Zeichenstunden. Solange es nicht in jeder Volksschulklasse „das vierteljährliche Bildwerk“ als ernstgenommene Bildungsaufgabe gibt, bleibt solche Einweisung verdienstlich.

Daß Kunsterzieher selber bildnerisch schaffen, wurde bei den BDK-Tagungen in München und in Hannover unter Beweis gestellt. Daß es auch „Schreibende“ unter ihnen gibt, konnte schon öfter angezeigt werden. Es ist das nicht nur eine Frage der Doppelbegabung im Formen und im Lehren, sondern auch eine solche, die auf tiefere Zusammenhänge philosophischer Art gerichtet sein kann, worin sich Haltung zum Leben ausprägt.

Es sei rückverwiesen auf den Roman des Hamburger Kollegen Edmund H o e h n e : *„Deutsche, Dänen und Kierkegaard“* (280 S. 7,50 DM), der auf dem Hintergrund der deutsch-dänischen Auseinandersetzung um Schleswig die Schicksalsfragen des großen Dänen, sein Ringen um eine christliche Existenz, einsichtig macht.

Von dem Stuttgarter „Erzieher der Kunsterzieher“ - Gerhard Gollwitzer liegt nun vor: *„Die durchsichtige Welt, ein Swedenborg-Brevier“* (Verlag Günther Neske 53 / 180 S. 8,50 DM).

Emerson sagte von Swedenborg (1688-1772): „Er schien durch die Mannigfaltigkeit und die ungeheure Größe seiner Kräfte die Zusammenballung mehrerer Personen zu sein. Ein Riese in der Literatur, läßt er sich durch ganze Fakultäten von gewöhnlichen Gelehrten nicht messen.“ Dieser Gelehrte von seherischem

Einblick, der einen Goethe tief anrührte, wie auch Balzac oder Strindberg, der deshalb einem Kant fremd blieb und erst recht positivistischen Geistern, die nur dem rational Beweisbaren trauen, hat unserer Zeit manches zu sagen, die den Seelenkräften wieder zu vertrauen beginnt und ihrer von innen formenden Gewalt.

Gollwitzer tut gut daran, die Selbstzeugnisse Swedenborgs nur sparsam zu kommentieren und auf solche zu beschränken, die „ankommen“ könnten. Es geht in dem Brevier um: die Signaturen der menschlichen Gestalt, den Menschen als Bürger zweier Welten, das Innere des Schöpfungsberichtes, den Bau des geistigen Leibes im Diesseits, um die Sinngabe der ehelichen Liebe, also wesentlich um Entsprechungen zwischen der geistigen und kreatürlichen Welt. Man kann außerdem erfahren, wie sehr Goethes Faust an Swedenborgs Schau der letzten Wirklichkeit des Geistes Anteil hat.

Da gerade Emerson zitiert wurde, sei erinnert, daß Emersons Essay-Sammlung *„Die Sonne segnet die Welt“* zu den frühen *„Blauen Büchern“* gehörte (1915). Wenn nun Dr. Ludwig P r a e h a u s e r im Rahmen der Stifter-Bibliothek (Salzburg, Wien, München, Newyork, Johannesburg) eine Auswahl von Aussprüchen unter dem Titel *„Lebensgestaltung - Fragen der Zeit“* in einem 2-DM-Bändchen versammelt, so geschieht es um der heilsamen Lehren willen, die der 1883 verstorbene Amerikaner hinterlassen hat. P.

Alfred Mühr: *Die arme Herrlichkeit* / Verlag Günther Neske 52 / 96 S. 4,80 DM.

Diese dem Gedächtnis von Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und dem Verleger Paul Cassirer gewidmete Erzählung rührt an das bittere Leid, das Menschen zugefügt wurde, die alles andere denn „entartete“ Kunst schufen oder vertraten; sie zeigt zugleich, mit welcher Haltung der unsinnigen Ächtung begegnet wurde. Es bleibt ein Vorzug der Gespräche, die Mühr in das einsame Atelier und den Sterbeort Barlachs verlegt, daß sie im Ergründen mancher Schaffensfragen neben den Briefen zu bestehen vermögen. P.

Westermanns Monatshefte März bis Juni (3 bis 6): Farbige Wiedergaben in 3: O. Müller, E. Maclet, Gainsborough, Joh. Liss / in 4: Renoir, Masereel, Quinten Massys, Rembrandt (Hendrickje) / in 5: Beckmann, Corinth, Leibl, Bildnis aus Pompeji / in 6: Hofer, Kokoschka, Spitzweg, Rembrandt (Goldhelm). Außerdem farbig: Essener Münsterschatz (4), Wappen der europäischen Hauptstädte (3), Emailarbeiten (6), Bildstickerei (5), Südseeboote (3), die 7 Weltwunder (5) / ferner mit Fotos: Guß einer Statue (3), Vasen (5), Broschen und Nadeln (4), Anbaumöbel (3), Uno-Gebäude (4).

„Doktor Thompsons Mal- und Zeichenschule“

das ist eine Firmenwerbung, wie es viele gibt. Uns geht jedoch sehr an, daß die Düsseldorfer Werke sich an die Schulleitungen wenden und behaupten, diese Malschule habe „in Erzieherkreisen ein bemerkenswertes Interesse ausgelöst“, weshalb für die Lehrerschaft Prospekte übermittelt würden, die ersichtlich machen, „welche Fülle von Unterrichtsmaterial, aufgebaut nach den modernsten unterrichtsmethodischen Richtlinien“, diese Malschule biete und wie man sie bekommen könne (durch 100 „Schwäne“ aus den Packungen).

Nun ist dies von einem Düsseldorfer Grafiker verübte Machwerk genau das Gegenteil von dem behaupteten „unterrichtsmethodischen“ Wert. Prof. Bindel, Düsseldorf, der darin am Schluß mit Kinderzeichnungen und auf diese bezügliche Textworte vertreten ist, schreibt mir dazu, er hätte dies beige-steuert ohne Kenntnis vom übrigen Inhalt mit den unmöglichen Anweisungen und Bildbeigaben, die, im Widerspruch zu seinem fast 45jährigen Kampf um die Reinhaltung aller Fragen auf dem Gebiete kindlicher Gestaltungsäußerungen stehend, ihm erst hinterher zu Gesicht gekommen wären. - Man kann nur sagen: Warnung vor dieser „Schule“, Warnung aber auch, auf Geschäftstricks einzugehen und auf eine „Namens-falle“, die solch Klitterzeug beglaubigen soll.

Ob es wirklich unmöglich ist, daß Firmen einmal mit wirklichen Werten werben, die für sich selber sprechen und der Kritik standhalten? Jeder, der die „Zeichenschule“ kennt, sollte unverblümt der Firma schreiben, was zu einer derartigen Schulwerbung zu sagen ist. Parnitzke

Erich Parnitzke, Kiel

Thema mit Variationen

Als vor Jahren einmal anlag, gewisse Parallelen von neuer Musik und Malerei aufzuzeigen, einigte ich mich mit meinem Musik-Partner dahin, originale Werke (bzw. gute Wiedergaben) sprechen zu lassen, außerdem aber über einige Formprobleme ‚Paraphrasen‘ zu fertigen in Art eines Themas mit Variationen, worin statt vieler Worte zusammengefaßt war, was der Verständigung dienen konnte.

Also ein fiktives Thema mit fiktiven Variationen?! - wie schrecklich, wird man sagen. Gewiß: ein kleiner Schritt, und solche Umschreibung wird zur Parodie. Musikalisch, wenn etwa ein Volkslied zum Marsch, Walzer, Tango und mehreren Jazzformen verändert wird. Zeichnerisch, wenn klassische Bildwerke auf Bildbau-Kurven und Linien-Gitter hin traktiert werden.

Jedoch: wer Bilder betrachten lehrt, wird stets auch die Methode des Vergleichs nutzen, ob über Epochen hinweg, ob an Gleichzeitigem. Dabei kommt der fruchtbare Begriff der Variationen ins Spiel, sobald gleiche Bildgegenstände oder nur bestimmte Teile verglichen werden (Kopf, Hand, Baum, Blume usw.): der Blick wird auf das Wie der Gestaltung konzentriert, das Was wird neutralisiert.

Das Verfahren unserer Abwandlungen eines fiktiven Stillebens dürfte kaum fragwürdiger sein als ein ‚Vortrag über ...‘, den Faustskizzen an der Tafel begleiten. Ich erhoffe um so eher Nachsicht, als sich die Verhalte meistens in den Bild-Sammelmappen nachschlagen lassen werden und es hier nur darauf ankommt, gewisse Bildmittel gültig anzusprechen.

1. Farb-Divisionismus

Die Programmschrift des ‚Neo-Impressionismus‘ (Signac, 1899) nennt nicht den punktweisen Vortrag, sondern die Zerlegung (division) der ansonst gebrochenen Farben als wesentlich: das Auge selber mische eine Gruppe gelber und blauer Punkte zu Grün usw. Auch die Impressionisten hätten Farben getupft und gestrichelt, aber Zwischentöne auf der Palette gemischt, anstatt sie aus reinen Spektralfarben optisch entstehen zu lassen.

Uns interessiert, daß bei 1 zwar die Farbe ‚befreit‘ ist, aber die ‚klassische Raumbild-Auffassung‘ des sogen. Erscheinungsbildes noch nicht verändert wird.

2. Expressive Dynamik

Hier geht der intensiviertere farbige Ausdruck mit einer freieren Bildgeste zusammen, der Gefühlsanteil dominiert - was in manchen Graden der Expression und Dramatisierung zu verfolgen ist; seinerzeit erschreckend, gewisser ‚Deformationen‘ wegen, heute selbstverständlich geworden: Van Gogh ist in manchen Bildern (Sonnenblumen, Fischerboote u. a.) bereits volkstümlich.

3. Teppichhaft

a) Das Schwarzgrün der Flasche, das Terrakott des Kruges, das Weiß der Schalenöffnung, elementar gemeint, haben hier die Zeichnung analog elementarisiert:

Das Raumbild ist verlassen zugunsten flächiger Silhouetten, Musterungen, sogar ‚Klappungen‘ (Tisch und Schale). Es gibt manches, was wir vom naiven Kinderbild her kennen; gleichwohl wird niemand die persönliche Prägung eigener Selbstzucht etwa eines Matisse damit verwechseln.

b) Es geht um die Konsequenz: Satte Farben wollen entsprechende Zeichenhaftigkeit der Form. Man verpflanze eines der Roten Pferde von Franz Marc in ein impressives Tierbild: es fällt nicht nur in der Farbe heraus, sondern bedürfte einer völlig anderen Zeichnung.

c) Gilt für 1 etwa das Wort, ein Bild habe ein Fest fürs Auge zu sein, für 2 das andere, es habe weniger naturbeschreibend, sondern mehr suggestiv zu wirken, wie es die Musik auch tue (1890), so gehört zu 3, ein Bild habe, bevor es etwas bedeute (Figur, Landschaft, Stilleben usw.), farbiges Ornament zu sein. Kandinsky kam vor Bildern, die zufällig auf dem Kopf standen, zur Möglichkeit des ‚Ornaments-an-sich‘.

4. Blockhafte Rhythmisierung

a) Dominieren bei 1 bis 3 melodische Figuren, ob mehr sensuell in chromatischen Brechungen, mehr expressiv mit geballter Harmonik oder aber lapidar-zeichenhaft ‚wie in frühen Tonarten‘, so drängt sich bei 4 die Rhythmik vor, wozu mehreres zu sagen ist.

b) Öfter in der Kunstgeschichte gibt es förmliche Überflutungen rhythmischer Art. In der Gotik bis in die Knitterfalten hinein (man muß sie im Ausschnitt begucken!), im Spätbarock sehr frei züngelnd (bis zur Ohrmuschel-Asymmetrie) und mit einer eigenartigen Welle biologischer Kurven bis in den Jugendstil hinein. Jedoch hat eben dieser Jugendstil auch schon die Tendenz zu Energie-Diagrammen, wie sie dann im ‚Zweiten Jugendstil‘ (dem expressiv-rhythmischen) die Maschinen-Romantik begleiten, wie es ebenso die Musik tut; auch der junge Hindemith läßt einmal das Klavier ‚wie eine Maschine‘ handhaben.

c) Es ist schon Signac nicht entgangen, daß es mit den Rhythmen seiner Farbpunkte (1) eine eigene Bewandnis habe: er bewunderte das strenge Bild-Mosaik eines Seurat. Wir sagen deutlicher: Die punkthafte Wiederkehr der Grundfarben, das richtungsgestaltige Abtasten der Grundfläche nach ihrer latenten Zeilen- und Reihenstruktur rückt die Farbzerlegung in eine merkwürdige Nähe zum ‚Divisionismus der Form‘, der im ‚Analytischen Kubismus‘ wie bei den Futuristen solche Rolle spielt als Zerlegung von Gestaltformen in elementare Partikel. Wie beim Jazz zerhackt die pochende Rhythmik die Melodie der Formen; bezeichnenderweise tritt die Farbe zurück: es wird eintönig, monochrom gemalt.

d) Aber kommen wir zur Rhythmik der Linien: Seit der Dürerzeit ist die Lehr-Hilfe bekannt, wonach kompliziertere Körperformen auf elementare zurückgeführt, d. h. Figuren ‚blockiert‘ und ‚wie aus Holzklötzen gebaut‘ werden. In manchen Spielarten geübt (bis zu den

facettierten Köpfen und Farbquadraten eines Trübner), blieben die kubistischen Exerzitien meist in der Mappe; erst nach 1900 erheben sie den Anspruch, fertige Bilder zu sein.

e) Allerdings: neu daran ist, wie die Richtungsbeziehungen nunmehr den ganzen Bildraum erfassen, gliedern und verspannen. Gegenüber der noch lyrischen Rhythmik eines Cézanne, der das Stichwort gab, wird eine höchst robuste, technische, statische Equilibristik herrschend: es wird mit dem ‚Schlagzeug‘ komponiert. Das Netzwerk der Flächenaufteilungen endet logisch beim reinen Konstruktivismus, der nur rechtwinklige Farbflächen auswägt und ein versetztes Bauen ist. Mondrians puristische These: rhythmisch geordnete Wohnräume bedürfen keiner hingehängten Bilder mehr!

Was sich indes aus der blockhaften Rhythmisierung zaubern läßt, ersehe man aus dem Werk Feiningers, worin allerdings stets noch sensuelle Raumbildlichkeit steckt; sie erklärt, warum Feininger unschwer ‚verstanden‘ wird. Indem er seine Kirchen, Häuser, Schiffe mit sich selber spielen läßt, könnte man von Bild-Fugen sprechen (auch Marc nutzt dies Verfahren, während er andererseits auch die ‚Sonatenformen‘ 2 und 3 pflegt): es spielt sich alles in einem Raumgitter ab mit gleitenden

Durchdringungen und ständigen rhythmischen Taktverschiebungen.

In derber Art weist 4 darauf hin: die Gegenstandsformen werden bereits angeschnitten, die Melodiebögen hart ‚getrepp‘ und ruckweise verschoben. Diese ‚Methode des Kubismus‘ (seine äußerlichste) ist ebenso weltläufig geworden wie diejenige der Ver-Jazzung aller möglichen Melodien (es war um 1920 der Sport ganzer Schulklassen). Man sollte den Ansatz der ‚Zerlegung‘ kennen, um auch verzwicktere Synkopen-Systeme zu durchschauen.

5. Synthetisch-Kubistisch

a) Erst im ‚Synthetischen Kubismus‘ wird das Raumbild-Schema verlassen. Er beginnt mit dem ‚wirklichen‘ Realismus der aufgenagelten oder -geleimten Dinge, wovon die Klebebilder (Collages) mit Buntpapier, Zeitungsfetzen, Furnier usw. weithin Schule machen. Es gibt keine Bild-Pläne ‚nach hinten‘, sondern der Bildfläche aufgelegte Formelemente (plans superposés). Das ist radikaler als die Flächigkeit bei 3, die immer noch die Illusion einschließt: Schale vorm Tuch stehend.

b) Der Vorgang bei 5 pflegt wenigen einzugehen, weil hier die sensuelle Erfahrung verlassen scheint und in der Tat manches ‚zerebral‘ (gedanklich, aus zweiter Reflexion) gelenkt wird, sich dem Ingenieurhaften nähernd.

c) Das kann jedoch gerade dem Verständnis dienen. Wenn ich Elemente der Flaschen-, Krug-, Schalen-gestalt in die Fläche binden, d. h. das ‚klassische‘ Stehen auf und vor etwas und das Beschreiben der Rundung ganz ausschalten will, dann muß ich sie sozusagen auseinanderlegen. Nun, jedem ist die klassische Lösung dafür bekannt: die aus Auf- und Grundriß bestehende Werkzeugzeichnung, die den ‚ganzen‘ Gegenstand erst aus der Zwe-Zeichnung er-lesen läßt. Oder die naiv gestalterische Lösung: im Kinderbild mit den ‚Klappungen‘, die ebenfalls als ‚mehrsichtige‘ Symbole ‚zusammengesehen‘ werden wollen. Es hat nichts mit einer ‚Vierdimensionalität‘ zu tun, auch mit keiner ‚gestalteten Zeitkomponente‘, oder was da an Spekulationen sonst hineingeheimnist wird. Das ganzheitlich komplexe, simultane Erlebnis, beim Kind vor der Schau des Erscheinungsbildes, ist beim ‚Balanceakt‘ mit Gestaltelementen wirksam zugunsten einer neuen Musik der Formen.

d) Es spielen mit: das Bauchige, Offene, Rauhe, Glatte, Gläserne, das Schriftzeichen, Holz- usw. muster, das Kugelige und Körnige (Früchte) in Farb-, Form-, Struktur- und Fakturbesetzung (Art des Farbauftrages: glatt, rau usw.). Vor einem reich instrumentierten Bilde Braques läßt sich der positive Schock einer durchaus sensuellen Kunst erfahren, die bekannteste Dinge in größter Prägnanz ‚wie zum erstenmal‘ sichtbar macht.



1) Farb-Divisionismus



2) Expressive Dynamik



3) Teppichhaft



4) Blockhafte Rhythmisierung



5) Synthetisch-kubistisch

e) Ich habe bei 5 die merkwürdigen Schnittlinien mitten durch Flasche, Krug, Schale gelegt, um für diese ‚Falze‘, typisch für die mehrsichtigen Pläne, noch einmal die Musik zu bemühen. Es gibt dort ein drastisches Mittel der Melodie-Versetzung: den ‚break‘ (Bruch, Abbruch), jäh abbrechend findet die Melodie ihre Ergänzung höher oder tiefer und ‚farbig‘ gründlich transponiert. Und: zwischen zwei Abbrüchen herrscht eine andere Harmonik als vorher und nachher – ein Spiel der Verflechtung, das ein fleißiges Ohr verlangt wie irgendeine polyphone und fugierende Musik. So ist auch die mehrstimmige Schau, um Zusammenschau vieler bezeichnender Eigenschaften und Formelemente der Dingwelt zu werden, gewiß auf ein fleißiges Auge angewiesen, das es liebt, geistvolle Formulierungen zu entdecken usw., was erklärlich macht, warum Frankreich hierin voranging.

f) Die Verflechtung der Pläne hat manche Folgerungen, deren eine die Grund-Muster-Vertauschung ist; der negative (Zwischen-) Raum, der schon gar nicht mehr ‚Hintergrund‘ bedeutet, wird vollwertiger Partner, ist selber ‚Stimme‘ (das beginnt schon bei Gauguin: man zeichne einmal die Negativformen bei den vier Frauen auf der Bank heraus!). Es wird zugleich der – paradox gesprochen – positive Wert des Fotonegativs entdeckt, auch der Negativ-Raum bei Plastiken, die selber zum klassischen ‚Volumen‘ die gebogene Fläche und den Stab (Draht usw.) als Ausdruckselemente hinzuerobert (das wäre eine Variationsreihe für sich).

Wir sahen: Hinter 3 konnte das ‚Thema‘ entschwinden zugunsten einer gegenstandslosen Bild-Lyrik, genährt aus den ‚Innentönen‘ (Kandinsky) frei schwingender Farb-Formen.

Debatte zu ‚Thema mit Variationen‘

Wir halten es für geistige Höflichkeit, wenn einer seine Gedanken scharf umreißt, und nehmen es niemandem übel, daß er dies tut. Doch rechnen wir mit dem gleichen, und bitten, es im richtigen Sinne aufzufassen, wenn wir in der folgenden Antwort auf den vorstehenden Aufsatz klar und deutlich sprechen. Mit Gewalttätigkeit hat dies nichts zu tun, denn gerade die deutlichen Gedanken haben weder taktische Schläue noch Gewalt nötig und es ist gleichgültig, wer sie ausspricht.

Die Schriftleitung.

Im letzten Satz läßt Parnitzke selbst erkennen, daß er es für unstatthaft hält, den Blick völlig von der schaffenden Kindheit zu lösen, auch wenn man nur allgemein künstlerische Entwicklungsvorgänge betrachtet. Wir möchten diesen dort bloß angedeuteten Gedanken ausdrücklich betonen, nicht weil wir meinen, P. spreche davon nur aus Konvention, sondern weil der Verdacht nicht unbegründet ist, manche Leser könnten darauf vergessen, wenn sie sich zum Prinzipienstreit rüsten.

Wir meinen nämlich, wer so ‚auf die Kindheit hört‘, komme ihr nicht etwa in einem pädagogischen Relativismus nur willig entgegen, sondern erhalte sich selbst die Augen klar für absolut Wirkliches. Er nimmt nämlich einen Zustand des Bildens ernst genug, der kaum getrübt ist von Wollen und Planen, und der deshalb das eigentliche Wesen des Bildnerischen deutlich zeigt.

Die besondere Wirkung des Künstlerischen beruht darauf, daß Kunstgebilde unmittelbar durch die Sinne

Nunmehr: Fußend auf 5, erweitern Strukturen, Rhythmen, das Umschlagen von Positiv-zu-Negativ (Verwerfung), die betonte Durchkreuzung (Überschleierung), die wechselnde Faktur usw. auch das abstrakte Rüstzeug erheblich.

Welche Varianten aus 3 und 5 möglich sind, d. h. sowohl aus der Rückbeziehung auf expressive, ‚archaisch-inbildhafte‘ Zeichen, wie aus der Nutzung aller artistischen Qualitäten der Bildmittel, dafür ist Paul Klees Werk das beste Beispiel. Es dürfte viele Experimente überdauern, weil es in der Regel nicht auf eine bewegende ‚Gegenständlichkeit‘ verzichtet und so dem Auge entgegenkommt.

Musik und Malerei werden meist insofern falsch verglichen, als der sogen. freien Musik eine thematische Bindung abgesprochen wird. Das aber ist höchstens der Fall bei Formen der Zwölftonmusik, deren Melos nicht mehr nachvollziehbar ist, die daher nur noch quasi mathematisch nach-gedacht werden kann und sich selber durch den Verzicht auf die natürlichen Obertöne ‚aus dem Ohr entfernt‘.

Bei unseren Bildvariationen 4 und 5 liegen schon manche Verluste an organischer Ganzheit und Vollstimmigkeit vor, die es erklärlich machen, warum die neuen Ausdrucksmittel weithin auf *Anwendung* zielen: auf die Gebrauchsgraphik, den Textildruck, auf Bauelemente aller Art und rhythmische Gymnastik des Auges. Der Bildnisbegriff (bei Mensch, Tier, Pflanze, Landschaft) dürfte dadurch so wenig entwertet und überholt werden, wie er jemals – im Sinne eines naiveren Realismus – die Bedeutung eines ‚musischen Gegenstandes‘ in der Schulerziehung einbüßen kann.

unseren Geist als stimmende Gestalten ansprechen. So unabschiebbar das *Sinnenhafte* im Künstlerischen ist, so wird es doch – wesensbedingt – vom *Geistigen* regiert und ist nicht selbständig, sondern (etwas grob gesprochen) Mittel zum Zweck. Sinnenhafte Reize werden die Menge vorgefunden, die nicht ins Künstlerische eingehen, und es können solche auch vom Kunstwollenden hervorgerufen werden, ohne daß überhaupt Kunst entsteht.

P. hat in seinem Aufsatz an ‚hausgemachten‘ Beispielen einen geistvollen Überblick auf die neuere Entwicklung der Malerei, ja sogar eine Art von Motivierung dieses Entwicklungsganges geboten.

Doch was hat es für einen Wert, nachzuweisen, daß dies aus diesem, jenes aus jenem Grunde so geworden ist, und daß eins aus dem andern entstand? Das könnte man mit allen Ereignissen in der jüngeren Kunstgeschichte so machen, die heute als abwegig erkannt sind. Daß hierbei, und nicht nur hier, starke Triebe der Zeit wirken, darf unseren Blick nicht beirren.

Es kommt doch darauf an, daß die Entwicklung einen Sinn hat, der über das bloß Ereignishafte hinausgeht. Besser gesagt, daß ihr ein Sinn gegeben wird. – Wir sind nämlich heute so sehr verstrickt in den Glauben, jede Entwicklung laufe in einer Zwangsfolge ab, wie sie im Naturwissenschaftlichen angenommen wird; so sehr verstrickt, daß wir gar nicht merken, wie wir einen solchen

Automatismus auch den geistigen Vorgängen unbedacht zuschreiben und damit auf eine schlimme Art von ‚Neutralität‘ uns zurückziehen und sagen: Alles, was sich ergibt, ist in Ordnung, sonst wäre es ja nicht so geworden!

Daß dies nicht so sein kann, geht hervor aus mehreren ganz einfachen Umständen. Jedermann weiß doch, daß er sich auch im Bildnerischen entscheiden kann, daß er gehalten ist, zwischen gut und schlecht zu wählen; er merkt auch deutlich, wenn er einen bequemen Weg wählt, dem Reiz des Modischen nachgibt oder ein Gestalten nur dem eigenen Ich zuliebe treibt. Die unablässige Diskussion von Kunstfragen gerade bei den Künstlern ist ein anderer Beweis dafür, daß es um *Entscheidungen* geht und nicht um schicksalhafte *Ereignisse*. Freilich kann die Schwebbeweglichkeit geistiger Massen den Raschzuschauenden täuschen und auf die irriige Meinung von der zwangsläufigen Entwicklung bringen.

Wo aber Menschen zu entscheiden haben, da können sie auch irren; sowohl einzelne als auch viele. Die Zahl spielt hierbei keine besondere Rolle, da die Meinung der vielen sowohl den Irrtum des einzelnen berichtigen wie auch seine wahre Entscheidung durch Irren überdecken kann. Keinesfalls kann man sagen, eine Meinung sei schon dadurch in gewissem Sinne gerechtfertigt, daß sie weit verbreitet sei; heute im journalistisch-feuilletonistischen Zeitalter schon gar nicht!

Die von P. gewährte Offenheit für das Faktische macht ihn gewiß föhlsam, doch drängt sie ihn auch in die Enge des Widerspruchs. So etwa, wenn er (4e) selbst zugeben muß, daß ein folgerichtig zu Ende geführtes Prinzip von bildüberspannenden Richtungsbeziehungen *an sich* über eine ‚statische Equilibristik logischerweise zum reinen Konstruktivismus‘ im Sinne von Mondrians puristischer Flächenaufteilung führt.

Wenn nun andere, die sich willkürlich ein anderes ‚Prinzip‘ gewählt haben, zu völlig anderen Konsequenzen im Bilden kommen, so müssen wir im Gegensatz zu P. sagen: An diesen Konsequenzen scheint uns etwas inkonsequent zu sein. Das ist aber die zähneknirschende Unerbittlichkeit in solchen Folgerungen gewiß nicht, sondern allein die Willkürentscheidung im *voraus*; daß es nämlich in der Kunst gerade und *nur* um das gehe, was man sich in den Kopf gesetzt habe: um den ‚Farb-Divisionismus‘ (1), die ‚Expressive Dynamik‘ (2), die ‚Teppichhafte Ausbreitung‘ (3), die ‚Blockhafte Rhythmisierung‘ (4) oder um die ‚Synthetisch-kubistische Formsplittierung‘ (5).

In Wirklichkeit ist von all dem, was die verschiedenen Ismen jeweils einzeln herauspräparieren und maßlos vergrößern, in *jedem* künstlerischen Bild etwas drinnen: von den statischen Bezügen und dynamischen Spannungsbögen, von dem expressiven Gehalt, ja von der (richtig verstandenen) ‚Abstraktion‘.

Schauen wir aber auf das schaffende Kind zurück, von dem wir eingangs sagten, es könne uns in seinem Gestalten manche Lehre geben, wenn wir nach dem Sinn des Bildnerischen suchen. - Kurz und bündig gesagt: das Kind macht realistische oder dekorative Bilder. Wir sind uns der mangelnden Präzision dieser Worte zwar bewußt, meinen aber, daß sie um der raschen Verständlichkeit willen gebraucht werden müssen. *Realistisch* soll heißen: Im Hinblick auf die Gestalt eines gemeinten Dinges so gemacht. Dabei läßt sich das Kind nicht nur psychologisch von dem Willen treiben, seinen Gegenstand

zu treffen, sondern darüber hinaus ist die Figuren-Ordnung im Gezeichneten, das Zusammen von Geraden, Krümmen und Punkten, bestimmt durch das bildmäßige Zielen auf eben diesen Gegenstand. *Ornamental* soll heißen: Die einfachen Elemente der Gebilde werden jeweils regiert durch eine Idee (so ungefähr das Gegenteil von ‚Gedanke‘) und wachsen so zu echten, im *Gestalthaften* sinnvollen Gestalten zusammen. Diese Form-Idee läßt einerseits die in den Elementen selbst schlummernden Gestalt-Ordnungskeime sich entfalten, andererseits wird sie selbst in gewissem Maße bestimmt durch die bemerkenswerten Gestalt-Tendenzen, die schon in elementaren Formen wirken. In diesem ‚frühen‘ Ornament herrscht klare Strenge.

Beide ‚Arten‘ des ersten kindgemäßen Gestaltens sind insofern miteinander verbunden, als die Bildordnung beidemale die gleiche ist. Im ‚realistischen‘ Zeichnen werden die einfachen Grund-Ordnungen *aller* (ob ‚wirklicher‘, ‚gedacht-wirklicher‘ oder auch ‚dekorativer‘) Gestalten mit Hinblick auf das Dingliche realisiert und aus der einfach schaubaren Ordnung ergibt sich ein ‚dekorativer‘ Charakter auch dieser ‚natürlich‘ gemeinten Gebilde.

Ebenso *sehr* wie der moderne Künstler nur an das Gebilde unter seinen Händen denkt und, abgesondert, nur in ihm und für es operiert, ebenso *wenig* tut dies das Kind. Dieser Unterschied ist erheblich und wesentlich; er entscheidet! Dem unverwirrten Kinde und dem von Programm und Gedanke unbehelligten Künstler ist sein Werk eben nicht losgelöst und eingegrenzt ins Nur-Künstlerische. Beiden erwachsen die Probleme aus dem gegenstandshaften Grund, in den das Kunstgebilde seine Wurzel schlägt. Deshalb gibt es auch für beide keine Problematik der *Mittel an sich*, die aus dem pur Graphischen oder Malerischen auf der Bildfläche entwickelt ist und wie eigenwüchsig weiterwuchert.

Die Kluft zwischen dem naiven Bilden der Kinder und dem der programmhaft geleiteten Künstler ist tief. Ähnlichkeiten zwischen beiden, wie etwa das Stückhafte oder das Flächenhafte da und dort, oder auch das Primitive sind trügerisch, wie ja P. selbst (3a) andeutet. Es wäre falsch, aus oberflächlichen Ähnlichkeiten den Schluß zu ziehen - wie es etwa in England praktisch geschieht -, daß Kinder der modernen Versuchskunst besonders nahe wären und sie verstünden.

Die Erklärung für das ‚teppichhafte‘ Bild in 3c des Vorstehenden ist der Aufmerksamkeit wert, weil sie den grundsätzlichen Unterschied klarmachen hilft zwischen dem ‚Dekorativen‘ in echten Kinderarbeiten und in Werken jener Künstler, die ‚farbiges Ornament‘ sein sollen, ‚bevor sie etwas bedeuten‘. Man fragt sich wohl mit Recht, wie beides, das Ornament und die gegenständliche Darstellung, zusammenhängen, und warum einer, der ‚farbiges Ornament‘ machen will, dies unter dem Vorwand eines Stillebens oder einer Landschaft tut.

Was man auch vornimmt von den Gestaltqualitäten, die P. von 1 bis 5 behandelt, immer ist es wie herausgeschüttelt aus einem Zusammenhang und scheint in der Isolierung seinen eigentlichen Sinn zu verlieren. So etwa das ‚Rhythmische‘, von dem richtig gesagt wird (4b), es flutete öfteren in der Geschichte wie frei hervor. Der Rat, den P. dabei gibt, nämlich gotische Knitterfalten im Ausschnitt anzusehen, macht den gründlichen Unterschied beider Meinungen deutlich. Wir glauben, es gebe

nur Rhythmus von etwas, aber keinen an sich. Freilich treten immer wieder in der Kunst manirierte, formelhaft erstarrte Faltenformen auf, die zu einem ‚Rhythmus an sich‘ hin tendieren. Doch handelt es sich um eine Art von Mißbildung, die vom Künstlerischen mehr oder minder sich entfernt. Dieses selbst ist immer gelenkt durch die gestaltgebende Idee eines ganzen ‚Gegenstandes‘. Wohl wird jedes Gefältel in der Kunst durchpulst von einem geistig-seelisch gesetzten Rhythmus - dies sei entschieden gegen allen sogen. ‚Naturalismus‘ gesagt! -, doch spielt dieser nicht beliebig frei, sondern verbildlicht, je nach der Entwicklungslage, in diesem Falle ein allgemein fächerisches oder gleichströmendes Hängen und Ziehen (in der ‚frühen‘ Kunst) oder ein reichgliedrig flutendes, ein großartig schwingendes Zusammenrauschen (in der ‚späten‘ Kunst) von etwas und an etwas.

Das soll heißen, daß ein abstraktes Zusammenge-stimmtsein nicht genügt, sondern daß die einzelnen Formen (immer und nicht nur beim ‚Faltenwurf‘!) hinblicken müssen auf eine übergeordnete Gestaltidee, die hier aus den Bezirken des Textilen genommen ist und dessen Seins im Reich der Schwere, des Strömens, Hängens, Fliegens. Allemaal droht Verwirrung, wenn das Rhythmische gleichsam seiner selbst bewußt wird und von seinem Nährboden sich löst. Und dieser Nährboden darf auch nicht allein in der eigenen Psyche gesucht werden, wie es heute oft geschieht, wenn gar - um mit Philipp Dessauer zu sprechen - der moderne Künstler meint, ‚an seine Defekte und an seinen eigenen Abfall‘ sich nihilistisch binden zu müssen.

Mag auch sein, daß wir heute dabei sind, solche artistische Loslösung wieder einmal vorzunehmen, so darf doch nicht übersehen werden, daß es *nun* nicht mehr um eine spielerisch manirierte Ablösung geht, sondern um eine destruktive *Zerlösung*, deren Reize von verzückten Augen gekostet, von gewissenhaften jedoch mit Entsetzen wahrgenommen werden. Denn wenn jemand gehalten ist, in aller Treue beim materiell und geistig Gegebenen zu verharren und gegen psychographisch gewürzte ‚neue Reize‘ mißtrauisch zu sein, dann sind es wir Erzieher, die doch jeden Tag wieder und wieder durch das weise tastende Bildsuchen der Kinder zu den Fundamenten verwiesen werden, auf denen die Kunst ruht. Wohl-gemerkt sei also, daß es hierbei nicht nur um pädagogische Sachverhalte geht - obgleich diese wichtig genug wären -, sondern tatsächlich um gestalt-geistige Grundlagen, an die wir vielleicht durch die Unschuldigen erinnert werden sollen.

Parnitzke gibt in den unter 1-5 folgenden Analysen seiner Betrachtung Aufschluß über die Motive, welche eine Art Entwicklung von einer zur anderen Weise der modernen Malerei in Gang gesetzt haben. Was er anführt, hat die Avantgardisten offenbar wirklich bewegt, doch kann dies nach unserer Ansicht nicht als objektive Begründung hingenommen werden, da die hier gebrauchten Theoreme nicht auf den geistigen Urgrund des Gestalthaften hinabreichen, sondern nur im Psychologischen, Willens- und Einfallsmäßigen wurzeln.

In 5c ist davon die Rede, daß ein Künstler, der die gegenständlichen Elemente eines Bildes ‚in die Fläche binden will‘, sie ‚auseinanderlegen‘ muß. Nun, abgesehen davon, daß Elemente schon zerlegt sind, gehört es etwa nicht zum ‚Zerlegten‘ oder ‚Zertrümmerten‘, daß es nach Ganzheit geradezu schreit? - Warum ‚will‘ überhaupt

jemand etwas wesensmäßig Körperhaftes ‚in die Fläche binden‘? Denkt nicht schon das kleine Kind an das Runde, wenn es auch den Krug noch flächenhaft, wie man sagt, zeichnet? Entwickeln sich nicht, gerade aus dem Zuständlichen des Im-Raume-rund-Seins, des Überdeckens usw. jene Probleme, welche die echte Malerei aller Zeiten fruchtbar beunruhigt und damit gefördert haben?

So wird man durch die unzureichende Begründung des Wollens in der modernen Malerei zu bohrenden Fragen dieser und ähnlicher Art geradezu gezwungen. Und alle diese Fragen führen aus dem geschlossenen Zirkel eines Erklärens der Kunst aus der Kunst heraus. Die Sonden werden in breiter und tiefer gelagerte Schichten gesenkt, auf denen die Kunst neben vielem anderen ruht.

Durch gewisse modische Experimente wird ja sogar die Grund-Logik des Zeichnens überhaupt, die alles durchdringende, beiseite geschoben. Das Zeichnen hebt sich gleichsam selbst auf, indem der Ur-Sinn einer gestaltumgrenzenden Linie, das Herausfassen eines Gemeinten, durch die artistische Vertauschung von Grund und ‚Muster‘ abgetan wird. P. spricht davon in 5f und weist eine Konsequenz aus der Entwicklung nach, die aber, leider müssen wir so sagen, die in doppeltem Sinn erschütternde, letzte Folge eines hartnäckigen Irrsins ist. Durch die Verflechtung der Pläne, heißt es dort, ergibt sich am Ende die ‚Grund-Muster-Vertauschung‘, und zwar so, daß der einstmalige Hintergrund nun ‚vollwertiger Partner‘ wird. - Nicht, daß wir die geniale Findung des ‚A mit U‘ durch Gustaf Britsch zu verteidigen uns aufgerufen hörten, wenn wir so etwas vernehmen. Wir haben deswegen keinen Anlaß hierzu, weil die Sachverhalte, auf die sich diese Gedanken beziehen, sich jedem Denkenden geradezu aufdrängen. Ihre Grundwichtigkeit erweist sich ebenso deutlich wie ein beliebiges Axiom der Logik, das eigentlich nicht mehr begründet werden kann und allem folgenden als Basis dient. Auf dem Herausheben gemeinter Figuren aus dem Nichtgemeinten beruht ja überhaupt das Zeichnen, gleichgültig, ob es Dinghaftes oder Nichtdinghaftes meint.

An einen Fall vorweggenommener ‚Aktivierung des Negativen‘ denken wir mit belustigtem Grimm. Unser Aktzeichenlehrer riet, wenn das Darstellen gewinkelter Arme oder gegrätscht ausfallender Beine schwerfiel, dazu, die Form des freibleibenden Luftdreiecks zu zeichnen; dann bleibe der Körper gewissermaßen übrig. Das heutige Verfahren meint freilich anderes: es will den Gegenstand vernichten, doch im Widersinn sind sich beide einig.

Im ganzen gesehen, glaubt die moderne Malerei das rein Künstlerische vom Gegenstand befreien und im Formenspiel auf der Fläche herausarbeiten zu können, doch siehe da, es entschwindet gerade dadurch unter den Händen! Übrig bleibt im besten Falle reizhaft Dekoratives, worauf ja auch P. hinweist, wenn er im vorletzten Absatz davon spricht, daß die neuen Ausdrucksmittel auf dekorative Anwendung hindrängen. Doch muß der momentane Charakter auch solchen Dekors erkannt sein, der die Ruhe des Gültigen geradezu ausschließt und einen unablässig vorzunehmenden Ersatz durch neue reizhafte Bildungen selbst herausfordert. Das ist - nebenbei erwähnt - aber auch ein volkswirtschaftliches Problem, bei dem es nicht nur um Tapeten und Vorhänge, sondern um Gerät, Möbel und Häuser geht!

Herrmann

Von je haben mich aufgelassene Kiesgruben mit ihren abenteuerlichen Abfallhaufen oder gar Höfe von Altmetallhändlern merkwürdig stark angezogen. Immer wieder mußte ich auf meinen Spaziergängen einhalten, wenn ich auf so etwas traf und, ohne es etwa zu wollen, dieses seltsame Gemisch von ausgedientem Hausrat und Schrott, das sich da zusammenfand, staunend betrachteten. Selbstverständlich waren es nicht die materielle Bedeutung oder das bloß Gegenständliche, die dabei meine Vorstellung erregten, sondern die Vielfalt und die Vieltätigkeit der Formen, die mir an diesen auf- und durcheinanderliegenden Gegenständen nicht selten zum Erlebnis wurden.

Reicher als die erfindende Phantasie es vermöchte, liefert die differenzierte Gegenstandswelt eine Fülle präziser Dingformen, die in ihren mannigfachen Lagebeziehungen in ein erregend lebendiges Zueinander sich fügen. Es sind das Flächenhafte daran, das körperhaft Runde und Eckige, das Helle und Dunkle, das Offene, Gegliederte und Geschlossene, das Durchbrochene und nicht zuletzt die verschieden sich zeigende Stofflichkeit, die die Empfindung besonders aufrühren und zu graphischer Ausdeutung geradezu herausfordert. Und noch anderes an bildformenden Elementen entdeckt das nicht nur registrierende Auge an einem solchen Gerümpelhaufen: Liegendes und Stehendes, Geneigtes, Schräges, Hängendes usw. Alles in allem eine Unzahl von Beständen, die einer graphisch-gestalterischen Verwirklichung sich anbieten.

Daß ein Kunsterzieher, der ein für Bildnerisches aufgeschlossenes Herz besitzt, die sichtbare Welt solcher Art empfindend erlebt, darf wohl als selbstverständliche Voraussetzung für seinen Beruf betrachtet werden. Doch muß er sich - da er doch Erzieher der *Jugend* ist - die Frage vorlegen, wie weit und in welchem Maße die Schüler in diesem Falle seinem Empfinden und seiner Formanschauung zu folgen vermögen. Hier könnte man einwenden, daß dies doch selbstverständlich sei, und schließlich eine Frage des Didaktischen. Nun, dieses Selbstverständliche wird nicht immer respektiert, und durch gewandte Didaktik werden nicht selten effektiv interessante Arbeiten erzielt, statt gewachsener, echter Gestaltungen, die allerdings nicht so ‚avantgardistisch‘ aussehen wie jene. Da es also am Gegenstand ‚Gerümpelhaufen‘ zunächst um eigenes Formerleben und eigene Formfreude ging, fragte ich mich, ob die für mich lebendig gewordenen Probleme auch solche für die Schüler sein könnten, in welchem Maße die Schüler wohl schon dazu ‚aufbereitet‘ sind, und welche sonstigen Gründe für die Eignung dieses Themas sprechen.

Ich hatte die Arbeit für eine sechste Klasse vorgesehen, denn es war mir klar, daß die Sechzehn- bis Siebzehnjährigen solche Gerümpelhaufen gut kannten, besonders die vielen werkelnden Buben unter ihnen (es waren auch sechs Mädchen in der Klasse), die sicher oft den Wunsch hatten, mit diesem oder jenem Stück daraus etwas anzufangen. Der Stoff gehörte also zur Erlebniswelt der Schüler. Zudem war den Schülern bei früheren Arbeiten (Bäume, Schrebergärten, Pflanzen, Bodenstücke) das Zeichenmittel der Feder hinreichend vertraut geworden, das mir für unser Thema am besten

geeignet schien. Eine relative Gewandtheit verführte manche Schüler sogar dazu, daß sie ihre Zeichnung (in nachahmend naturalistischer Weise) mehr durch den Gegenstand bestimmen ließen, als daß sie durch ihr Gestalten aktiv den Gegenstand selbst bestimmten. Dem entgegenzuarbeiten, hielt ich diese Aufgabe als wiederum geeignet; hier galt es mehr zu erfinden denn nachzuzahlen. Hier galt es aber auch, und dies war die Überlegung, die mich am meisten bestimmte, das einzelne Erfundene zusammenzubauen zu einem ‚Ganzen, das mehr als die Summe der Teile‘ ist. Auch bei einem Gerümpelhaufen oder vielleicht gerade bei ihm!

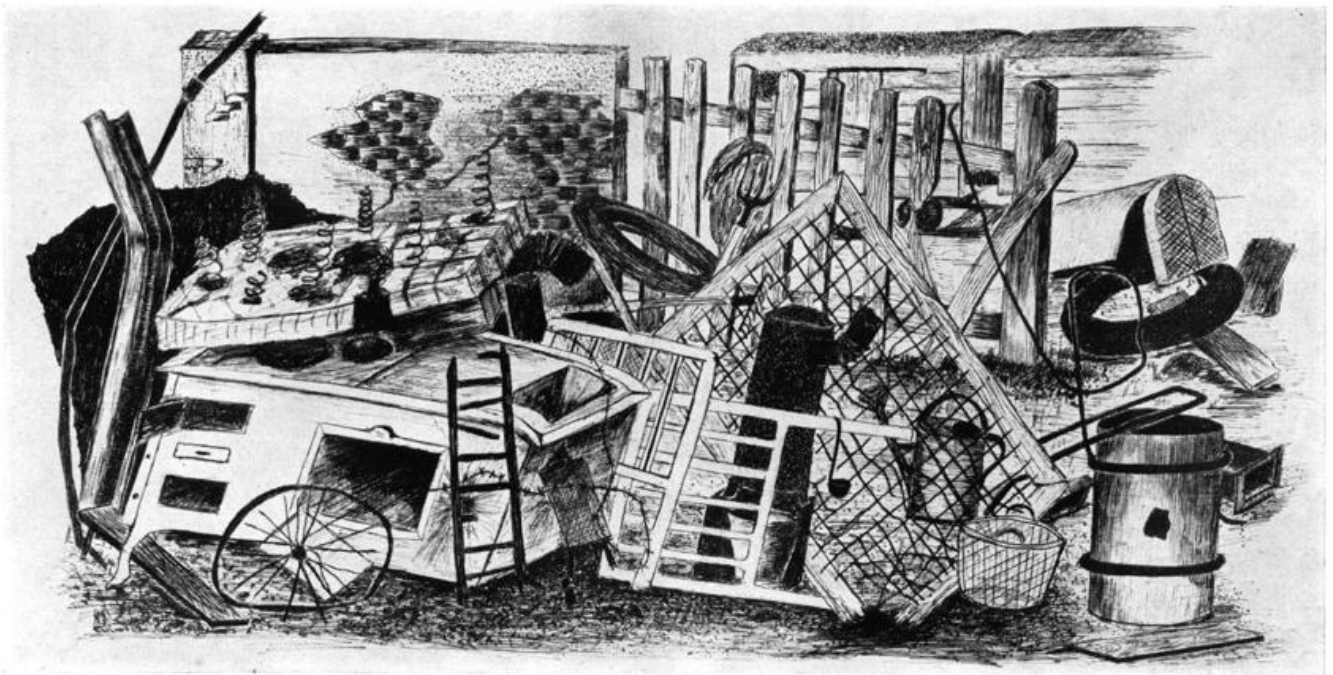
Wollte ich die Schüler mit der Notwendigkeit des Erfindens verschiedene Gegenstände in dieser und jener Lage zu einer ihnen adäquateren Aussageform veranlassen, so sollten sie durch einen entsprechenden Zusammenbau über die Gegenstandsdarstellung hinaus einen graphischen Aufbau finden (durch lineare oder Hell-Dunkel-Spannungen), der auch dem ‚Blatt‘ Rechnung trug, indem die Schüler dabei vor allem ‚leere‘, d. h. nicht ins Ganze einbezogene Stellen vermieden.

Wie ging ich nun praktisch vor? - Die Klasse zeigte sich, als das Thema genannt wurde, mehr erstaunt als eingenommen. Ich selbst war zu sehr erfüllt von meinen Absichten, als daß ich mich durch das ‚lätscherte‘ Verhalten hätte hemmen lassen. So begann ich also, um die unklaren Vorstellungen zu konkretisieren, zunächst ein sachliches Gespräch mit der Klasse.

‚Was glaubt ihr, daß sich an solchen Gerümpelplätzen alles ansammelt?‘ Ich lasse aufzählen, helfe, nicht ohne Absicht, selbst mit und schildere der Arbeit besonders dienliche Gegenstände kurz, lustig, oft grotesk. Eine große Zahl davon schreibe ich an die Tafel, und schließlich haben wir eine Fülle dergleichen. So ist also die Klasse durch und durch mit dem Sachbestand vertraut und vom Gegenstande schon bewegt.

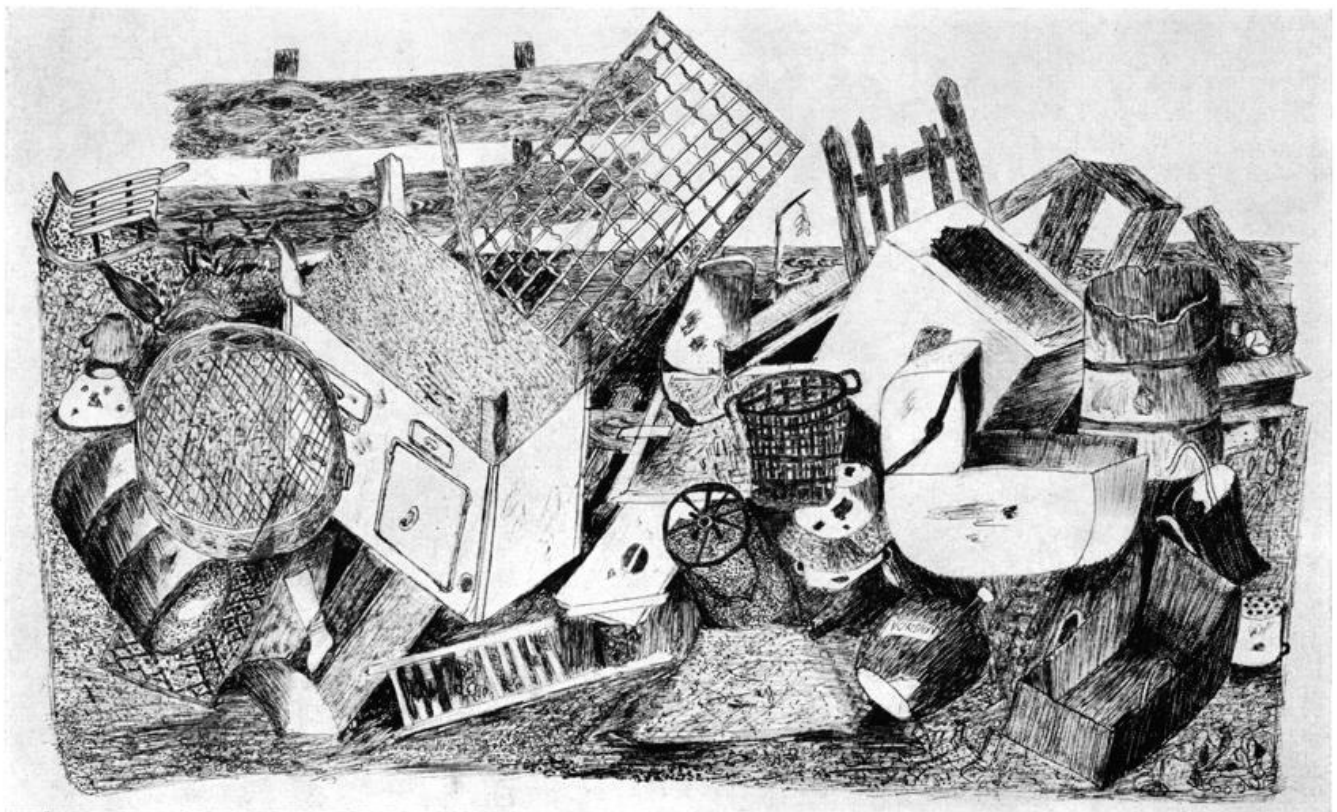
Bei der zeichnerischen Besprechung halte ich mich sehr allgemein und gehe meist nur auf Technisches ein, um die individuelle Gestaltung nicht von vorneherein zu beeinträchtigen. Zu Beginn der Arbeit sollen die Schüler flüchtig mit Bleistift skizzieren, wie die Gegenstände auf dem Blatt verteilt werden. Zunächst nur unverbindlich und ohne den Zwang, die erste Anlage beizubehalten. Wert wird darauf gelegt, die Einzelheiten ohne langweilige Reihung spannungsreich und mannigfaltig zu ordnen. Dann soll, ohne genaue Vorzeichnung, gleich mit der Feder begonnen werden. Nur so bleibt die Frische und Unmittelbarkeit erhalten; denn nichts ist gefährlicher bei Arbeiten mit der Feder als eine ausgeführte Bleistiftvorzeichnung, die dann zu gehemmtem Nachfahren der eigenen Striche verleitet und deshalb ausdruckslose Langeweile und Formlosigkeit zur Folge hat.

Der Aufbau des Blattes ist nicht so schwierig, wie es zunächst scheint, wenn man die fertige Arbeit betrachtet. Es wird mit einem Gegenstand begonnen und mit dem ständigen Blick auf das Blatt Stück für Stück möglichst kontrastreich dazugebaut. Die spätere Belehrung über die Art dieses Aufbaues mußte selbstverständlich mit den einzelnen Schülern während der Arbeit kurz besprochen werden, da der Ansatz von Fall zu Fall verschieden war.



Als die Arbeiten fertig waren, wurden sie alle zum Anschauen vor der Klasse aufgestellt. Durch den Anblick im ganzen und die so möglichen Vergleiche klärte und festigte sich das Urteil der Schüler. In diesem Alter bildet sich nämlich die Fähigkeit zu sachlicher Kritik am Bildnerischen aus, die in den unteren Klassen noch fehlt.

Mit erfreulicher Sicherheit wurden die Urteile gefällt, und die Schüler unterhielten sich noch nach Wochen darüber. Daraus war zu ersehen, daß sie dieser Stoff und seine Gestaltung trotz des anfänglichen Zögerns doch stark angerührt und ihnen schließlich Freude und Genugtuung bereitet hatte.



Die beiden Federzeichnungen stammen von Mädchen der Oberrealschule Landsberg am Lech; oben von einer 16 $\frac{1}{2}$ -, unten von einer 16jährigen. Das Format ist etwa auf die Hälfte verkleinert.

Olaf Gulbransson betrachtet Kinderzeichnungen

Ich kam gerade aus der Stadt, wo ich eine Zusammenkunft von Kunsterziehern mitgemacht hatte, bei der Gedanken und Erfahrungen ausgetauscht und auch Schülerarbeiten gezeigt worden waren. Mag sein, daß ich es damals besonders ungünstig angetroffen hatte, ich war jedenfalls unzufrieden, besonders über den größten Teil der vorgewiesenen Arbeiten. Ich dachte mir: Kein Mensch braucht's, keinen Menschen freut's. Was da gemacht wird, ist im besten Falle ‚interessant‘ oder ‚ästhetisch‘, aber auch das nicht immer. Die Lautstärke, der Übereifer und teilweise auch die Sentimentalität, mit der eine als ‚neu‘ empfundene Richtung angepriesen worden war, machten den Eindruck nicht günstiger.

So wanderte ich etliche Tage später an einem blitzblauen Vorfrühlingstag hinauf auf den Großtegernseer Berg, nahe meinem Schulort im Bayrischen Oberland. So heißt nämlich jenes sonnige Wiesenland am Südhang der Neureuth mit seinen alten Bauernheimaten. Dort liegt 1000 m über dem Meere der Schererhof, und sein Besitzer ist Olaf Gulbransson. Es gehört wohl nicht mehr zu den Gepflogenheiten unserer Zeit, daß ein Jüngerer, bedrückt durch aufdringliches Tagesgeschrei, im Zweifel an sich und seiner Arbeit an einen Älteren sich wendet. Ich aber tat es.

Durch das geräumige Arbeitszimmer im Erdgeschoß mit vielen schönen Dingen aus Norwegen und Bayern werde ich hinausgeführt auf die Terrasse davor, an die Sonnenseite des Hauses. Dort verbringt Gulbransson täglich, auch in der kalten Jahreszeit, einige Stunden allein in der erhabenen Natur, die um ihn ist. Heiter und liebenswürdig wie ehemals blinken mich seine flinken Augen an - ich war seit gut zwölf Jahren nicht mehr droben gewesen auf dem Hof -, und während er mir kräftig die Hand drückt, zeigt er gleichzeitig auf die Sonne, die sich gerade über den Wiesseer Bergen dem Untergang zuneigt, und sagt: ‚Sieh, heute muß sie genau zwischen diesen zwei Gipfeln untergehen!‘

Kalt und starr steht die Kette der winterlichen Berge, unter uns liegt das weite Tal mit dem noch zugefrorenen See; vor uns abfallende Wiesen, teils schon aper, teils in Firnschnee. Kein Haus ist von hier aus zu sehen, nur ein paar Höfe zeigen sich auf der gegenüberliegenden Talseite. Diese Landschaft hat wohl vor 300 Jahren auch nicht viel anders ausgesehen wie heute.

Und wie sich Gulbransson nun erhebt in schneeweißen Pelzhosen und Lammfellumhang mit seinem runden, braungebrannten Schädel, da glaubt man eine Gestalt aus dem Geschlecht der nordischen Asen oder aus einer alten Sage vor sich zu sehen, bejahrt und ewig jung zugleich, weltweit und bäuerlich einfach in einem, von offenkundiger Gesundheit des Körpers und des Geistes. Ich denke mir, wer noch so ‚gut beinander‘ ist wie Olaf Gulbransson, dem ist das Altwerden auch noch was Schönes. Er muß wohl meine Gedanken erraten haben, denn nun sagt er: ‚Ich bin noch nie krank gewesen und brauche nie einen Arzt, nur den Chirurgen einige Male in letzter Zeit. Es muß ein böser Geist hier heroben umgehen, der mich nicht leiden mag, und der mich manchmal von hinten umschmeißt; aber es gelingt ihm nicht, mich umzubringen.‘ Dann erzählt er mir von einem der

Unfälle in letzter Zeit. ‚Da war unser Hund schuld ... ich mußte ihn wegtun. Der hatte die üble Gewohnheit, Gäste aus Übermut so kräftig anzuspringen, daß er eine Dame, die neben mir stand, einmal fast über die Brüstung geworfen hätte. Ich konnte sie gerade noch halten, bekam aber selbst das Übergewicht und stürzte kopfüber drei Meter hinab. Die Wirbel sind wieder heil, und dem Schädel hat es nichts getan.‘

‚Nun, was haben Sie da in der Mappe mitgebracht?‘, fragte er. ‚Es sind Arbeiten meiner Schüler drunten an der Oberschule im Schloß.‘ Ich muß gestehen, daß ich nicht mit soviel Anteilnahme des Meisters an diesen Kinderzeichnungen gerechnet hatte. Blatt für Blatt nahm er in die Hand und hatte seine helle Freude daran, immer holte er ein schon weggelegtes wieder hervor, betrachtete es von neuem und verglich es mit anderen. Ich erkannte bald, daß Gulbransson nicht auf einzelnes schaute, wie ein fachmännischer Kunsterzieher. Seine hohe, allgemeine künstlerische Kennerschaft erfaßte sofort jeweils das Ganze der kindlichen Leistungen mit Sicherheit, um von hier aus gerne und treffend auf einzelne Werte einzugehen.

‚Sieh nur, Dagny‘, rief er immer wieder der feinsinnigen Hausfrau, der Tochter Björnsons, zu, ‚wie die das können! Die können alles, die machen überhaupt keinen Fehler! Ganz bescheiden wird man da.‘ Lang schaut er auf ein besonders schönes und echtes Blatt und sagt: ‚Ja, die erhalten es direkt aus Gottes Hand!‘ Oder: ‚Diese Kinder leben noch im Paradies, wir haben es schon verloren.‘

An mehreren Arbeiten meiner Oberklasse fand er wenig oder gar keinen Gefallen, wie an den Versuchen der Flächengliederung mit abstrakten Formen und Farben, an der Darstellung von zylindrischen Körpern im Raum. Diese blätterte er schnell durch und wendete sich wieder den ‚Paradiesbildern‘ zu, wie er sagte. ‚Die müssen wohl sehr glücklich sein, wenn sie so malen dürfen. Wenn ich das als Bub hätte tun dürfen. Haben Sie's gelesen in meinem Buch ‚Es war einmal?‘ Wie habe ich mich gefreut auf die Zeichenstunde, und was hat der Mensch gemacht mit uns Kindern!‘

Ob es sich um eine große Gemeinschaftsarbeit, wie ‚Zug der Almkühe‘, handelt, um eine Bildniszeichnung oder um Schiffe im Hafen, immer ist er von neuem beglückt durch die einfache, unmittelbar starke Aussagekraft der Bilder; von der Zeichnung und der Verteilung auf der Fläche ebenso wie der oft strahlend schönen Farbharmonie. Mit Vorliebe weist er auf besonders glückliche Farbklänge hin, etwa bei einem Bubenporträt auf das Dunkelblau neben dem Grau eines gestreiften Pullovers, dazu das Blaßrosa des Gesichts und daneben den hellblauen Hintergrund. Einen besonderen Eindruck macht auf Gulbransson ein stillberedtes Ensemble von farbig feingestalteten Herbstblumen in einer Vase. Auch die Linolschnitte von zwölfjährigen Buben mit exotischen Tieren, wie Affen, Elefanten u. a., gefielen dem Meister des Zeichenstiftes sehr. Die Deckfarbenmalerei ‚Dampfer im Hafen‘ eines dreizehnjährigen Buben aus Glashütte bei Kreuth, ganz an der Tiroler Grenze, nahm



Die Arbeiten auf dieser Seite stammen von 12- bis 14jährigen Knaben und Mädchen des Gymnasiums mit Oberrealschule in Tegernsee. Leider verschwindet in der Reproduktion etwas vom Besten, die frische Farbigkeit.



Gulbransson immer wieder mit hinaus auf die Terrasse, obwohl es schon merklich kühl geworden war. Lange und wiederholt versenkte er sich in diese naive Bubenmalerei beim letzten Schein des Tageslichtes draußen.

Es war spät geworden; über zwei Stunden lang sah der Meister die Mappe mit den Arbeiten der Kinder an. Er, der doch nicht nur ‚zu seiner Zeit‘ etwas bedeutete, wie manche meinen, die den Formwert für relativ halten, sondern dessen Werk als gültig fortbestehen wird. Ich habe ihm besonders zu danken dafür, daß er mich auf manche Feinheiten an den Blättern meiner Schüler aufmerksam machte, die ich vorher nicht genug geschätzt hatte.

Ob es nicht überhaupt erfrischend, ja notwendig wäre, dann und wann verständige ‚Außenstehende‘ anzuhören, statt allein die üblichen Betrachtungen und Besprechungen in Fachkreisen zu pflegen? Es könnte nämlich zu einer Art geistiger Inzucht kommen und unsere Arbeit auch einmal in Leerlauf ausarten, was in der Nahsicht vielleicht gar nicht bemerkt würde.

Um keine Vorsicht außer acht zu lassen, um niemand ungebührlich zu verletzen und doch so deutlich sprechen zu können, wie es die Sache erfordert, will ich meiner Schlußbemerkung vorausschicken, daß es in unserem Fach wohl einige überaus strebsame Eiferer gibt, und daß man da und dort auch einen wendigen, von Journalisten emporgelobten Snob antrifft, der bei den Stillen im Lande wegen seiner intellektuellen Wendigkeit mehr Ansehen genießt, als er verdient. Wenn ich nun vor die Entscheidung gestellt werde, wessen Urteil mir das wertvollere ist, das einiger schnellfertiger Juroren von der eben gemeinten Art, oder das eines im Gemüt jugendlichen Menschen von großem Blick und wahrhaft männlichem Charakter, voller Lebensweisheit, Duldsamkeit und mit heiterem Herzen, wenn ich vor dieser Wahl stehe, dann fällt mir die Entscheidung nicht schwer.

Zum Abschied sagte Gulbransson noch: ‚Kümmern Sie sich nicht um jene, und arbeiten Sie mit Ihren Schülern so weiter, dann lernen diese etwas Schönes und Gutes und sind glücklich dabei.‘

So hat mir diese Begegnung mit Olaf Gulbransson von neuem den Glauben bestätigt, daß der Weg, den ich mit vielen ernsthaften Berufskollegen gemeinsam gehe, zu einem guten Ziele führt, und daß er ein richtiger ist.



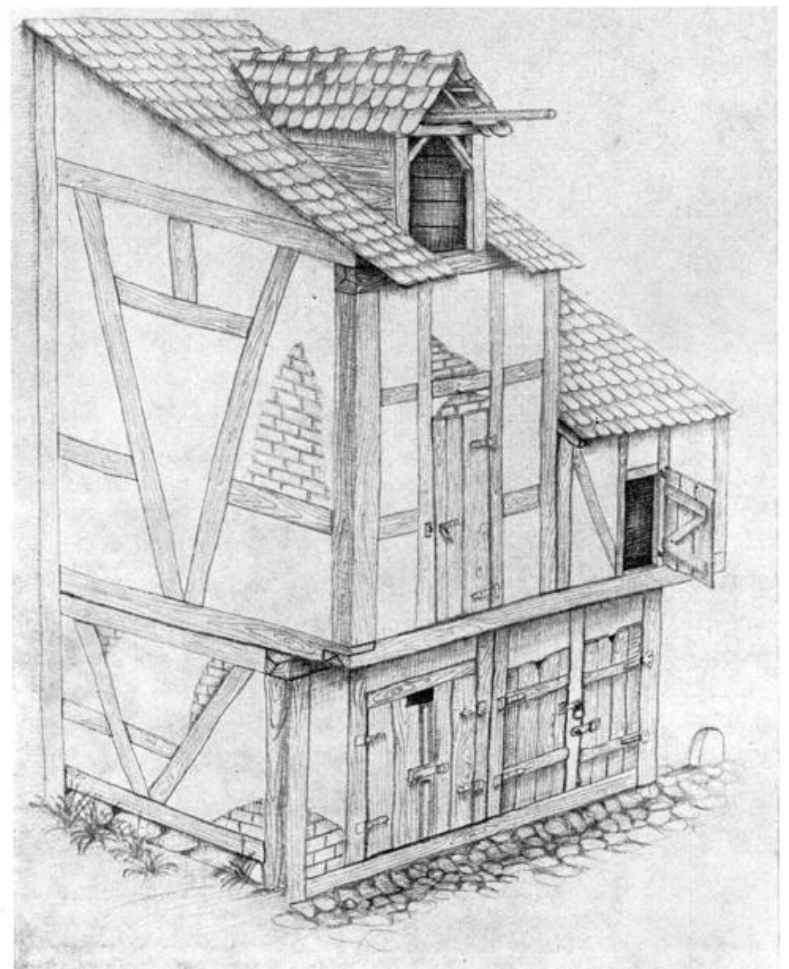
Mit dem Architekturzeichnen kann man nicht erst in den Oberklassen der höheren Schule beginnen. Arbeiten dieser Art müssen schon in den Plan der Unterstufe mit eingebaut sein. Themen wie ‚Mein Vaterhaus‘, ‚Ein Bauernhof‘, ‚Ein Stadtteil‘, ‚Berg mit Wallfahrtskirche‘, ‚Marktplatz‘, ‚Mittelalterliche Stadt‘ oder ‚Siedlung‘, in mittleren Klassen auch Details wie ein interessanter Erker, das sind einige Beispiele aus der Fülle des Möglichen.

Nur so kann sich stetig, von der ‚flachen‘ Vorstellung eines Bauwerkes beginnend bis zur differenzierten räumlichen Auffassung der Gesamtform, ein klares Bild ergeben. Hiermit ist nicht gemeint, daß man schon in den unteren Klassen den Schüler dazu bringen müsse, etwa einen Kamin richtig auf die Dachfläche zu setzen. Hinweise auf solche mehr konstruktiv zu erfassende Einzelheiten sind erst in späteren Klassen angebracht.

Die Meinung, der Schüler müsse am Ende bis zur Zentralperspektive geführt werden, wird heute mit Recht fast allgemein abgelehnt. Die Lagebeziehungen der Teile in ihrer Gesamtform sind im Schrägbild viel leichter darzustellen und zu erfassen. Doch ist hierzu reichliche Übung notwendig. Werden nämlich Schüler ohne eine solche auf einmal zum Zeichnen von Architektonischem angehalten, dann muß sich ein Mißerfolg ergeben. - Warum? Der im echten Körperdarstellen ungewandte Schüler sucht glastafelmäßig, also zentralperspektivisch, das Motiv zu erfassen, zeichnet meist unsicher scheinimpressionistisch, mischt aber oft naiv Vorstellungsmäßiges darunter. Solche Arbeiten gelten dann als gewandt und malerisch.

Wie kann man dem abhelfen? - Man wählt in der Oberklasse ein Einzelobjekt oder einen überschaubaren Baukomplex mit klarer Stellung der Teile zueinander. In dem glücklicherweise vom Krieg Versicherten findet man immer noch prächtige Architekturen allerorts. Unter Anleitung des Lehrers wird zunächst das Bauwerk von allen Seiten gründlich betrachtet. Hinweise auf das charakteristische Architektonische der Stilart an dem betreffenden Bauwerk lassen erkennen, wie der Baumeister das Hochstrebende oder Breitgelagerte bis in die Einzelheiten hinein durchentwickelt hat, wie Dach und Baukörper zusammengehen usw.

Solch praktische Erarbeitung bedeutet für das Verständnis viel mehr als das Betrachten noch so vieler Werke an Bildern. Nach der Erklärung macht sich der Schüler Skizzen von Haupt- und Seitenansichten, von komplizierteren Einzelheiten und legt sich bei reicher gegliederten Bauwerken auch



den Grundriß zurecht. Im Zeichensaal wird dann aus der Vorstellung und an Hand der Skizzen die günstigste Gesamtschau auf dem Blatt entwickelt. Von der Vorderkante her wird der Baukörper in anschaulichem Schrägbild aufgezeichnet. Bei komplizierten Gebäuden legt man am besten zuerst den Grundriß schrägbildlich fest und errichtet darauf die Senkrechten. Dabei sollen die Gebäudekanten als Grenzen einer Wandfläche aufgefaßt werden, nicht wie bei der Zentralperspektive als Richtungsstriche. Das Ganze darf nicht wie ein Drahtgerüst dastehen, nicht wie mit dem Lineal gezeichnet, nicht konstruktiv wirken.

Mit der bloßen Grenzzeichnung geben sich die Schüler begreiflicherweise nicht zufrieden. Von den unteren Klassen her sind sie ja mit den graphischen Möglichkeiten vertraut. Ein bloßes angeblich impressionistisches Liniengekritzel oder ein flächiges Gekleckse aufs Geratewohl würde die Zeichnung eher schlechter als besser machen. Durch die weitere Ausgestaltung soll, wie der Schüler weiß, die Form verdeutlicht werden. Dies kann bei

der Mauer durch kurze Striche oder Punkte geschehen. Die Stellung der Flächen zueinander, ihre Wölbung oder Höhlung kann durch modellierende, der Form folgende Helldunkelschattierung anschaulicher gemacht werden. Das Zurückdrücken einer Stelle durch Dunkeltonung führt zugleich auch zur Steigerung, Hervorhebung und damit Erhellung einer anderen.

Allein schon das Ornament der Ziegel hebt die Dachfläche farbig von den Wänden ab, und durch modellierende Striche am unteren Ziegelrand kann diese Fläche noch klarer und plastischer gemacht werden. Begabtere Schüler werden so etwas summarischer geben, ohne jedoch in willkürliche Strichelei zu verfallen. Auch die Bodenfläche darf nicht stiefmütterlich behandelt werden. Man kann Bodenplatten, Pflaster u. a. m. andeuten, wenigstens in der nächsten Umgebung des Bauwerkes; auch Gras und Bäume.

Auf diese Weise kann man der laxen Bildchenmalerei am besten entgegenarbeiten und das Auge für die echten architektonischen Qualitäten aufschließen.

In der Zeitung gelesen

Eckart Peterich in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 19. 2. 53: „In diese Gefahr (nämlich dumm zu erscheinen - Schriftlitzg.) gerät man heute stets, wenn man die Welt nicht für einen Misthaufen erklärt, das Seiende für nichtseiend, das Nichtseiende für das echte Sein und durch Skeptizismus beweist, daß man ‚über den Dingen steht‘ und ‚sich nichts vormachen läßt‘. Ich gehöre aber nun einmal zu den Leuten, die finden, daß die meisten ‚Dinge‘ über mich und meinen Verstand weit hinausgehen, denen die geschaffene Welt von Tag zu Tag einen tieferen Eindruck macht, für die das Schöne und Gute ebenso seiend sind wie das Häßliche und das Böse, nicht ohne jenem vor diesem im Geschriebenen den Vorzug zu geben, den wir jenem im Gelebten ohne weiteres zugestehen.“

Alfred Polgar in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 4. 11. 52: „Auch die unwahrscheinlichsten Fabelwesen, jeweils von Dichtern oder bildenden Künstlern ausgedacht, sind doch immer nur (mehr oder weniger kühne) Abwandlungen, Verzerrungen, Deformierungen menschlicher oder tierischer Erscheinungen. Ein Phantasiegeschöpf zu erfinden, in dessen Komposition kein Stückchen menschlicher oder tierischer Anatomie enthalten wäre, ginge über die Grenzen auch der genialsten Einbildungskraft. Allerdings der sogenannte abstrakte Künstler wüßte sich zu helfen. Wenn er etwa einen Engel, die Idee: ‚Engel‘, darstellen wollte, würde er vermutlich nicht nur die Flügel weglassen, sondern auch den Engel, beziehungsweise durch eine Anordnung von Graphit- oder Farbspuren ersetzen, die ‚Engel‘ bedeuten könnte; besonders, wenn ein Bild-Titel das Stichwort zu solcher Deutung gäbe. Die Endphase der Entwicklung dieser Art von Kunst wird das leere Blatt sein, auf dem also die Idee des Künstlers in einem letzten, nicht mehr überbietbaren Grad von Abstraktion Form geworden erschiene.“

R. F. im „Industrie-Kurier“ vom 10. 10. 53: „Die Industrie ist kürzlich wieder, wie alljährlich, als Schutzherr der Künste hervorgetreten. Sie ist dadurch in das Kreuzfeuer einer Debatte geraten, die kein Ende nehmen zu wollen scheint. Ehedem war für den Künstler maßgebend, was der Auftraggeber wollte. Seit dem Anfang des vergangenen Jahrhunderts ist die Emanzipation des Künstlers unablässig vorwärts geschritten. Der Gipfel war erreicht, als im Zeichen der ‚Kunst für die Kunst‘ die Parole

ausgegeben wurde, der Geschmack des Künstlers sei allein maßgebend. Aber das war noch milde gegen die Selbstherrlichkeit jetzt, in der Mitte des Jahrhunderts. Was Maecenas nicht versteht, soll er sich durch Kunstsachverständige, also die Museumsdirektoren, eben erklären lassen. Deren Urteil indes ist nicht ganz frei von dem Verdachte, daß sie die Bilderwahl ihrer Karriere unterordnen. Wer von ihnen könnte es wagen, als ‚reaktionär‘ verschrien zu werden? Mit anderen Worten, die Künstler, die auf jede soziale Bindung verzichteten, verlangen vom Maecenas Industrie, der allein aus sozialer Verantwortung sich zum Maecenaten entschloß, daß er eine Kunst fördert, die jede soziale Funktion ignoriert, wenn nicht sogar leugnet.

Es ist ein alter Streit. Der Künstler wiederholt bis zum Überdruß, daß er eine ‚künstlerische Überzeugung‘ habe. Von der könne er nicht ablassen, denn dies sei Verrat an der Kunst. Und die sei etwas Heiliges. Er ringe um die innere Wahrheit seiner Erzeugnisse. Ob die dem Publikum schon jetzt einleuchte, sei gleichgültig. Neue Kunstrichtungen seien an ihrem Beginn fast immer verkannt und verfemt worden.

... Ist der Anspruch des Künstlers, daß er nur auf seine inneren Gesetze und sonst auf nichts hören könne, nicht die reine Tyrannei? Kann sich irgendein Mensch anheischig machen, daß für andere Menschen die Gesetze und Anschauungen seines Geistes zu gelten haben, während er gleichzeitig alle Bindungen zur Gemeinschaft der Menschen, die ihn selbst verpflichten, vernachlässigt? Ist nicht sogar der Verdacht gerechtfertigt, daß er mit der Kunst als solcher spielt? ...

Demut hat der großen Kunst seit je besser zu Gesicht gestanden. Woher wissen die Künstler, daß der Gesetzgeber in ihnen, auf den sie sich immer berufen, unbedingt recht hat? Ist er nicht gejagt von der uralten Angst, daß nicht originell und neu sein könnte, was zutage tritt? Hat dieser extreme Subjektivismus, der nur sich selbst verantwortliche einzelne ohne alle Bindungen, sich nicht auch ebensooft und manchmal unsterblich blamiert?

Vollends unhaltbar ist der Hinweis, daß alle neuen Kunstrichtungen vom Publikum zunächst abgelehnt wurden. Das gilt für die letzten hundert Jahre, und auch da nicht für alle Fälle. Seit die ästhetische Kultur dem Künstler Königsrechte zuschob, hat sich dieses Spiel eingebürgert: den Bürger zu scheuchen, seine Ordnungsvorstellungen herauszufordern. Aber heute? Heute genügt nicht einmal eine Überdosis, um das Publikum aus der Ruhe zu bringen. Aber als Beweis dafür, daß eine neue Kunstrichtung etwas taugt, die Tatsache aufzuführen, daß sie das Publikum zur Rebellion gebracht hat, ist ein Denkfehler.“

L i t e r a t u r

„Die Künste im Technischen Zeitalter; dritte Folge des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke“, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste im Verlag von R. Oldenbourg, München 1954; 210 Seiten, 7 Bilder, in Leinen 9,20 DM.

Nicht nur die Ausstattung des Buches mit seinem herrlich schimmernden Papier, seinem sorgfältigen Druck und dem schön gezeichneten Titel verrät den spiritus rector: Emil Preetorius, den Präsidenten der Akademie der Schönen Künste, sondern auch der Inhalt tut es. Seiner Anregung ist es zu verdanken, daß im Herbst 1953 prominente Kenner, teilweise von Weltruf, in München zusammenkamen, um, jeder in seiner Weise, unter leidenschaftlicher Teilnahme einer großen Menge über das erregende Thema zu sprechen, das nun den Titel dieses Buchs abgibt.

Der Lesbarkeit des Bandes kommt es zugute, daß selbstverständlich keine eigentlichen Reden auf dieser Tagung gehalten, sondern sorglich stilisierte Aufsätze vorgetragen wurden. Eine Art von Diskussion kam dadurch zustande, daß sich die Vortragenden gegenseitig verständigt hatten und so, dann und wann allzu glatt, Bezug aufeinander nehmen konnten.

Der Reihe nach sprachen: Romano Guardini, der Theologe und Philosoph, Werner Heisenberg, der Atomphysiker, Martin Heidegger, der existentialistische Denker, Emil Preetorius, der Künstler und Kunsttheoretiker, Friedrich Georg Jünger, der Schriftsteller und Sprachkenner, Walter Riezler, der Musikwissenschaftler, und Manfred Schröter, der Techniker.

Wie gerecht und realistisch sagt Guardini eingangs, daß es eine Romantik nicht nur des Vergangenen, sondern auch des (man muß wohl sagen: erwünscht oder vermutlich) Kommenden gebe, vor der man sich hüten müsse. Er handelt hauptsächlich von Beziehung des Menschen zur Natur; daß der sich, gleichgültig, wie er sie deutete, von ihr angerufen fühlte durch alle Jahrtausende; daß sich diese Beziehung in neuerer Zeit von Grund auf zu ändern beginne und das „All“, die „Schöpfung“, zu einem disponiblen Objekt komplex werde, in den der Mensch zweckhaft hineinwirken könne. Durch einen, meist primitiven, Aktivismus erwache eine kaum geahnte bedrohliche Gefahr, nicht zuletzt für die Kunst, die einer kontemplativen Haltung nicht entraten kann, und die besonders durch das Verblässen der sinnträchtigen Bilder urchtümlichen Lebens gefährdet ist. Der Mensch, meint G., entfremde sich von seinem Wesen und damit vom eigenen Schöpferischen. Mit der echten, nicht nur rhetorischen Frage, ob wohl Kunst, und wofür, geopfert werden müsse, oder ob von ihr eine neue Form im Entstehen sei, schließt G.

Heisenberg knüpft hier an. Daß das Weltbild der modernen Physik unmittelbar die Entwicklung der modernen Kunst beeinflusst habe, glaubt er nicht und geht darin mit Jünger einig. Doch ist er überzeugt, daß die Umschichtung in den Fundamenten die Grundlagen unseres Daseins wesentlich verändert habe, auf denen ja auch die Kunst beruhe. Es muß aufhorchen lassen, wenn H., der große Physiker, mißtrauisch gegen den Fortschrittsoptimismus die Weisheit des Ostens zitiert, welche die Technik deswegen ablehnt, weil sie die reine Einfach raube und die Regungen des Geistes unsicher mache. Er stimmt dem zwar nicht ganz zu, glaubt aber die Wurzel des Zeitübels darin zu sehen, daß der Mensch auch in der, von ihm geordneten und zugerichteten, Natur nur sich selbst gegenüberstehe, ihm also in diesem Sinn der Gegen-Stand fehle.

Preetorius richtet seinen Vortrag in verlockender Weise als Zwiegespräch an zwischen einem Kunstfreund und einem feurigen Kunstjünger der Zeit. Dieser fühlt sich durch die Naturdinge in seinem Schaffen gehemmt, muß sich aber belehren lassen, daß ein künstlerisches Motiv, auch wenn der Gegenstand draußen ist, doch von innen wirkt. Freilich - und hier kommt ein bei anderen Rednern auch durchklingendes Bedenken am klarsten zum Ausdruck - sei die Natur für die Bildkunst unwiderruflich ausgeschöpft. Dem können wir allerdings gar nicht zustimmen aus dem einfachen Grund, weil Naturgestalten jedem

neu zum „Erleben“ aufgegeben und nicht auszuschöpfen sind. Nur der menschliche Wille, sich dem Anruf der Dinge aufzuschließen, der ist - augenblicklich - erschöpft; oder aber: Die in dieser Vortragsreihe so aufregend dargestellte Situation unserer Zeit widerstrebt der Besinnlichkeit, die zum „Schöpfen“ aus der Natur nun einmal gehört. - Mag es auch mangelnder Anpassungswille oder Prinzipienstarre genannt werden, wir können als Folgerung aus all diesem mit Rilkes Worten nur ziehen: „Du mußt dein Leben ändern!“ Und es ist schon etwas, wenn man weiß, dies sei nötig - auch wenn es nicht gleich geschieht. Von der möglicherweise „neuen Wirklichkeit“, die sich vielleicht gar nach unserer Psyche zu richten hätte, können wir nicht viel halten!

Es ist nun noch von Heideggers Beitrag kurz zu sprechen, wenn das vorliegende Buch einigermaßen gekennzeichnet werden soll. Wenn die Sprache der eben behandelten Vorträge trotz tiefen Gedankenganges hell, ja teilweise elegant und jedermann verständlich ist, so kann man dies von Heideggers Abhandlung gewiß nicht sagen. Fast scheint es, die düster-harte Schwere der Worte werde absichtlich gewählt, um das Bedeutsame bohrender Untersuchungen gebührend anzuzeigen. So gewiß zwar unsere Wörter nicht für die philosophischen Dinge gemacht sind und der Philosoph beim Sprechen sich sehr mühen muß, so gewiß, glauben wir doch, brauche er nicht in geheimnispriesterliche Absonderlichkeit zu verfallen. Sucht man durch den Heideggerschen Sprachschleier zu dringen, so glaubt man zu hören, daß auch dieser Autor die grundannagende Gefährlichkeit der Lage im Technischen Zeitalter ernsthaft beschreibt.

Jünger handelt über die Sprache selbst, kommt aber wie alle ändern doch auf den allgemein geistigen Grund. Er sagt als wohl gewichtigstes Wort mit durchdringender Klugheit, daß „wenn die Sachen verschwinden, auch die Personen verlorengehen müssen“. - Dies ist auch unsere Meinung. Herrmann.

Das „Bildarchiv Foto Marburg“ (Marburg/Lahn, Jubiläumsbau) ist mit dem bekannten Kunstgeschichtlichen Seminar vereinigt und soll zum Nutzen der Kunstkenntnis die reichen Bestände vorzüglicher Aufnahmen von Kunstwerken aller Art - etwa 280 000 Negative! - den Interessenten zugänglich machen. Das Unternehmen arbeitet gemeinnützig und bietet auch den Kollegen seine Dienste an. Kleinbild-Diapositive 5,5 cm kosten 1,30 DM, normale 8,5/10 cm 1,80 DM. Bei größeren Mengen wird Ermäßigung gewährt. H.

Das *Gustaf-Britsch-Institut in Starnberg* hält diesen Sommer wieder Kurse ab. Eine theoretische Woche (Vorträge und Aussprachen) findet statt vom 19. bis 23. Juli. Anschließend wird vom 26. bis 31. Juli eine praktische Arbeitswoche abgehalten. In ihr soll Gelegenheit geboten werden, in verschiedenen Werkstoffen Erfahrungen zu machen für gestaltende Werkarbeit in der Schule.

Für diejenigen, deren Ferien spät liegen, wird die theoretische Woche vom 23. bis 28. August wiederholt.

Tägliche Arbeitszeit während der Kurswochen 9-12 und 15-17 Uhr. Das Honorar beträgt für die theoretische Woche 12,- DM, für die praktische Woche 15,- DM. Für Studierende, Junglehrer usw. auf Antrag Ermäßigung. Anfragen und Anmeldungen an das Gustaf-Britsch-Institut Starnberg, O.-Bayern, Prinzenweg 3.

Man schreibt uns dazu:

Trotz des umstürzenden Wandels in den Anschauungen über Kunst und Kunsterziehung hält sich das Institut für verpflichtet, für diejenigen, die sich authentisch darüber unterrichten wollen, in einer Kurswoche darzulegen, was in den Erkenntnissen Britschs über den Aufbau und die Entfaltung der künstlerischen Gestaltung an bedeutsamer und bleibender Grundlagenforschung dem Pädagogen geboten ist.

„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.