



**KUNST-
UND
WERK- | ERZIEHUNG 2|61**

Der

Pelikan

Farbkasten
weiter
verbessert

Die
Farben,

Der
Farb-
kasten

wurde dadurch vervollkommen, daß die weißen Kunststoffschälchen jetzt nicht mehr durch Schienen, sondern durch Vertiefungen im Kastenboden gehalten werden. Das Innere des Kastens ist dadurch klarer und übersichtlicher geworden. Der Kasten läßt sich nun auch leichter reinigen. Ferner ist durch die neue Konstruktion und die Wahl eines besseren Feinbleches die Anfälligkeit für Rost weitgehend verhindert worden. Die Kanten des Kastens im Ober- und Unterteil sind umgebördelt. Alles in allem: Das Arbeiten mit dem Pelikan-Farbkasten im Unterricht ist jetzt noch angenehmer.

Günther
Wagner
Hannover

Pelikan

-Werke

KUNST UND JUGEND 2/61

HERAUSGEBER: BUND DEUTSCHER
KUNSTERZIEHER BERLIN-GRUNEWALD

SCHRIFTFLEITER: ERICH PARNITZKE, KIEL, HAMBURGER CHAUSSEE 207

Inhalt:

BDK-Memorandum:

Bedrohung des Kunst- und Werkunterrichts

OSTR G. Mordmüller, Braunschweig, Husarenstraße 46:
Malen in der Mittelstufe

Prof. E. Parnitzke, Kiel:
Unter einfachen Voraussetzungen

Form und Farbe / Farbe – Ton – Farbform / Organische Bedingtheit /

Auszüge aus Brücke, Renner und Grunow / Zitate von Runge, Fromentin,
Lichtwark, Wölfflin, Waetzoldt, Britsch, Hess

STR Joh. Rickert, Mülheim (Ruhr), Lohscheidt 11:
Stelzenläufer in Seide

Fisch-Stabile

Prof. Wilh. Ebert, Wuppertal-Barmen, Borkumer Straße 11:
Zellenschmelzarbeiten

Prof. Heinr. Greiss, Hamburger Chaussee 169:
Mitgift der Abiturienten

BDK-Mitteilungen

Diskussion: zum Beitrag G. Otto (1/61) und zu Farbbezeichnungen

Schrifttum und Bildgut

Das Umschlagbild ist von dem Zweiplattenlinolschnitt einer Schülerin aus
Hameln (STR Herzberg) gedruckt

Beilagen: Das Einmaleins der Farbe – Farbenordnung Hickethier
Liste der Blauel-Kunstdias

DIE GESTALT

2/61

HERAUSGEBER UND SCHRIFTFLEITER: HANS HERRMANN, MÜNCHEN 5
WITTELSBACHER STRASSE 10

Inhalt:

Farbenlehre und Malen (Herrmann)

Gisela Heller, (21a) Minden, Königstraße 33/II:
Wie ich jüngere Schüler das Malen lehre

Dr. Hermann Höger, (13b) München 27, Keplerstraße 4/I:
Wesens-Betrachtungen zur antiken griechischen Baukunst II

Ludwig Wallmüller, (13a) Bamberg, Michelsberg 15:
Zeichnungen eines Heimatfreundes

Der Bayerische Senat für die musische Bildung

Linol-Abdruck II

Konrad Fiedler

Literatur

KUNST- UND WERKERZIEHUNG (Kunst und Jugend – Die Gestalt) erscheint zweimonatlich. Jahresbezugspreis 18,00 DM (Porto einbegriffen) – Halbjahresbezugspreis 9,00 DM – Einzelheft 3,20 DM. Auslieferung für die Schweiz: Christiana-Verlag, Zürich 50, Schwamendingenstr. 56. Jahresbezugspreis Sfr 19,90 – Einzelheft Sfr 3,70. Auslieferung für Österreich: Heinrich Javorsky, Gmunden, Salzfelder-gasse 4. Jahresbezugspreis S 126 – Einzelheft S 22,40. Bezugspreis für Auslandsbezieher 19,90 DM – Einzelheft 3,70 DM. Wenn der Bezug nicht zum 1. Dezember gekündigt wird, gilt er als fortgesetzt. Bezugsanmeldungen, Einzahlungen und Anschriftenänderungen sind unmittelbar an den Verlag erbeten. A.-HENN-VERLAG, (22a) Ratingen, Düsseldorf Straße 46, Postfach 119. Postscheckkonto Essen 693 51, bei Bankauftrag: Dresdner Bank oder Amts- und Stadtsparkasse Ratingen. (Druck: A. Fromm, Osnabrück, Breiter Gang 12-14)

Die namentlich gezeichneten Beiträge drücken nicht in jedem Fall die Auffassung der Herausgeber und Schriftleiter aus. Die Verantwortung dafür trägt jeder Autor selbst.

ZUR BEDROHUNG DER KUNST- UND WERKERZIEHUNG

A

Rahmenvereinbarung zur Ordnung des Unterrichts auf der Oberstufe der Gymnasien.
(Beschluß der Kultusministerkonferenz in Saarbrücken vom September 1960.)

B

Rahmenbestimmungen für das Künstlerische Lehramt an Gymnasien – Unterrichtsfach Kunst-erziehung.

(Vom Schulausschuß der Kultusministerkonferenz am 4. November verabschiedet, Beschlußfassung der Kultusministerkonferenz steht bevor.)

Bei den heutigen Bemühungen um eine Neuordnung des Schulunterrichts und der Lehrerbildung muß die Frage, wie die geistige Existenz und Selbstbehauptung des Menschen in unserem Zeitalter gesichert werden können, stärker berücksichtigt werden. Insbesondere muß die alte Überzeugung von der Notwendigkeit künstlerischer, auf dem Schöpferischen fußender Bildungsvorgänge als Grundlage selbständiger Weltorientierung den utilitaristischen Bestrebungen entgegengesetzt werden. Man muß sich hüten, diese pädagogischen Grundsätze aus fachegoistischen Gründen beiseite zu schieben.

Die Unterzeichneten halten die durch die Rahmenvereinbarung ausgelöste Diskussion für notwendig. Sie bejahen die Bemühung um die Neugestaltung der Oberstufe der Gymnasien. Viele in der Rahmenvereinbarung genannte Kennzeichen der angestrebten neuen Arbeitsweise in der Oberstufe sind vorbehaltlos zu begrüßen.

Die Vorschläge hinsichtlich der bildnerischen Erziehung können von uns jedoch nach gründlicher Überlegung nicht akzeptiert werden, weil hier ein für die allseitige Durchbildung des jungen Menschen eminent wichtiges Bildungsgebiet im Kern bedroht wird. Wir halten deshalb die folgende Stellungnahme für notwendig.

Wir appellieren an die Öffentlichkeit und an alle Stellen, die die Verantwortung für unser zukünftiges kulturelles Leben zu tragen gewillt sind, vor allem an die Kultusministerien und Volksbildungsausschüsse der Länder und an die Verbände und Organisationen des öffentlichen künstlerischen Lebens der Bundesrepublik, und bitten, die Maßnahmen, bevor sie in die Praxis umgesetzt werden, in ihren letzten Konsequenzen noch einmal zu überprüfen und ihre Stellungnahme zu äußern.

A

ZUR RAHMENVEREINBARUNG ZUR ORDNUNG DES UNTERRICHTS AUF DER OBERSTUFE DER GYMNASIEN.

1

Die Kunsterziehung hat zwei voneinander unterschiedene Unterrichtsbereiche entwickelt: den Bereich der bildenden Kunst und den Bereich der Werkerziehung.

Der entwicklungsfördernde und erzieherische Wert des Unterrichtsfaches Bildende Kunst und die von ihm ausgehenden Erfahrungen und Erkenntnisse, die die gesamten pädagogischen Bestrebungen unserer Zeit beeinflusst haben, können als bekannt vorausgesetzt werden.

Die Entwicklung des Faches Werkerziehung vom rein technischen „Handfertigungsunterricht“ zu einem Bildungsfach, das die geistige und zugleich künstlerische Bewältigung des Technischen zum Ziele hat, ist von der Öffentlichkeit fast unbeachtet vor sich gegangen. Sie hat sich parallel zu den Wandlungen in unserer gestalteten Umwelt vollzogen.

Heute verändern die Architekten und Formgestalter unter Nutzung aller technischen Möglichkeiten schnell und von Grund auf unsere Welt. Sie prägen das Gesicht unserer Umwelt, sie wandeln die Geistigkeit unserer Zeit zu sichtbarer Form.

Diese in ihrem Wesen künstlerischen Vorgänge haben in unserem Bildungswesen noch nicht in ausreichendem Maße ihre Entsprechung gefunden. Ein wichtiges Gebiet heutiger Weltorientierung wird also dem jungen Menschen in der Schule vorenthalten.

In einigen Ländern der Bundesrepublik nimmt das Unterrichtsfach Werkerziehung in zwei bis fünf Klassen der Gymnasien einen bescheidenen Platz unter den Pflichtfächern ein. In der Oberstufe ist es fast nirgends vorgesehen.

Die Schwierigkeiten, auf die Lebenswirklichkeit sinnvoll zu reagieren, sind groß, dürfen aber nicht dazu führen, eine Lücke im Bildungswesen zu ignorieren.

Das Schließen dieser Lücke kann nicht der Privatinitiative verantwortungsbewußter Kunst- und Werkerzieher, die vielerorts zur Bildung freiwilliger Arbeitsgemeinschaften für Werkerziehung geführt hat, überlassen werden.

2

Die Rahmenvereinbarung zur Ordnung des Unterrichts auf der Oberstufe der Gymnasien sieht für die Oberstufe vier Kernpflichtfächer (Abschnitt II 1) und dazu drei weitere verbindliche Unterrichtsfächer vor (Abschnitt II 2), von denen eines ein musikalisches Fach ist. Der Schüler muß also eines der Fächer Bildende Kunst oder Musik wählen und auf das andere verzichten.

Zu den o. g. sieben Fächern tritt noch ein achttes, ein Wahlpflichtfach (Abschnitt II 3), das entweder aus den Fremdsprachen oder den Naturwissenschaften gewählt werden kann. Das zweite musische Fach ist hier ausgeschlossen.

Als verbindliche Gegenstände der Reifeprüfung (Abschnitt III) sind Bildende Kunst und Musik verschwunden.

Die von der Rahmenvereinbarung vollzogene Verminderung der Zahl der musischen Pflichtfächer bedeutet eine Verminderung der Bildungsgehalte des Gymnasiums.

Bildende Kunst arbeitet mit anderen Mitteln als Musik, sie wendet sich an andere Sinne und an andere Empfindungsbereiche des Menschen. Beide Gebiete haben ihre eigenen, nur ihnen immanenten Bildungsziele und Bildungswerte. Daher kann Bildende Kunst nicht durch Musik ersetzt werden. Das Fehlen eines dieser Fächer in den beiden letzten Schuljahren jedes zukünftigen Abiturienten muß sich für die Zukunft unseres kulturellen Lebens nachteilig auswirken. Insbesondere sind die Folgerungen für die Studierfähigkeit zukünftiger Studentengenerationen der Technischen und Pädagogischen Hochschulen und der pädagogischen Abteilungen der Kunst- und der Musikhochschulen zu bedenken.

Für die bildnerische Erziehung muß gefordert werden:

Bildende Kunst und Werkerziehung müssen für das Gymnasium bis zur Reifeprüfung mit mindestens zwei Wochenstunden obligatorisch sein.

Bildende Kunst und Werkerziehung müssen verbindliche Gegenstände der Reifeprüfung sein.

B

ZU DEN RAHMENBESTIMMUNGEN FÜR DAS KÜNSTLERISCHE LEHRAMT AN GYMNASIEN – UNTERRICHTSFACH KUNSTERZIEHUNG.

1

Die erkannte Notwendigkeit, für die höhere Schule Lehrer zu gewinnen, die fähig sind, „die ganze Schule mit künstlerischem Geist zu erfüllen“ (Richertsche Richtlinien), führte zum achtsemestrigen ausschließlichen Kunsthochschulstudium.

Von diesem hohen Ziele darf auch heute nicht abgegangen werden. Die Tatsache, daß die künstlerischen Bildungsvorgänge nur von einem verschwindend kleinen Teil des Lehrerkollegiums vertreten werden und daß hierfür nur ein knapp bemessener Zeitraum zur Verfügung steht, zeigt hinreichend, daß nur ein Lehrer von hoher künstlerischer Qualität im Gymnasium Gewicht haben kann.

Das Minimum von acht Semestern ungestörten bildnerischen Studiums darf daher in der Ausbildung des Kunsterziehers nicht unterschritten werden.

Ein zusätzliches wissenschaftliches Unterrichtsfach sollte nicht generell obligatorisch vom Kunst- und Werkerzieher gefordert werden. Eine genügende Anzahl von Studenten studiert das wissenschaftliche Fach aus Neigung. Viele Direktoren bevorzugen den Kunsterzieher ohne wissenschaftliches Fach.

2

Die Rahmenbestimmungen für das Künstlerische Lehramt an Gymnasien – Fachrichtung Kunsterziehung – würden in naher Zukunft das künstlerische Bildungselement aus den Gymnasien ganz ausschließen.

Die Rahmenbestimmungen merzen die Werkerziehung aus dem Studium des Kunsterziehers aus. Sie ignorieren die Existenz des Unterrichtsfaches Werkerziehung und nehmen ihm den Lehrernachwuchs.

Die Rahmenbestimmungen schließen durch § 1 den vorwiegend künstlerisch orientierten Studenten vom Künstlerischen Lehramt (Fachrichtung Kunsterziehung) aus, weil sie die Fakultas eines wissenschaftlichen Faches obligatorisch machen. Die Fußnote, die Bayern, Berlin und Hessen hiervon ausnimmt, hat nur deklamatorischen Wert.

Im Falle der Verwirklichung der Rahmenbestimmungen würde der künstlerische Lehrer an den Gymnasien überhaupt verschwinden. Denn laut § 12 soll das Zeugnis über die Prüfung für das Künstlerische Lehramt neben der einen Zensur für das Unterrichtsfach Kunsterziehung drei Zensuren für wissenschaftliche Studienfächer (wissenschaftliches Unterrichtsfach, Philosophie und Erziehungswissenschaften) enthalten, aus denen das Gesamturteil der Prüfung zu bilden ist. Die Bezeichnung „Künstlerisches Lehramt“ könnte hiernach nicht mehr ernst genommen werden.

3

Wir bitten dringend um eine Diskussion der Rahmenbestimmungen unter Hinzuziehung von Vertretern der unterzeichneten Gremien und Verbände. Im einzelnen fordern wir:

Das Kunsthochschulstudium muß der Kern der Ausbildung des zukünftigen Kunst- und Werkerziehers bleiben.

Das Studienfach Werkerziehung muß für den zukünftigen Kunsterzieher obligatorisch bleiben.

Das Zeugnis muß Auskunft über die künstlerische Eignung des Prüflings geben.

Das Studium eines wissenschaftlichen Unterrichtsfaches muß fakultativ sein, um der Kunst- und Werkerziehung den besten Nachwuchs zu sichern und um den Kunststudenten in der Freiheit der Fächerwahl dem wissenschaftlichen Studierenden gleichzustellen.

Im Februar 1961

BUND DEUTSCHER KUNSTERZIEHER

gez. Dr. Soika, OStDir., Berlin-Grunewald, Douglasstraße 32

DEUTSCHER ARBEITSKREIS FÜR

WERKERZIEHUNG, gez. Dr. Soika, OStDir., Berlin-Grunewald, Douglasstraße 32

DEUTSCHER WERKBUND

gez. Prof. Schwippert, Düsseldorf, Alleestraße 6

KONFERENZ DER LEITER DER AUSBILDUNG FÜR DAS KÜNSTLERISCHE LEHRAMT AN DEN KUNSTHOCHSCHULEN IN DER BUNDESREPUBLIK UND IN BERLIN, gez. Prof. Thoma, Berlin-Schöneberg, Grunewaldstraße 2-5

Die BAYERISCHE AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE IN MÜNCHEN

und die AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN

werden sich an die Ständige Konferenz der Kultusminister wenden und sowohl die obige Stellungnahme wie die des Deutschen Musikrats vom 19. November 1960 nachdrücklich unterstützen.

Es ist unmöglich, daß jemand so ein Stock sein kann, daß er sich damit beschäftigt, Gegenstände durch Farbe und mit der Farbe darzustellen, und nicht gewahr wird, daß es keine Materie wie ein Stein ist oder wie Holz, woran man nur die Formen schneidet, sondern daß sie für sich eine Beweglichkeit und eine Naturkraft ist, die sich zur Form verhält wie der Ton zum Wort; daß es eine Welt ist, die in sich ein Wunder von Leben verschlossen hält.

Ph. O. Runge

Gottlieb Mordmüller, Braunschweig

Malen in der Mittelstufe

Der Kunstunterricht in der Mittelstufe stellt uns vor schwierige und entscheidende Fragen und Aufgaben. Ältere und jüngere Vorurteile sollten abgebaut oder zumindest aus einer Verhärtung gelöst werden, die den Blick für die wirkliche heutige Situation trübt. Will man die Problematik der Mittelstufe halbwegs erfassen, so genügt es nicht, sie aus dem Zusammenhang gelöst für sich zu betrachten, es genügt schon gar nicht, einzelne mehr oder weniger gelungene Unterrichtsergebnisse nur zu interpretieren, vielleicht diesen oder jenen methodischen Schritt zu beschreiben. Das ist auch wichtig, folgt aber erst, nachdem man sich bemüht hat, unvoreingenommen die Voraussetzungen zu erkennen. Manche Einsicht wird gültig bleiben, manches wird sich immer wieder mit der Gesamtentwicklung ändern. Der Kunsterzieher muß beweglich genug sein, darauf zu reagieren.

Ich will versuchen, einige Fragen aus meinem Erfahrungsbereich anzureißen.

In diesem Alter wandelt sich der Mensch im Verlaufe seiner Entwicklung am eindeutigsten; es treten die bekannten Krisen auf. Außerdem wird hier das Fundament gelegt für das, was wir mit unserer Arbeit bis zur Reifeprüfung und als Wirkung darüber hinaus erreichen wollen.

Während das Kind noch weitgehend außer der Zeit lebt, wächst der Jugendliche in unsere heutige Welt mit all ihren Problemen und Aufgaben; er muß sie erkennen und beurteilen lernen. Dem kommt die Haltung des Jugendlichen von 14 bis 16 Jahren entgegen.

Ein Referendar hat in einer Arbeit über den Kunstunterricht in einer zehnten Klasse treffende Beobachtungen geschildert, die ich dem Inhalt nach in das Folgende einflechte.

Während die „Kleinen“ in den Zeichensaal stürmen und ein Abenteuer erwarten, zu dem sie immer bereit sind, schreiten oder schlendern die Sekundaner betont lässig. Für die Schüler der Unterstufe öffnet sich mit dem Zeichensaal, noch mehr mit dem Werkraum, eine Welt, die sich für sie (und tatsächlich) grundsätzlich von der der übrigen Fächer unterscheidet. Sie sind bereit und fähig, „zwecklos“ zu spielen, sie nehmen das Spiel ernst und geben sich ihm ganz hin. Das Ergebnis bedeutet für sie weit weniger als das Spiel selbst.

Diese Bereitschaft und Hingabe verpflichten den Kunsterzieher doppelt. Nicht alles, was die Kinder gern tun (man begegnet dem Argument „Das haben sie aber gern gemacht“ allzu oft), muß für ihre Entwicklung sinnvoll sein.

Zehnte Klasse: Die zufällig aufgefangene Bemerkung eines Schülers auf der Schwelle zum Zeichensaal „Mal sehen, was er heute bringt“ ist aufschlußreich. Welche Haltung und was für eine Einstellung zum Kunstunterricht stehen dahinter? - Die meisten Schüler in diesem Alter sind zur Kritik am Lehrer und an dem, was er bringt, bereit. Sie empfinden Genugtuung, wenn es ihnen gelingt, eine schwache Stelle nachzuweisen. Kritik fordert logisches Denken. Das eine wie das andere entspricht ihrem bewußten und unbewußten Streben, sich mit der Umwelt in all ihren Erscheinungsformen auseinanderzusetzen, und zwar am liebsten kontrollierbar, in Form von Kausalbeweisen. Sie wünschen zu reflektieren, bewältigen das alles aber nur in Ansätzen. Daraus folgt eine gewisse innere Unsicherheit.

Außerdem steckt in dem Ausspruch eine verhaltene Neugierde. Der Schüler weiß, es können ihn Probleme erwarten, und Probleme sucht er.

Von der anderen Seite betrachtet, bedeuten diese Beobachtungen, daß die Jugendlichen sich scheuen, Gefühlsregungen zu zeigen; sie lassen sich nur mit List zu spontanen Äußerungen bewegen. Diese äußere Erscheinung darf nicht zu dem Schluß führen, sie seien gefühlsarm.

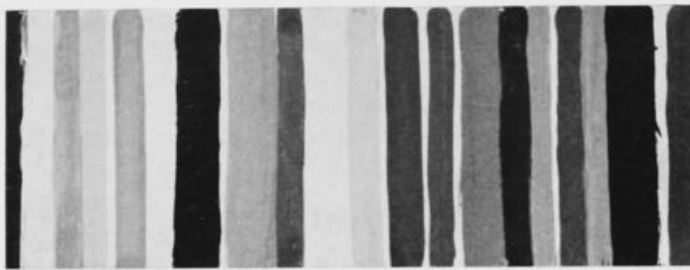
Sicher unterscheidet sich die Gefühlswelt der jungen Menschen heute in mancher Hinsicht von der anderer Zeiten. Neben den immer gültigen Erscheinungen, die den Übergang in die Welt der Erwachsenen begleiten, müßte der Einfluß der besonderen Umwelt auf diese Krise untersucht werden.

Nach meiner Beobachtung bricht das Emotionale zuweilen sehr deutlich durch, meist ohne daß es den Jugendlichen ganz bewußt wird. Das kann man auch außerhalb der Schule beobachten. Im Rahmen der Schule haben wir vergleichsweise günstige Möglichkeiten, solche Regungen zu beobachten, und wir müssen sie nutzen. Aus dem Geschilderten läßt sich leicht die innere und äußere Unruhe erklären. - Obwohl sich die Jungen oft wie „rauhe Kerls“ geben, sind sie leicht verletzbar.

Im Unterricht kann man beobachten, daß Schüler prüfend die Arbeiten anderer betrachten - nicht, um abzusehen - sondern um kritisch zu vergleichen, um den eigenen Standort zu ermessen. Darin steckt der Wunsch, die eigene Leistung sachlich zu sehen, sie sind bereit, sich selbst zu kritisieren. Den Schülern der Mittelstufe ist das Ergebnis wichtig.

Die fragende, suchende Haltung, der Wunsch nach Klärung und Erklärung und die versteckte Kraft der Empfindung schaffen pädagogisch eine äußerst fruchtbare Situation, auch, ja besonders für den Kunstunterricht.

Damit widerspreche ich der These, mit der Reifezeit versiegten die gestalterischen Kräfte und die Bereitschaft zum bildnerischen Tun, die lange als nachgewiesen galt und bis in jüngere Zeit ihre Anhänger fand (Grötzinger: Perspektive lehren), obwohl sie in der Praxis längst widerlegt ist. Allerdings wird man in der Mittelstufe auf die Dauer mit emotionalen oder expressiven Forderungen ebenso wenig Gegenliebe finden wie mit einem ausgedehnten und falsch verstandenen „Naturstudium“ (Der Begriff ist heute so gefährlich schillernd, daß sein Inhalt geklärt werden müßte. Kollege Hees hat darauf hingewiesen, wie fragwürdig unsere Terminologie in mancher Hinsicht ist.). Es geht nicht so bereitwillig weiter wie in der Unterstufe. Die Zwangsvorstellung, der Jugendliche trete nun in die Renaissance, führt ebensowenig zum Ziel. (Die Frage nach den Typen spielt hier eine entscheidende Rolle). Lassen wir Vorurteile beiseite und stellen die didaktische und die daraus folgende methodische Frage von der Situation des Jugendlichen und von der heute gegebenen „Sache“ aus.

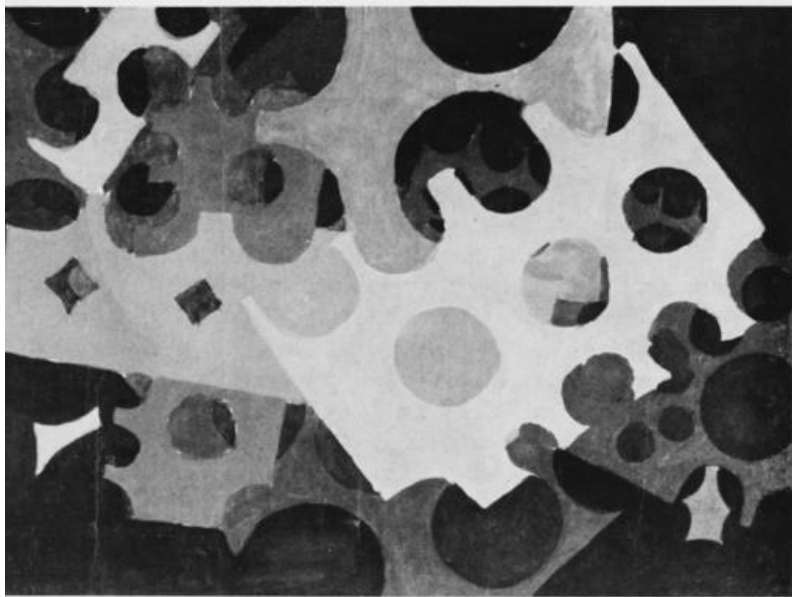


1. Farbband, rhythmisch gegliedert, 28 cm breit, J 16.

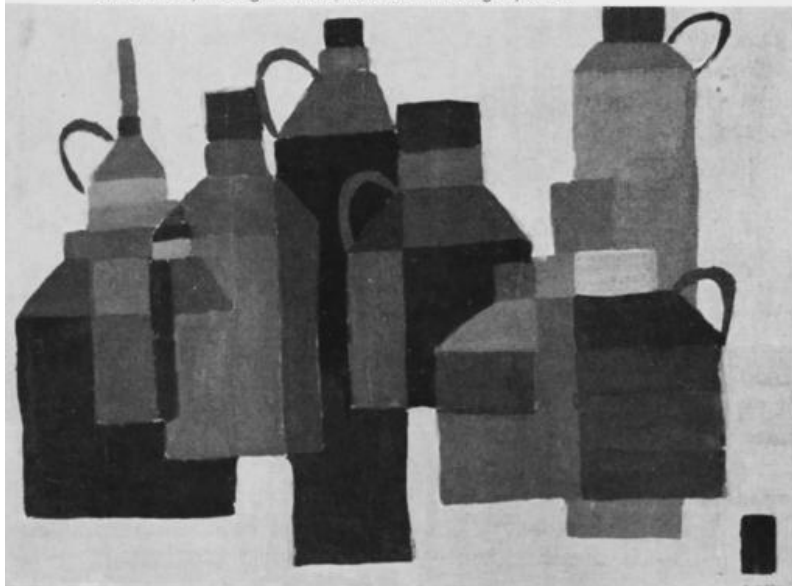
Die psychologische Situation der Jugendlichen können wir verhältnismäßig leicht berücksichtigen: Die Aufgaben sollten klar, ja kontrollierbar sein. Alle Schüler müssen sie bewältigen können, d. h. die bildsprachlichen Voraussetzungen müssen erfüllt sein. 15- bis 16jährige mögen nicht stammeln. Überschaubare Probleme sind erwünscht. Der Charakter des Experimentes kann oft auftauchen. Die Bereitschaft und die Intensität werden immer gesteigert, wenn mit dem Bildnerischen technische Vorgänge verbunden sind (z. B. Druck).

Schwieriger und umstrittener ist das Was. Der junge Mensch wird allmählich von betont subjektiven Äußerungen zu solchen geführt, die von objektiven, gesetzmäßigen Voraussetzungen ausgehen, er kann und soll nicht mehr nur seine Erlebniswelt

2. Stanzreste, Gelb bis Dunkelgrün, Tiefenwirkung der Farbe, J 16.



3. Kannen, farbige Graus, Überschleierungen, J 16.



gestalten, er soll gültige Bindungen bewußt einbeziehen. (Der Raum für das Eigene wird dadurch nicht enger.).

Bei didaktischen Entscheidungen geht es nicht darum, die Jugendlichen zu dieser oder jener Ansicht zu führen; sie sollen die Fähigkeit gewinnen, sich vor Kunstwerken und vor kulturellen Fragen kritisch zu verhalten. Durch das Medium des Bildnerischen sollen ihre gestalterischen Kräfte schlechthin entwickelt werden; hinter dieser allgemeinen und etwas abgegriffenen Aussage verbirgt sich eine Fülle von intensiver Arbeit am ganzen Menschen. Im Laufe der Schulzeit muß sich diese Auseinandersetzung im Tun und im Betrachten bis in Probleme unserer Tage erstrecken. Man sollte erwarten, daß Kunsterzieher aufmerksam an der Entwicklung teilnehmen und selbst fähig sind, kritisch Stellung zu nehmen. Damit wird nicht gefordert, daß jeder jede neue Gruppe von Malern anerkennt. Unwahrhaftigkeit ist das größte Übel. Wie solche Forderungen erfüllt werden, hängt von der Person des Lehrers ab.

Die innere Unsicherheit, die ich oben erwähnte, verpflichtet uns, behutsam vorzugehen. Z. B. ist für die Jugendlichen das Elternhaus noch weitgehend tabu. Der Kunstunterricht muß zu Anschauungen führen, die in vielen Fällen zu Hause kein Echo oder Ablehnung finden. Ein radikaler Kontrast kann in der Mittelstufe dazu führen, daß sich Schüler für lange Zeit sperren oder daß sie zu ihren sonstigen Schwierigkeiten noch in einen Zwiespalt geraten. Ohne uns das Geringste zu vergeben, ohne Kompromiß, können wir so vor-



4. Kirche im Schnee, von „hinten“ nach „vorn“ gemalt, J 16.

gehen, daß sich der Übergang zu selbständigen Entscheidungen in der Oberstufe nahtlos vollzieht.

Während das Malen in der Unterstufe einen breiten Raum einnehmen kann, steht es in der Mittelstufe neben dem Zeichnen, Drucken, Bauen; keineswegs, weil die Schüler nicht mehr malen könnten oder wollten – auch Aufgaben im farbigen Gestalten können die Neigungen und die Eigenarten der Jugendlichen sehr wohl berücksichtigen –, sondern weil die Begabungsrichtungen jetzt anfangen sich auszuprägen und zu ihrem Recht kommen müssen und weil die Schüler allmäh-

lich alle Bereiche der bildenden Kunst sehen und erfahren sollen.

Die folgenden Aufgabenreihen zeigen mögliche Wege, sind aber keine Rezepte. Die Ziele unserer Arbeit sind verbindlich, die Voraussetzungen können gemeinsam erforscht und immer wieder korrigiert und ergänzt werden, geeignete Wege sollte jeder Kunsterzieher finden, allein gültige gibt es nicht.

Eine 10. Klasse hatte ein Vierteljahr lang mit Draht plastisch gearbeitet und gebaut. Die Linie nun als bildnerisches Mittel in der Fläche zu nutzen, stellt hohe Anforderungen an das Abstraktionsvermögen, an die gestalterische Intelligenz und an das Einfühlungsvermögen.

Nach solchen zeichnerischen Aufgaben, in denen die Linie sowohl körperbildend als auch flächig angewandt wurde, hat die Klasse einige Zeit radiert und damit erfahren, wie Grauwerte bildnerisch wirksam werden. Damit war ein Schritt in Richtung auf die gestalterischen Elemente des Malens getan.

1. Die erste Übung ging von Farbflächen aus: Ein schmales Querformat sollte durch senkrechte Streifen als in sich geschlossenes Band spannungsreich gegliedert werden. Unterschiedliche Breite der Streifen und Mischungen aus Schwarz, Weiß und einer gewählten Buntfarbe waren auszunutzen.

Eine Arbeit, von einem Referendar charakterisiert:

„Die Streifen unterscheiden sich farbig und in ihrer Breite voneinander. Neben schwarzen, weißen und blauen stehen aus den dreien gemischte Farben. Sie sind einander in leb-

Diese Erfahrung bildete die Grundlage für die folgende Aufgabe:

2. Aus rechteckigen Blechen sind Deckel herausgestanzt. Die Restformen sind vielgestaltig; durch Überdeckungen entstehen immer neue Formen. Diese sind in dem Gesamtzusammenhang zu beachten. Wesentlich für die Wirkung sind Richtungen und Größenunterschiede. Farbe: Eine Farbrichtung mit allen Trübungsgraden. Die Farbe soll die Staffelung in die Tiefe unterstützen.

Die Aufgabe fordert bildnerisches Denkvermögen; der Schüler kann sich erst zum nächsten Schritt entscheiden, nachdem er intensiv beurteilt hat. Obwohl er rational kontrolliert, muß er sich auch einfühlen und intuitiv handeln. Diese intuitiven Entscheidungen sind ihm weniger bewußt, sie sind aber für unsere Absicht äußerst wichtig.

Das Ergebnis ist ungegenständlich. Das „Thema“ war Anlaß zu einer Formgestaltung; es erleichtert dem Schüler der Mittelstufe den Zugang. Ich glaube, daß die Absicht dadurch nicht verwässert wurde. Das Verständnis etwa von Nicholson ist weitgehend vorbereitet.

Beurteilung einer Arbeit durch den Referendar:

„Ein dunkler Grund bringt die hellen, durchlöchernten Flächen wirkungsvoll zur Geltung. Die Flächen erscheinen durch die Verwendung geometrischer Formen und durch die exakten Begrenzungen fast konstruiert. Der gleichmäßige Farbauftrag unterstützt diese Wirkung.“



4

haftem Wechsel von Hell und Dunkel zugeordnet und bilden dabei Gruppen, die sich ähneln. Diese Wiederholung von Ähnlichkeiten ist rhythmisch. Innerhalb der rhythmischen Abfolge setzt der Schüler zwei schwarze Akzente. Der dichteren rechten setzt er eine locker gestaltete linke Seite gegenüber.

... Es deutet sich eine räumliche Beziehung an; die farbigen Streifen stehen vor den weißen. Die Abwandlung der Farbe ist stets kontrolliert.“

Beim Betrachten des Klassenergebnisses wurde vor allem die räumliche Bewegung in den Bändern beobachtet.



5. Totes Huhn im Schnee, fleckhaft gemalt in Rot- und Weißtönung, J 16.



Eindeutige Überdeckungen, die vielen Durchblicke und die Anwendung der Farbe erzeugen eine starke Räumlichkeit. Die hellen, gelben Formen der vordersten Schicht stechen ins Auge. Die unter diesen hellsten Flächen sichtbaren Formen sind dunkler und nähern sich dem Grund.

Es besteht ein Spannungsverhältnis zwischen den nach vorn drängenden hellgelben Flächen und dem dunklen Grund, der zurückweicht. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Bildelementen liegt ein Raum, dessen Tiefe an den wie schwebend erscheinenden Formen erfahrbar ist. Die Formen, die zum Teil von den Bildkanten angeschnitten sind, stoßen dynamisch in die Bildmitte vor. Sie erzeugen eine Bewegung, die das Blatt von rechts unten nach links oben durchzieht. Im Zusammenklang mit der Bewegung verleiht das Spiel der größtmäßig differenzierten Durchblicke, das vielfältige neue Formen entstehen läßt, der ganzen Arbeit große Lebendigkeit.

Die Arbeit zeigt, daß der Schüler den Raumwert der Farbe empfunden hat. Das Technische des Themas, das die Formale Gestaltung und die flächige Malweise provozierte, war für den Schüler Anlaß zu einer intensiven bildnerischen Aussage. Dabei ist es interessant, zu beobachten, daß die Beschränkungen auf wenige, aber wirksame Mittel eine formal und farbig so reiche Lösung zur Folge hatte. Das Klassenergebnis weist bildnerisch eine große Streuung auf."

3. Aus dem Aufriß einer Kanne entstehen dadurch, daß sich die einzelnen Umrisslinien überschneiden, mehr und mehr Formen und Formzusammenhänge, die das Ausgangsmotiv überspielen. Zu den Gestaltungsvorgängen der vorigen Aufgabe wird die Transparenz neu erfahren, die in einem solchen Komplex nicht konsequent verfolgt werden konnte, aber deutlich im Spiel ist. - Dadurch, daß die Schüler sich auf farbige Grautöne beschränken sollten, steigerte sich ihr Empfinden für differenzierte Farbqualitäten.

Während in den bisherigen Aufgaben die Farbfläche bildnerisches Mittel war, sollten die Schüler nun erfahren und erleben, wie aus dem Fleck gemalt werden kann. Damit muß spontaner und emotionaler gearbeitet werden, das bedeutet, Hemmungen müssen überwunden werden. Um eine kontinuierliche und allseitige Entwicklung zu gewährleisten, müssen wir die Schüler von Zeit zu Zeit zu solchen Äußerungen veranlassen. In der Oberstufe werden sich viele selbständig für eine überwiegend intuitive Gestaltungsweise entscheiden. Für die Mittelstufe gibt es eine Reihe didaktischer und methodischer Wege.

4. In diesem Falle habe ich einen thematischen Anreiz benutzt, um zum Fleckhaften überzugehen.

Das „Motiv“ Kirche im Schnee... haben wir gemeinsam im Freien betrachtet und nach seinen gestalterischen Möglichkeiten untersucht: Formelemente, Helligkeitsunterschiede, Farbqualitäten usw. Während die Schüler malten, trat das „Vorbild“ mehr und mehr hinter der Wirklichkeit der Bildfläche zurück. Von der Sache her, ohne Hinweis, wurde es notwendig, hier und da fleckhaft zu malen.

5. Als letztes Beispiel aus dieser Reihe zeige ich eine Aufgabe, die ganz vom Fleck ausgeht. „Schmutziger Schnee“ - viel Weiß auf dem Papier - mit der Handfläche verteilen - mit den Fingern Schmutzflecke einsetzen. Bis dahin haben alle mit Hingabe „geschmiert“.

Im Schnee liegt ein vom Habicht getötetes Huhn. Die Schüler sollten Fleck für Fleck in den feuchten Grund malen und so allmählich die Formen ausdehnen. Variationen einer Farbe. Das tote Huhn kann, ja muß verdreht daliegen, so daß die kompositorischen Entscheidungen weitgehend aus der Bindung an den Gegenstand gelöst werden.

Etwa die Hälfte der Klasse ist auf die Forderung „eingegangen; die übrigen strebten schnell wieder eine exakte Form

an. In der Unterstufe hätten fast alle mitgemacht, vielleicht ist ein solcher Anfang für 10- bis 11jährige sogar zu herausfordernd.

Die zehnte Klasse steht an der Grenze zur Oberstufe und soll allmählich fähig werden, Entscheidungen aus sich heraus zu treffen; das war in dieser Reihe am stärksten bei der „Kirche im Schnee“ nötig. In den Klassen acht und neun ist die psychologische Situation für die Mittelstufe noch typischer.

Einige Aufgaben aus einer neunten Klasse kurz skizziert:

Mehrere Wochen Bauen mit Karton - anschließend Zeichnen mit den Mitteln der Isometrie. Abschließende Aufgabe: Aus einem großen Quader waren kleine Quader und Prismen an Flächen und Kanten herauszuschneiden. Das Körperhafte mußte am Schluß durch weiße, schwarze und graue Flächen verstärkt werden.



6. und 7. Schwarz-Grau-Weiß-Übungen, je DIN A 5, J 15.

8. Nach einer Bildbetrachtung (Holzschnitt), J 15.





9. Emotionelle Herausforderung: Unheimliche Fratze, DIN A 4, J 15.

6. Durch die erste Übung sollten die Schüler erfahren, wie sie mit denselben Mitteln (Schwarz, Weiß, Grau) in der Fläche arbeiten können.

7. Daran schloß ich in derselben Stunde als Kontrast eine fleckhafte Übung.

8. Beide Mittel, Fläche und Fleck, wandten sie ohne Hinweis in der nächsten Aufgabe nach einer Bildbetrachtung an. Eine Woche nach der Betrachtung habe ich einleitend auf die vor dem Bilde erarbeiteten bildnerischen Mittel hingewiesen. Nur das Thema war verpflichtend, eine Nachbildung war ausdrücklich nicht verlangt.

9. Der eingeschobene Versuch, durch technische Vorgänge das Emotionale zu provozieren, ist weitgehend gelungen. Bei etwa vier Schülern von dreißig war der Einfluß von comic strips zu erkennen.

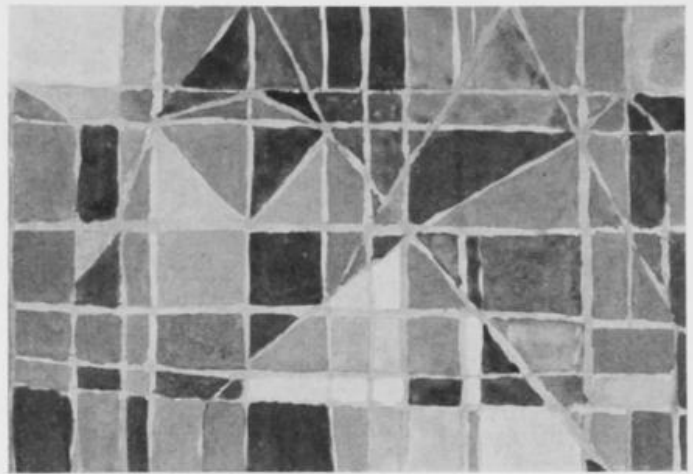
Thema: „Unheimliche Fratze im Dunkeln“. -Die gegebene Fläche war mit dunkelbrauner Farbe auszumalen, der Fleck für den Kopf wurde ausgewaschen, in das Feuchte setzten die Schüler zerfließende Konturen, erneut angefeuchtete Flecke konnten abgelöscht werden. Der Vorgang bot so viele Reize, daß den Schülern nur halb bewußt wurde, wie stark sie ihre Gefühlskräfte eingesetzt hatten.

10. Eine Aufgabe mit strenger Bindung leitete zum Mehrfarbigen über: Eine Fläche war durch Senkrechte, Waagerechte und wenige Schräge zu gliedern. Jeder konnte zwei Farbrichtungen wählen. Kein Farbton durfte sich wiederholen.

Solche Aufgaben entsprechen der Mittelschule vollkommen: Bedächtiges, abwägendes, kontrollierbares Vorgehen, ein wenig Experiment; die Schüler machen neue Erfahrungen, sie können „forschen“. Alle können ohne Hemmungen mittun, Geschicklichkeit hilft hier nicht.

11. Letztes Beispiel aus dieser Reihe:

„Masken vom Karneval der Mathematiker“. Alle Formzusammenhänge waren aus Kreisen, Halbkreisen und Dreiecken zu fügen. Jeder Kopf und jedes Gewand sollte in einer Farbrichtung variiert werden. Frühere Erfahrungen mußten nun in einem komplexeren Zusammenhang angewandt werden, damit wurden die Entscheidungen zahlreicher und gewichtiger.



10. Farbvariation in zwei Farben im Gitter mit wenigen Schrägen (keinen Farbton wiederholen), DIN A 4, J 15.

Ich hoffe, daß die Vorüberlegungen und die Beispiele deutlich gemacht haben, daß unsere Arbeit in der Mittelstufe auf die erzieherischen und bildnerischen Aufgaben in der Oberstufe zielt. Dort erst können unsere Schüler fähig werden, sich selbständig und kritisch mit Kunstwerken und mit kulturellen Problemen auseinanderzusetzen, zumindest können wir dort die Bereitschaft wecken und ihnen ein gewisses Rüstzeug mitgeben. Das Gymnasium führt zur Reifeprüfung; diese Tatsache muß auch die Struktur unseres Faches bestimmen.



11. Fasching der Mathematiker, J 15. - Diese wie alle sonst nicht im Format benannten Blätter in DIN A 3.



In der Farbe kann man nicht lügen...

Wie der Raum für die Baukunst, der Körper für die Plastik, so ist die Farbe für die Malerei ein Kernproblem. Daran ändern die außerordentlichen sprachlichen Schwierigkeiten, sich über Farbe zu verständigen, nichts, aber sie haben es lange verhindern können, daß das ‚Problem der Farbe‘ in der Wissenschaft als gleichberechtigt dem ‚Problem der Form‘ anerkannt wurde.

Wer die Geschichte der Farbe eines großen Koloristen schreibt, wie dies zum Beispiel Theodor Hetzer in seinem Tizian-Buch getan hat, liest aus Farbenwahl und Farbengebung die ganze Lebensgeschichte ab: den Bedeutungswandel der Farbe im Ablauf der Altersstufen; ihm verrät die Farbe des großen Farbenkünstlers das Letzte und Tiefste, das die Dinge vielleicht verschweigen. In der Farbe kann man nicht lügen.

(Wilhelm Waetzoldt in ‚Du und die Kunst‘)

Erich Parnitzke

Unter einfachen Voraussetzungen

Wer Lehrer zu unterweisen hat, die kein Fachstudium durchlaufen und nicht selber in höherer Lage aktiv sind, steht vor der Frage, was wirklich elementar zu klären und zu tätigen ist.

Nun gehört zur Frühlage, in der sich Kinder bewegen, das Vermögen zur ‚Schönfarbigkeit‘. Dieser Begriff, von der Kunstgeschichte geprägt für ein Malen, das sich der Substanzschönheit der Farben hingibt und sie sozusagen gleich schönen Steinen einlegt, steht der abschätzigen ‚Buntheit‘ fern; er nimmt das koloristische Vermögen ernst, unterscheidet es aber von anderen Lagen (z. B. des schattierten Kolorits, des Helledunkels, der Valeurmalerei).

Schönfarbigkeit läßt sich anschaulich reich belegen aus Kinderbildern und aus aller Frühkunst. Sie wäre mißverstanden mit jeder Einteilung nach ‚Grundfarben‘ und ‚ersten Mischfarben‘, da wohl die Gunst vorgegebener Farbstoffe bedeutsam bleibt, nicht aber der Vorgang, ob gemischt wird oder nicht.

„Als der Anfang der Farbbeurteilung ist das Urteil Farbunterscheidung anzusehen, und zwar ist auch hier wie bei der Deutung gerichteter Striche entscheidend, daß die Anwendung verschiedener Farben nicht ein zufälliger spielerischer Wechsel sei, sondern daß sie sich – durch häufige Wiederholungen – erweise als die Verwirklichung eines Gemeinten. Ganz entsprechend dem Charakter der Richtungsbeurteilung, die von der primären Erfassung größter Richtungsunterschiede weiterschritt zur Beurteilung feinerer Richtungsunterschiede, schreitet das Denken über Farbe fort von der Unterscheidung größter Farbunterschiede zur Beurteilung feinerer Differenzen, ‚Nuancen‘.“ (Britsch)

Sind Klassen gewohnt, etwa vom 3. Schuljahr ab mit einem 12-Farben-Kasten umzugehen, läßt sich eine ‚Palette‘ beobachten, die erheblich viele grenzhaft unterschiedene Farbtöne aufweist. Farbzusammenhänge gibt es schon im Kinder-

garten-Alter, d. h. mehrfarbige ‚Akkorde‘, die (nicht immer) mit richtungsgestaltigen Figurationen übereingehen, ebenso aber in rein schmückender Absicht Zusammenklänge meinen. Dieser Farbzusammenhang in kleineren und größeren Gruppierungen ist belegbar, obwohl schwer ansprechbar. Wenn ich eine Erhebung von 1930 an vielen Klassen des 4. Schuljahres anführe, sagen die bloßen Farbnamen über die realisierten ‚Klänge‘ nichts, nur etwas über eine Mindest-Verfügbarkeit, die teilweise weit überschritten wurde und sich einer Farbkreisystematik entzieht. Geläufig wurden verwendet:

Zitronengelb, Eigelb, Lehmgelb (Ocker), Orange /
Ziegelrot, Blutrot, Rosa, Lila /
Laubgrün, Nadelbaumgrün / Himmelblau, Meerblau /
Grau, Braun / Weiß, Schwarz / Silber, Gold.

Man mißverstehe nicht: Die Bezeichnungen besagen keineswegs, daß stereotype Gegenstandsfarben vorlagen. Jedoch war unverkennbar, was durch reichere Vorstellungen ausgelöst wurde. Im Fall einer ‚Arche Noah‘ häuften sich die Graus für Maus, Esel, Elefant, Taube; im Fall eines ‚Holzschlages im Winter‘ die Unterscheidungen von Gelbbraun zu Grünbraun und Schwarzbraun, Weiß, Grau und Schwarz, im Fall eines ‚Blumenbeetes‘ konnte der Umkreis von Gelb und Rot erheblich anwachsen usw.

Daß die jahreszeitliche Gestimmtheit bei Umweltschilderungen für eine Bereicherung sorgt, die nicht vorkommt, wenn Klassen das Malen ‚abstrakt‘ betreiben (es gab Vergleichsbeispiele), sollte jedem zu denken geben und zumindest bis zum 14. Jahr abstrakte Wege ausschließen, weil sie überlagern und verfremden, was auf ‚natürlichem‘ Wege blühend ersteht. Phrasen und Formeln vermeiden, das ist die gleiche unumgängliche Aufgabe wie beim Zeichnen, da Automatismen, Schlenker und Als-ob-Bilderchen das echte Vermögen lähmen. Der Lehrer halte sich frei von Farbsystemen mit ‚grammatischen‘ Übungen. Keinem Grundschüler braucht man ‚beizubringen‘, wie er Gelb von Blau usw. auseinanderhalte, da es längst darum geht, Gelb von Gelb, Blau von Blau aus der Sache (des Vorstellungsschatzes) in eigener Kritik zu unterscheiden.

Die ‚Metalle‘? Wie soll eine Krone anders als mit Gold, ein blanker Teekessel anders als mit Silber gemalt werden? Gelb oder Grau wäre kein voller Ersatz. Die ‚Scheine‘ aber des Blanken setzen eine Valeur-Verfügung voraus, die sogar wenigste der (nichtstudierten) Lehrer in der Hand haben.

(Paul Klee: „Die Metallwerte: Gold ist ein Hin-und-her-Vibrieren von sattem Gelb nach einem Weiß von überstarker Helle. Ein beweglich bestimmter Wert. Silber vibriert von Dunkel nach sehr Hell und ist ebenfalls beweglich bestimmt. Kupfer ist ein Vibrato von Rotorange nach Überhell. Die Metallwerte sind aparte bildnerische Mittel.“)

In 40 Jahren habe ich Abertausende von Malereien aus Volksschulen zu Gesicht bekommen, bin hinsichtlich einer Typologie immer skeptischer geworden und möchte nur kurz sagen:

Überaus viele Schüler bleiben im Stand von ‚Akkorden‘ in substanzhafter Bestimmtheit. Nuancen sind landesmäßig variabel. Als ich 1926 von Berlin nach Kiel wechselte und in der Folge viele Landschulen kennenlernte, wurde mir bewußt, um wieviel zarter und lichter das Malen der Landkinder gegenüber dem härteren, dumpferen der Berliner war. In Kiel konnte ich öfter mit Erfolg tippen, was auf Zuwanderung beruhte: hier aus Schlesien, dort vom Bodensee oder aus Bayern. Auf der Werftseite, mit ehemals öfterem Zuzug aus Italien, ließen sich ganze Geschwisterreihen durch eine anders klingende Farbigkeit ablesen. Schon Flensburg, Lübeck, Hamburg sind eigens getönte Farbprovinzen, der Norden geht

über zu jener skandinavischen ‚Helligkeit‘, die seit Jahren bei Tagungen unterschiedlich spricht gegenüber französischer, alpenländischer oder aber spezifisch östlicher Grundstimmung. Daß es hierbei um komplexe Verhalte geht und daß zum persönlichen X das Y einer nationalen Schulbildung und das Z dieser und jener führenden Erzieher tritt, macht die Entflechtung von ‚Typen‘ schwierig. Jedem näher hinblickenden Lehrer sind seine 30 Schüler allein an den Farbcharakteren kenntlich; nur dann kann er auch Konstitutions-Unterschiede beobachten, wobei längst nicht immer die Neigung zum Wühlen in Farben darauf beruht, auch in manchen Fällen Belege von ‚tonigem‘ Malen zurückgingen auf nur halb-besetzte Tuschkästen und andere Defekte.

(Überaus wünschenswert sind heutige Erhebungen in Klassen, ganzen Schulen oder in größerem Umfang. Pädagogische Hochschulen und Studienseminare hätten hier manche Aufgabe, um den überaus schwankenden ‚Einteilungen‘ näher zu Leibe zu rücken.)

Relativ wenige Schüler kommen selber zu jenem Sehend-werden, das den Aufstieg zur ‚Lichtfarbigkeit‘ anzeigt und feinere Ordnungen auffaßt und gestaltet.

Entwicklungskrisen aus Farbänderungen abzulesen, das setzt die Übersicht über ‚Werkreihen‘ der Schüler voraus. Manchmal können die Anzeichen genauer sein im sonstigen Ausdruck, z. B. bei penetranten Rosa- und Lilatönen.

Die immer wieder den ‚Lieblingsfarben‘, geltenden Tests sind für uns wenig ergiebig, da Farbigkeit ganzheitlicher spricht. Daß vor dem 9. Jahr Rot einen Vorzug hat, in den folgenden Jahren Orange, Gelb und Gelbgrün geliebt werden, Grün eine Art Zuflucht der Reifezeit ist, in seinen kühlen Tönen beherrschtere Naturen anzieht, Blau aber Zeichen der erreichten geistigen Vertiefung sein kann (nach H. Frieling), das klingt lebensnahe, auch wohl, daß die mehr zyklischen, lebensoffenen Naturen sich wärmer und heller ausdrücken, die schizothymen, nach innen gewandten kühle und dunkle Töne bevorzugen. Die Vielfalt der koloristischen ‚Originale‘ ist größer, sicher ist aber auch, daß manche Schüler ‚stumpf und trocken‘ bleiben und einige nur im graphischen Bereich Erfüllung finden.

Zeichnerische Manieren können täuschen, in der Farbe kann niemand lügen, d. h., Farbigkeit als Gestaltungszusammenhang ist unnachahmlich. Deshalb sollte jeder Lehrer sich auch selber darin sehen, um nicht nur aus seiner ‚persönlichen Gleichung‘ hier Bilder zu preisen, dort abzulehnen. Beachten, wie variabel die grenzhafte Schönfarbigkeit ist: nach dem zarteren, lichterem oder festeren, härteren Ausdruck, das heißt auch vergleichen, wer sich sein Selbstzeugnis malt. Vieles bliebe näher zu erforschen, z. B. wieweit derb-materielle, rohe und brutale Naturen gegenüber verhaltenen, empfindsamen, schönen und edlen Gemütern ‚ablesbar‘ sind. Daß es sich nicht von selbst versteht, zeigt sich etwa, wenn hinter einer sehr feinsinnigen Malerei unerwartet ein ungeschlächtes Bürschlein steht oder eine kleine Zierpuppe faustdick mit Knallfarben ‚teert‘.

Bewußte Lern-Schritte. Wenn es klar ist, daß schon in den Stoffen Bindungen vorliegen, die den Farbcharakter hier- oder dorthin bestimmen, und wenn es nur einige Farbphantasie erfordert, den Wechsel zu bedenken, wozu der Jahres- und Festkreis, ebenso auch Erzählstoffe emotionaler Art genug Anlässe bieten, so ist ein regulativer Anhalt erwünscht, etwa vom 7. Schuljahr an.

Es tauchen hierbei Lehren auf, wie sie sich in der Kontrast-Lehre (von Hölzel, von Itten weitergeführt) sowie in einer Farbkörper-Orientierung finden.

Farbe gegen Farbe / Farben komplementär gestellt /
Simultankontrast / Hell gegen Dunkel / Kalt gegen
Warm / Intensitätskontrast / Quantitätskontrast,

das ist Hölzels Siebener-Gruppe der besonderen Spannungen. Darin stecken einesteils die drei Dimensionen, in denen jeder Farbton bewegt werden kann. Gemäß der Rungeschen Farbenkugel, z. B. Blau auf dem Äquator hinüber zu Violett sowie zu Grün, auf seinem Meridian zum Weiß- und Schwarz-Pol, ins Kugellinnere hinein zu Grau und darüber hinaus zur Gegenfarbe Orange.

Unmittelbar physiologischer Befund sind die Gegenfarben (das Auge, von einem Ton stark affiziert, ruft selber den Gegenteil herbei) und der Simultankontrast (Grau wirkt auf jedem Farbton anders, Rot mit Weiß-, Gelb-, Blaulinien darin hört auf, als das gleiche Rot zu erscheinen usw.).

Kalt-Warm ist eine Relation, die es bei allen Farbtönen gibt (warmes und kühles Blau). Drei Beziehungen, und zwar Farbe zu Farbe, die Intensitätsrelation (klare Töne innerhalb gebrochener) sowie die Quantitätsrelation (kleine bis große Ausdehnungen), sind eigener Art, weil auf komplexe Farbzusammenhänge bezogen.

In einer früheren Siebener-Gruppe gab es bei Hölzel noch den Kontrast Farbe gegen Nichtfarbe, der jedoch vom Intensitäts-Kontrast (leuchtend)-matt) mitumfaßt wird, da jeder lebhafte Farbton neben matten, indifferenten, z. B. auch allen Graus, aber auch innerhalb Schwarzweiß aufleuchtet.

Zum naiven ‚Augenappell‘ gehören bereits die klingende Mehrfarbigkeit sowie eine natürliche Quantelung, weil niemand gleiche Flächen Rot mit gleichen Flächen Grün usw. ausspielt (die ‚Harmoniepaare‘ mit gleichen Mengen in den Leitfäden sind irreale Beispiele).

Gegenüber der ‚Schönfarbigkeit‘ als urtümlichem Farbzusammenhang betrifft das ‚schattierte Kolorit‘, die ‚Valeurfarbigkeit‘ (Tonigkeit) sowie das ‚Modulieren‘ besondere, nicht selbstverständliche Gestaltungslagen.

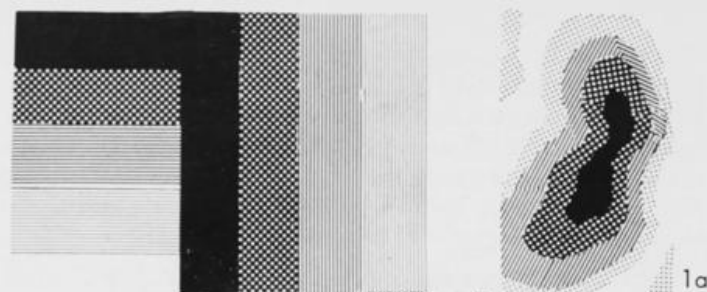
Zu möglichen Übungen gehört allemal eine ‚gebundene‘ oder ‚beschränkte‘ Palette. Im einen Fall bis zur Reduktion auf einen nach Hell und Dunkel gedehnten Farbton (monochrome Malerei), im zweiten die Differenzierung zum Trüben und Brechen (sozusagen zum Kugel-Inneren hin), im dritten Fall etwas, was die obengenannte Siebener-Kontrast-Gruppe nicht anspricht: die Verwandtschaft einer Farben-Art, die nach drei Erstreckungen gehen kann: z. B. Grün zum Gelblichen und Bläulichen, zum Helleren und Dunkleren, zum Gebrochenen, Vergrauten hin.

(Ich lasse beiseite, was zur Farbstofflichkeit und Faktur gehört: rau, glatt, stumpf, glänzend, pastos, transparent usw. – um den Gang nicht zu komplizieren mit weiteren ‚Kontrasten‘, die unter einfachen Verhältnissen keine Übungssache sein, wohl aber beobachtet werden können – schon an Naturalien.)

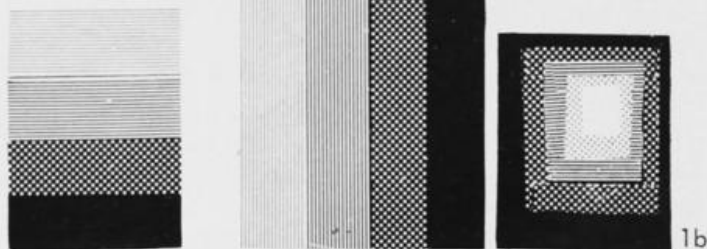
Daß die höheren Tiere mit beschränkter Palette ‚gefärbt‘ sind und wie sich diese ‚Harmonisten‘ von den ‚Koloristen‘ unter Vögeln, Fischen, Insekten abheben, das bemerkte seinerzeit Lichtwark und hat Peterich im Heft 2/1952 des ‚Kunstwerk‘ an Hand vieler Farbbilder unter ‚Regeln des Farbenspiels‘ instruktiv demonstriert.

Schattierte Farben. So nahe ein Sprung von der naiven Schönfarbigkeit zum modulierenden Malen liegt, wie es seit Cézanne fast zur Grundlage des neuen ‚farbigen Stils‘ (eher: graphisch-farbigen Stils) im Malen wurde, so sehr es also verlockt, das Problem der Schattierung als antiquiert fallen zu lassen, halte ich es nach wie vor für wesentlich, so begrenzt der Anwendungsbereich auch sein mag.

Tatsächlich ist ein Schritt dahin bereits angelegt, wenn etwa 10- bis 12jährige bei Häusern und Fahrzeugen, die sie im naiven Schrägzug mit ihren Wänden ‚um die Ecke‘ gehen lassen, den Raumlage-Unterschied auch farbig verwirklichen, d. h. den Ton nach der einen Seite hin brechen.



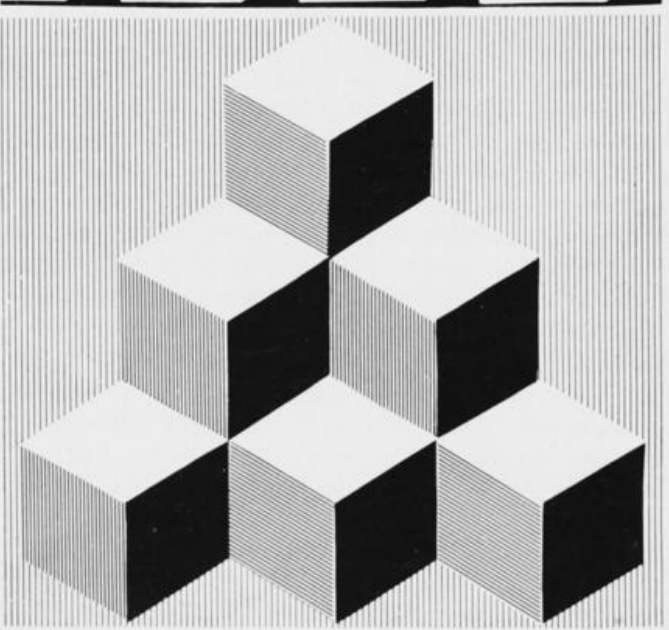
1a



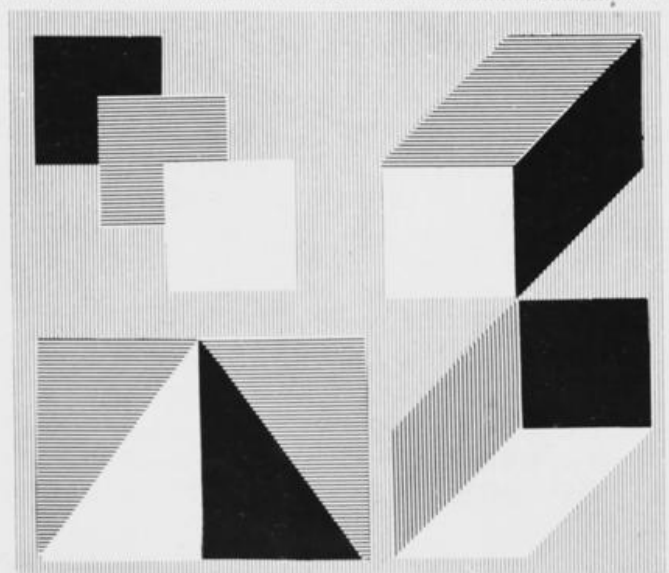
1b



2



3



4

Zur Anlage unseres Auges gehört das räumliche Sehen. Was heute gestaltpsychologisch dazu gehört, lese man in Metzgers ‚Gesetzen des Sehens‘ nach (Verlag W. Kramer, Frankfurt, 1953) – es geht um vieles, was die frühere Schulpsychologie mißverstand oder gar nicht ahnen konnte.

Zur steten Bereitwilligkeit, Farbeindrücke lebhaft auszu-
deuten, zur allgemeinen ‚Plastizität der Phantasie‘ erwähnt schon Leonardo die ein ‚Hineinsehen‘ fördernden Flecken auf Mauern (wir können ergänzen: Wurzelwerk, Knollen und Steine als ready-mades). Renner zitiert 1930 eine Beobachtung von W. Schapp: ‚Er sieht auf einem Hofe ein viereckiges, leichtgewölbtes bräunliches Ding mit scharfen Kanten liegen. Er hält es für die Scherbe eines glasierten Blumentopfes. Als er erkennt, daß es eine Speckschwarte ist, verwandelt sich mit einem Ruck die Glasur in Fettglanz, die Härte in Elastizität; an die Stelle der festen Tonmasse tritt die von Poren durchzogene Masse einer Schwarte, und selbst die Farbe wird eine andere.‘

Besonderer Art, jedoch nicht weniger drastisch ist das ‚Umkippen‘ beim Lesen von vorerst darstellungs-freien Gebilden, die nichts tun als abgetönt zu sein.

Kern der hier erinnerten Phänomene ist, daß sie vor jeder irgend abbildend darstellenden Absicht körperlich-räumlich wirken und das Mittel dazu allein in der Folge von – zumindest zwei – Abtönungen besteht, in ‚Schritten‘, denen sich das Auge willig hingibt. Der bloße Anreiz, den hellere und dunklere Flächen im Beieinander bieten, läßt darin bewegte Oberflächen erblicken: Einfache oder fortgesetzte Brechungen werden körperlich gelesen, auch wenn offen bleiben mag, ob hervor- oder zurücktretend, ob gewölbt oder hohl.

1 ist das Schema, das man von allen Seiten betrachten kann, um es so oder so ‚plastisch‘ lesen zu müssen. Dabei spricht die Gewöhnung mit, ‚Licht‘ als von links kommend aufzufassen (wozu noch das ‚Gesetz‘ der Gestaltpsychologie tritt, wonach umschlossene Flächen eher als ‚ausgefüllte‘, positive Figuren wirken). Jeder kennt die überraschende Umkehrung, wonach ein Relief im Foto hervortritt bei Licht von links (oben), aber bei Licht von rechts (unten) zur Negativform wird. Um den Abdruck aus einem Model und daneben den Negativschnitt im Foto zu demonstrieren, braucht man nur einen oder den anderen zweimal – mit konträrem Lichteinfall – zu knipsen.

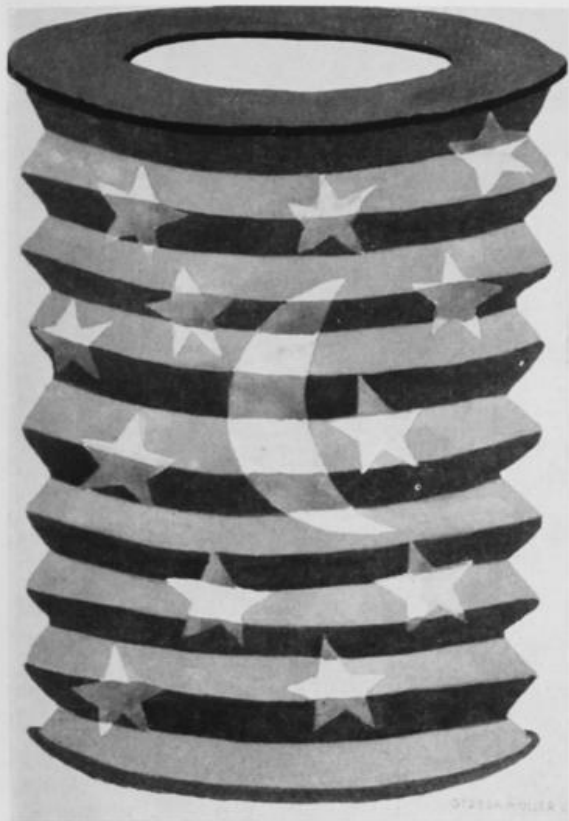
Wer meinen sollte, eine gleichmäßig schattierte Fläche müßte als eine schräg ins Dunkel führende erscheinen, mag erproben, welcher Mühe es bedarf, um diesen Eindruck anstelle des ‚gekrümmten‘ zu erzielen (er müßte das Licht nicht in arithmetischer, sondern geometrischer Progression schwinden lassen).

Man nehme Farben zur Demonstration (das sehr vertiefende Blau oder Braun), um u. a. zu erfahren, wie leises Ziehen von kühl-hell zu warm-dunkel eindeutig macht, was vordringt, was zurückweicht.

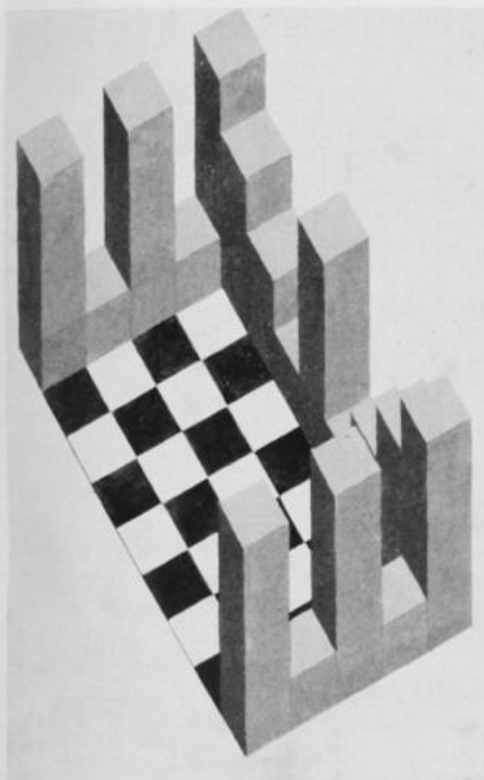
1a soll hinweisen, daß stetige Abstufungen bei Landkarten das übliche Mittel sind, um zu Meerestiefen ab- oder zu Gebirgshöhen aufzusteigen. Diese Skala in Blau, Grün, Gelb und Braun gehört zur Demonstration der ‚natürlichen‘ Stufenwirkung hinzu.

1b zeigt außerdem, daß die Raumlage an sich zweideutig ist; 1a liest man eher als ‚Eintiefung‘ (Senke), 1b zuerst als zum Weiß hin hervortretend. Es gehören hier ‚Bedeutungen‘ hinzu (verstärkt durch Farbtönung), um 1a als Bergzug, 1b als Tunnel oder Schacht aufzufassen.

2. Die drei Schemata von ‚geknickten Bändern‘ sind Schritte von einfacher Überschneidungswirkung zur ausgesprochenen ‚Zackenante‘ und zum ‚prospektivischen‘ Mäandermuster.



5



6



7

Man kann sie oft als Bordüren in mittelalterlichen Wand- und Buchbildern sowie in Mosaiken (Ravenna!) finden, stets ausgesprochen farbig und reicher gegliedert. Henri Fautillon hat in seinem 'Leben der Formen' (Dalp-Taschenbuch 1954, vergriffen) diesen Befund eigens verfolgt. Man weiß, wie lange die Knoten- und Flechtmuster (besonders bei Initialen) vorkommen, was darin an Überschneidungen durchgespielt wird. Es ist aber ebenso auffällig, wie ausgiebig schon vor der Renaissance im schmückenden Beiwerk Raumlage-Spiele getrieben wurden.

Fautillon folgert (was uns als zugleich der Lage und Disposition bekannt ist): „So wird die Ansicht bestätigt, daß das Ornament nicht eine abstrakte Schreibweise ist, die in irgendeinem Raum vor sich geht, sondern daß die ornamentale Form sich ihre Raum-Arten schafft, oder vielmehr, daß Raum und Form – untrennbar verbunden – sich gegenseitig mit derselben Freiheit in bezug auf den Gegenstand und nach denselben Gesetzen in bezug auf sich selbst erzeugen.“

3 erinnere durch das 'Umkippenkönnen' des inneren Würfels nochmal daran, daß der Dreischritt Hell-Mittel-Dunkel Körper ergibt – unabhängig von 'Beleuchtung' –, gleich, ob aufrecht, überkopf oder seitlich betrachtet. Da Rautenmuster öfter auch als Wand- oder Bodenfliesen verlegt wurden (und werden), gehört eine besondere Kunst dazu, plastische Nebenwirkungen zu meiden (es gibt trotzdem irritierende Fälle).

4 faßt zusammen, was 'drei Schritte' von sich aus tun: gestaffelt, schräg verschoben samt Seitenflächen, außerdem suggerierte Beleuchtung (das geteilte Dreieck als Pyramide oder, seitlich gesehen, als gespiegelter Schräghang).

Was zur eignen Veranschaulichung dient, kann bei 13- bis 14-jährigen in ein Bauklotzspiel oder einen Modellbau auf dem Papier münden, wobei 'zwei Fliegen mit einer Klappe' getroffen werden: das einfache Verfahren der Schrägbild-Konstruktion und die reinliche Übung des 'Schättigens von Farben', die an derartigen 'Bauten' sich sinnvoll selber reguliert. Wenn die Flächen eines Klotzes nicht Schattierungs-schritte ein und desselben Grundtones sind, wirkt er nicht 'einfarbig', sondern 'bunt bemalt'. Die Aufgabe ist aber: einfarbige Gebilde sichtbar zu machen.

Das kann auch mit 'zwei Schritten' schon geschehen, wozu z. B. ein Fächer oder ein Lampion dienlich sein können. Das gleiche Rot, heller und dunkler, ergibt die Faltung. Da das einfach genug ist (allerdings immer einigen Schülern schwerfällt), kommt hinzu, daß andersfarbige Formen über die Knicke weglafen sollen. Es müssen mit den blauen, roten usw. Doppelschritten gelbe, grüne usw. verbunden werden, so daß sie nicht herausfallen. Das ist mehr als ein Spiel. Vielen Schülern geht erst daran auf, was in einer echten Schattierungsreihe eines Farbtones steckt, geht auf, daß vor allem Gelb und Orange zu einem jeweils bestimmten Gelbbraun oder Orangebraun usw. 'verdunkelt' werden können.

Es sei der Rückgriff auf einige ältere 'Kunst und Jugend'-Bilder gestattet, da die Beispiele um Jahre auseinanderliegen und sie nun 'eingereiht' werden können.

5 aus Heft 1/56 von einem 15-jährigen (Heum) ist typische Zwei- (Doppel-) Schritt-Abschattung.

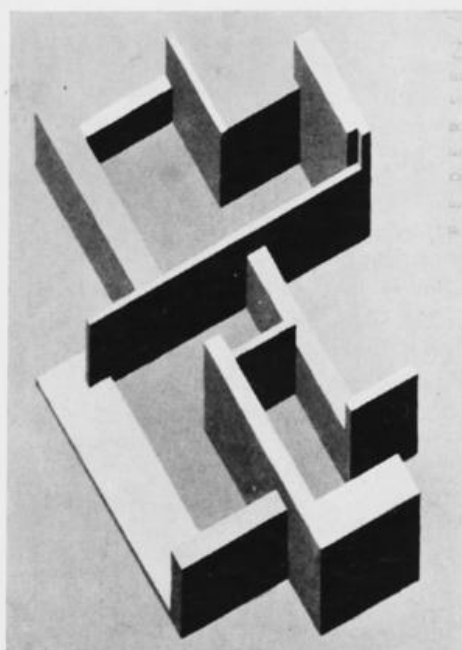
6 Studentenübung, PH Kiel (Parnitzke), ist typischer Dreischritt – auf dem schrägverkanteten Schachbrett aufgebaut, mehrfarbig.

7 aus Heft 1/57, von einem 16-jährigen (Kohlhase) ist Variation von 2 als frei geknicktes Band in Mehrfachabschattung und Spiegelung, Hell- und Dunkelblau, Schrift Hell- und Dunkelrot, dazu Weiß und Schwarz.

Solche Übungen entheben einer 'sturen' Aufstreicherei in Streifen oder Quadraten, führen sich selbst, wenn einmal A gesagt ist, und 'schlagen mehrere Fliegen mit einer Klappe'.

Jedes Mädchen weiß mit Schattierungen umzugehen: Garn, Seide, Wolle (sowie Reißverschlüsse) werden abgestuft angeboten. Geschäfte haben Musterkarten, die sie auch abgeben. Mir dienen Tafeln mit einer Vielzahl von Seidendocken, jeweils nach ganz hell und ganz dunkel abgetönt, zum Beschwichtigen der Entrüstung: Wie kann denn Gelb, Orange u. ä. dunkel sein!? – ähnlich dem Vorwurf, der ehemals Tizian traf: Er ‚beschmutze‘ die Farben. Tatsächlich lassen sich viele Brauns als dunkelklare Tönungen den hellklaren zuordnen: auf den ‚Meridianen‘ des Gelb, Orange usw. Heute gibt es auch Tapeten, z. B. „heta uni“, deren schmales Musterbuch lehrreiche Abstufungen enthält. Besonders Jungen tut ein reichhaltiges Demonstrationsmaterial gut, um die ‚eigenen Schritte‘ im ‚Dehnen einer Farbe‘ zu fördern. An neueren Malern bieten Klee, Feininger und Schlemmer eindrückliche Stufungsbeispiele. Dies Sprachmittel – oft fast ganz außer Kurs gesetzt – dürfte immer wieder einmal seine Rolle spielen.

Zu rechtfertigen ist es gegen den Irrtum, damit würde ein ‚Weiterführen‘ im Sinne der Renaissance propagiert. Soweit darunter die Lehrausmündung in den Akademismus und die Sackgasse des ‚Schattierenlernens‘ verstanden werden, d. h. ein



11 Aus Heft 1/57: ‚Schrägbild-Konstruktion‘, 16jähriger (Kohlhase). Bei 10 verbleiben die Figuren silhouettenhaft; sie lassen sich auch später nicht ‚mitnehmen‘, weshalb der rein tektonische Modellbau auf dem Papier verbleibt, in dem sich 16jährige gern bewegen.

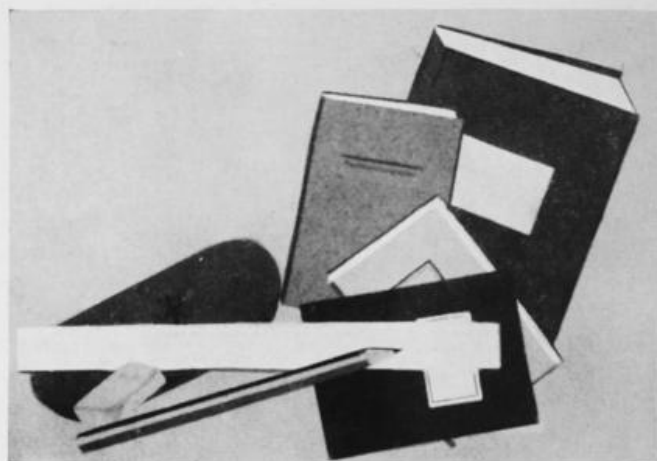
Es kann hier über den ‚Dreischritt‘ hinaus mit Farbakzenten frei verfahren werden, verbunden mit der Grundfarbe sowie dem Bildbau überhaupt. Ein strenges Malen, jedoch mit Gewinn in vielem zugleich.

‚Schatten-Abilden‘ in verquälter Bleistiftschraffur und -schmiererei oder noch verquälterem Rundmalen von Vasen samt Schlagschatten und Glanzlichtern, kann davon keine Rede sein. Es gab und gibt höchste Sichtbarkeit (Tuschmalerei China-Japans) ohne ‚Plastizismus‘ (und Perspektive). Und die ‚Durchführung‘ des Beschreibens von Körperoberflächen hat auch im Abendland nur abzählbare Gipfel – neben den eigentlich malerischen, die sie überspielen.

Das ‚plastische‘ Helldunkel eines Konrad Witz hat mit dem ‚malerischen‘ eines Rembrandt so wenig zu tun, daß es unerlaubt sein sollte, auch jenes ‚Helldunkel‘ zu nennen.

8 bis 11 noch einige faßliche Schritte. Bei 8, einem Papierklebebild, geschieht noch nichts außer einigen Schrägverschiebungen, die sichtbar machen, wie dünn ein Heft und Lineal gegen ein dickes Buch, einen Radiergummi sind. Nur der Sechskantbleistift würde eine erste farbige Stufung zeigen. (Es sei an die Parallelaufgabe erinnert: ‚Was zum Briefeschreiben gehört‘ mit einer Fülle flächiger Überdeckungen und Farbabstimmungen.) Bei 9 ist das farbige Sichtbarmachen der Dicke von Spielsteinen usw. eine erfüllbare Forderung, ebenfalls variierbar.

Das Rollband 13 (mit 2 Stiften zugleich im Bandzug gezeichnet) war zweifarbig abzutönen (hier außen Grün, innen Ocker), wobei der Anblick das Ergebnis ist, d. h. nichts ‚abgemalt‘ wurde.

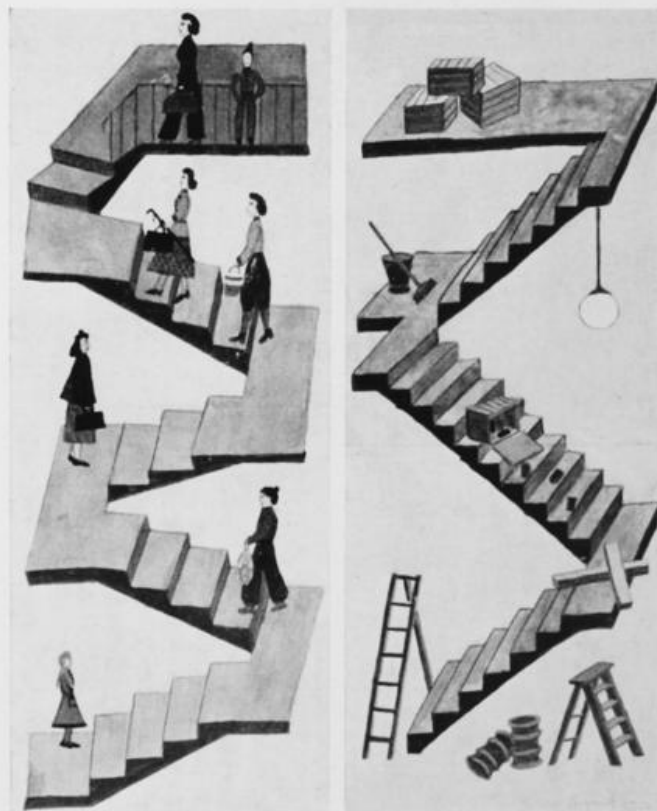


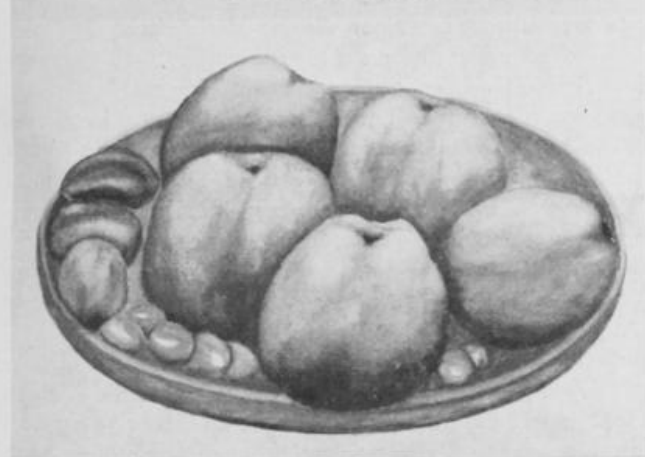
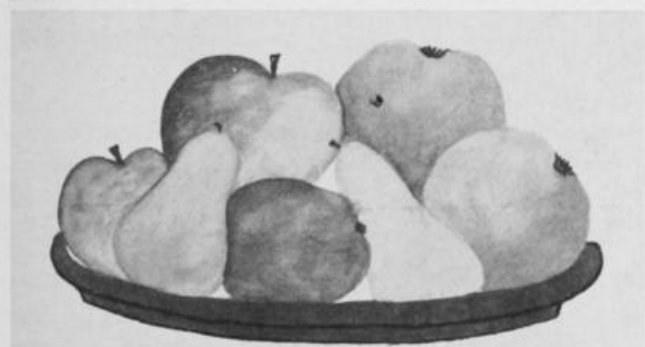
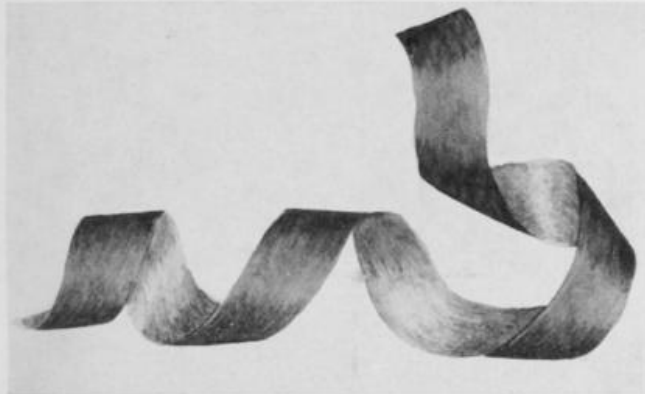
8 Aus Heft 4/53: ‚Schultaschen-Inhalt‘, Buntpapierklebearbeit eines Lehrers (Parnitzke).



9 Aus Heft 2/53: ‚Spiele gemalt‘, 13jähriger (Elly Heide), Dominosteine und Kasten körperhaft.

10 Aus Heft 6/54: ‚Treppenhaftes‘, 15jähriger (Heum) – Abstufungen wörtlich genommen beim Ausmalen.





Bei dem Obstteller 14 oben – nicht kunterbun, sondern nächstfarbig, ist das Abtönen ‚unterschwellig‘, weil kein Schättigen riskiert wird, wie es unten glaubhaft gelingt.

Gegenüber diesen PH-Studenten-Übungen ist 15 die Arbeit eines 16jährigen aus Heft 6/51 (Seeck). Da Beschreiben des Apfelkorbes ist graphisch-farbig durchgehalten. Eine andere Schülernatur hätte dicht gemalt, dann jedoch auf Geflecht und Grashalme verzichtet – nichts wäre generell zu fordern.

16 – wieder eine PH-Studenten-Übung – spielt in Wellenlinien Abtönungen hinein: vom größten Dunkel bis zu Weiß hin. In Blau (wie hier) ‚ergeben sich‘ Meereswogen. Brauntöne ergeben Bergzüge usw. – Hier wurde angefügt, wie eine Abfolge von Braun über Grün zu Blau Tiefe nach sich zieht. Solche ‚Pläne‘, in denen sich mehr als ein Jahrhundert lang die Landschaftsmalerei bewegte – vor dem kontinuierlichen Raumbild, erweitern das Verständnis für immanente Tiefenrelationen der Farben.

Erfahren, was sich beim ‚Dehnen‘ eines Farbtons tut, heißt, des Mittels innewerden, um z. B. Pflanzen ‚darstellend zu gestalten‘, die des Volumens, der Wölbungen usw. bedürfen.

Es geht nicht um die ‚Gattungen‘ von Stilleben, Porträt, Landschaft – (8, 9, 12, 14, 15 sind in diesem Sinne sowenig Stilleben, wie etwa 10 und 11 zum Genre der Architekturmalerei gehören). Es geht überhaupt nicht um Gemälde. Deshalb ergibt eine Fortsetzung des Schättigens zu ‚Figurenbildern‘ hinüber nichts als Ofenrohrgreuel bzw. das Ausweichen in Taucher und Roboter. Bereits Töpfe ergeben oft pein-

12

13

16

liche Materialismen: An rund-schattierten Vasen gegen 9 von 10 Laien-Blumenstücken zugrunde, an ‚plastischen‘ Bäumen ebenso viele Landschaftsversuche.

In der Lehrerbildung ist das Vermögen zu hiebfesten ‚Prosa-Sätzen (für begrenzte Bildzwecke, z. B. ein Zeichnen und Malen sachklärender, illustrativer Art) wichtiger als ein halbes Dilettieren in Bild-‚Dichtungen‘ und -‚Versen‘ mit oft schief entlehnten ‚Kunstfiguren‘.

14

(Ich fragte schon 1929 einmal in ‚Kunst und Jugend‘, warum Abiturienten so selten in der ‚Prosa der Bildsprache‘ zu Hause sind? Man könnte schlicht vom Handwerk reden: sofern es sich von selbst verstünde, mit Mitteln, die sicher zur Hand sind, auch Gestalthaftes auszudrücken.)

17 soll (in Braun gespritzt, Mittelschüler) darauf hinweisen, daß Schattierungen auch ‚flach‘ gestaffelt werden können (Menschen, Tiere, kahle Bäume im Nebel).

18 aus Heft 3/55 (Klauß, Stuttgart) verfährt ebenfalls nur mit Staffeln, allerdings in farbigen Grautönen, womit ein wesentliches Kapitel der Abtönungen eröffnet sei, das heißen könnte:

Modulierte Farbigkeit. Der naive Kolorismus ist bereits ihr Quellgebiet. Je nach dem Naturell oder dem besonnenen Stoff finden sich schon in Unterklassen erstaunliche Abwandlungen. 12 soll nur erinnern, was im Komplex der ‚süßen‘

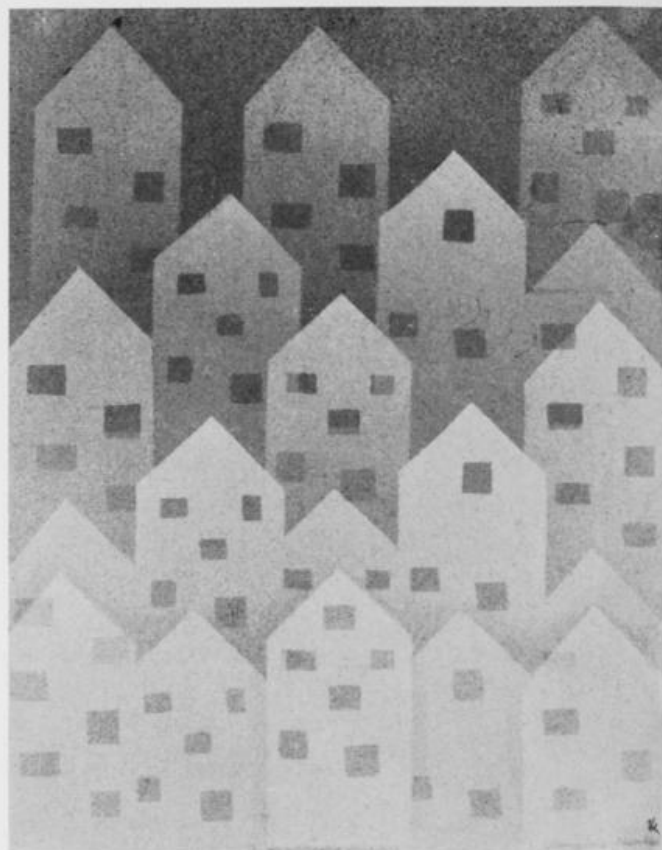
15

Farben steckt. Man könnte gelblich-rötliche Fenster in nächtlich-blauen Häusermauern und vieles andere hinzunehmen, das ‚aus der Sache‘ Abwandlungen herbeiruft.

Britsch kennzeichnet eine bedeutsame Spanne von ‚Früh zu Spät‘:

„Wie die primäre Tatsache der Richtungsunterscheidung am eindeutigsten verwirklicht wird durch den größtmöglichen Richtungsunterschied, so wird das Urteil Farbunterscheidung verwirklicht durch die ‚reinsten‘ Farben. So wird z. B. in früher Architektur die Beurteilung der Farbe des roten Sandsteins verwirklicht durch Beizen mit roter Farbe, die der hellen Mörtelfugen durch Ausmalen mit Weiß. – Wie der Sandstein für die Stufe der Farbunterscheidung (für das Ideal der ‚Schönfarbigkeit‘) ‚nicht rot genug‘ sein konnte, so kann später für die Stufe der Farbdifferenzierung (etwa in moderner Architektur) derselbe Stein ‚nicht fein genug‘ in der Farbe sein. Und wie die primäre Erkenntnis vorher am Anlaß selbst durch Beizen verwirklicht wurde, so wird jetzt die differenzierte Beurteilung wiederum am Anlaß selbst durch Auswahl verwirklicht, indem im Steinbruch die in der Farbe ‚passenden‘, d. h. dem Vorstellungszusammenhang entsprechenden, Stücke ausgewählt werden.“

Das gilt nicht minder für den Backstein. Hier gibt es oft dicht nebeneinander: ein altes Haus mit deftig schwarz, braun oder grün bemaltem Balkenwerk, in dessen Fächern die Backsteine rot geschönt und die Fugen weiß nachgezogen sind; unweit eine neuere Villa, die pro Wandmeter sortiert bestellte Klinker von fast Orange bis zu Braunviolett zeigt, dann ein Siedlungshaus mit Steinen im gängigen Ziegelrot, aber ausgefugt mit Muschelkalk, so daß der Simultan-Ton ins Rosa geht, ferner eines, das, weil bläulich ausgefugt, ins Violette weist – bei gleichem Backsteinrot (diese Fälle gehören zur



17

Simultanwirkung). Heute sind Kleinstfliesen beliebt (2 qcm), vormontiert zu 30 x 30-cm-Flächen mit z. B. 10 Grünnuancen.

Wenn bei einer Schattierungsskala die (einfarbige) Stetigkeit das Maß abgibt, zeigt sich die Praxis bei farbigen Feintönen anders: man legt sie gerade nicht in ‚nächsten Nachbarschaften‘, sondern ‚durcheinander‘ vor, damit die Farbcharaktere aktiv bleiben. Wie rötlich ein feines Grau ist, zeigt sich erst neben einem grünlichen usw.

Gollwitzer bringt in seiner ‚Schule des Sehens‘ auf der Farbtafel 9 instruktive Beispiele für die unglaublich verschiedenen Wirkungen beim bloßen ‚Legen‘ gleicher Tönungen.

Mosaik kann ein naives Farblespiel, in höherer Lage eine lehrreiche Modulierung sein. Hier ist auch ohne ein Malen mit besonderer Bildabsicht koloristische Schulung möglich. Der ‚Farbkasten‘ besteht dann aus Schachteln mit – oft langjährig – gesammelten Papieren und Stoffen aller erreichbaren Tönungen, und es gilt, in dieser und jener ‚Beschränkung der Palette‘, einen Zusammenhang zu bilden, der ‚Musik fürs Auge macht‘.

Wiederum kann man hier ‚Gegenstände‘ aus der ‚Denkmöglichkeit‘ erstehen lassen. Der Goldfisch, den die Kleinen mit Gold malen, die Mittleren – weil sie im Übergang von Rot zu Orange zu Gelb ‚denken‘ können – abtönen vom Rücken bis zum weißlichen Bauch (und ihm damit sozusagen nebenbei Rundung schaffen), ersteht bei 15jährigen als glitzernd-vibrierendes Schuppenwesen, wenn voranging, das Vibrato eines Rotgelb in allen drei Erstreckungen: auf dem Äquator, auf dem Meridian, zur ‚Erd‘-Mitte das Grau hin spielen zu lassen, d. h. wie der Baumeister mit den vielen Klinkertönungen zu ‚denken‘, die seine Wand anders beleben als durch ein ‚schönes‘ Rot in weißen Fugen.

Hier wird Feinempfindlichkeit angeregt, die sich u. a. bestätigt findet am ‚Gegenstand Fisch‘ (der auch in Blau, Violett usw. ‚vibrieren‘ und wozu die Umgebungsfarbe in Kontrast treten mag). Mit dem Bemerken, daß auch das Mosaik keine bloße ‚Technik‘ ist, sondern primär einem Gestaltungszustand dient (dienen sollte), seien die Hinweise beschlossen.



16

Der Begriff ‚Richtungs‘-gestaltung sollte dem Zeichnen verbleiben (daß er Momente des ‚begrenzt‘ und ‚ausgedehnt‘ umgreift, versteht sich). Farben, die selbst, möglichst unterschiedlich, rein gewählt werden, bezieht kein Kind und Laie auf eine etwa ‚Windrosenlage‘ mit Gelb oder Grün-‚Richtung‘. Auch die vom Auge herbeigerufenen Ergänzungs- (Komplementär-) Farben werden als eigene Qualitäten, nicht als ‚Richtungs‘-Kontraste erlebt. Farbenkreise sind nur eine Teilhilfe, in die z. B. schon die naive Schönfarbigkeit (samt Grau, Weiß, Schwarz) nicht hineinpaßt.

Wennschon im Reifealter rational orientiert wird, ist ein Farbenkörper als Gerüst notwendig. Hier halte ich's u. a. mit Klee, der jedem Ton drei Bewegungsrichtungen zuspricht: a) peripheral (z. B. Rot nach Gelb oder Blau hin), b) polar (Rot nach Weiß oder Schwarz hin), c) diametral (Rot zum Grau und darüber hinaus zum Grün hin).

Die Kollision ist perfekt, wenn zu diesen jedem Grundton möglichen Bezugs- und Bewegungsrichtungen eine Bezeichnung tritt, die Rot, Blau usw. selber Farb-‚Richtung‘ nennt. Man verdenke mir, der ich Jahrzehnte unmißverständlich damit auskam, klare Farben als Farbtöne (und Berechnungen usw. als Abtönungen) anzusprechen, d. h. für ein ‚Malen in Blau‘ nicht erst die ‚Richtung‘ Blau zu bemühen, nicht, daß mir als Hinweis auf den Grundbereich Blau (da er mehrere Erstreckungszüge birgt) höchstens die Ton-Art Blau (analog der Musik-Bezeichnung, jedoch mehr als eine bloße Metapher) angemessen erscheint. Belassen wir ‚Richtungen‘ bei wirklichen Gesten auf dem Bildgrund. Farbigkeit ist ein Atemvorgang des Auges.

Vorstellungszusammenhänge über Farbigkeit...

Wir haben gezeigt, daß es sich bei Kunstwerken niemals um eine Ansicht, also um eine von einem bestimmten Augpunkt gedachte Projektion auf eine Ebene, handeln kann, sondern um die Verwirklichung denknotwendiger Gesichtsvorstellungszusammenhänge in allgemeingültigen Symbolen.

Und ebenso handelt es sich bei der Farbe niemals um die Wiedergabe einer bestimmten (d. h. durch ihre Schwingungszahl definierbaren) Farbe. Es handelt sich überhaupt nicht um bestimmte Farben im optisch-physikalischen Sinn, sondern es handelt sich um Denkbzusammenhänge über Farbigkeit.

Und die Verwirklichung dieser Denkbzusammenhänge ist ebenso ein Symbol und ebensowenig Projektion, wie die Grenzen oder Grenzstriche eines verwirklichten Farbfleckes es waren. Und sowenig die Grenzstriche etwas gemein haben mit den Verbindungslinien der Punkte des Glastafelbildes, so wenig ist die Farbe, die als Verwirklichung einer vorgestellten Farbigkeit hingestrichen wurde, die mehr oder weniger vollkommene Wiedergabe der physikalisch definierbaren Lokal- oder Körperfarbe eines Naturgegenstandes. Und ebensowenig handelt es sich bei differenzierter Malerei um die Beobachtung und Wiedergabe optisch-physikalischer Tatsache, farbiger Schatten und dgl., sowenig es sich bei Ausdehnungsveränderlichkeit um Verkürzung im optisch-geometrischen Sinn gehandelt hat.

Auch so denken können...

Die Einsicht, daß das eigentliche Wesen der farbigen Leistung in einem Vorstellungszusammenhang (in einer theoria, nicht in einer Abbildung) beruht, wird am ehesten gewonnen, indem wir die Probe auf die Erkenntnisleistung der künstlerischen Theorie dadurch machen, daß wir uns ihre Anwendbarkeit auf unser eigenes gesichtssinnesmäßiges Erleben bewußt machen.

Gerade ein Teil der Malerei des 19. Jahrhunderts hat uns Farbenzusammenhänge geschenkt, durch die uns große Ge-

biete des farbigen Erlebens neu erschlossen wurden. Der Prüfstein dafür, ob es Denkbzusammenhänge sind, ist im besonderen Fall die Möglichkeit, eine Farberkenntnis, die in einem Bild niedergelegt ist, auch auf ein anderes Thema als das gerade im Bild vorliegende anzuwenden.

So wie im begrifflichen Denken der Nachweis dafür, daß eine Theorie verstanden wurde, darin liegt, daß man die gegebene Erkenntnis auf alle Erscheinungen anwenden kann, die sie umfaßt, daß sie uns alles erklärt, was unter diese Denkmöglichkeit fällt, so auch im künstlerischen Denken. Habe ich die farbige Leistung eines Bildes verstanden, so ist mir nicht nur das spezielle Thema dieses Bildes erschlossen, sondern ich werde Gesichtssinneserlebnisse unter dem neuen Zusammenhang beurteilen, die vorher meiner Beurteilung nicht erschlossen waren. Das wird sich darin äußern, daß ich jetzt in denselben Erlebnissen ‚Schönheit entdecke‘, die mich vorher nicht berührt hat. Ich beweise das ‚Verstanden-haben‘, wenn ich die Farberkenntnisse, die ich aus den Bildern gewonnen habe, auch da anwende, wo ich selbst im täglichen Anlaß zu eigener farbiger Verwirklichung habe: in der Zusammenstellung von Blumen, in der Wahl der Farben für Kleidung und Wohnung und ähnlichem. Dabei zeigt sich, wieviel Farbbeurteilung ich in mein eigenes Denken aufnehmen konnte.

(Gustaf Britsch in ‚Theorie der bildenden Kunst‘)

Die Form, sie wechselt mit der Zeit,
Je nach verschiedenem Geist und Stil,
Die Farbe bleibt in Ewigkeit
gemeinsam jedem Kunstgefühl.

Goethe

Farbe läßt sich lernen.

Farbe läßt sich lernen – la couleur s'apprend –, sagt ein französischer Atelierspruch.

Je nachdem dies Orakel ausgelegt wird, stellt es die Tatsachen auf den Kopf oder drückt es kurz und bündig eine wertvolle Erfahrung aus.

Farbe kann man nicht lernen. Wie Musik muß man sie in der Seele haben. Und wie die musikalische Begabung in tausend Graden vorkommt, ist die Fähigkeit, Farbe zu fühlen, eine Sache der individuellen Anlage. Aus dem Dunkel völliger Farbenblindheit steigt die Leiter zu den einsamen Höhen empor, wo der sinnliche Eindruck der Farbe wie ein starkes Lust- oder Wehegefühl den Körper durchrieselt.

Versteht man den Spruch jedoch dahin, daß die einmal vorhandene Empfindung für Farbe in hohem Grade ausbildungsfähig ist, so hat er recht. Alle Welt hat gehört, wie Stickerinnen und Teppichwirkerinnen im Laufe der Jahre mit irrumsfreier Sicherheit eine Unzahl Abschattungen desselben Farbentones herausgreifen lernen, wo das ungeübte, im übrigen vielleicht höher begabte Auge erst nach großer Anstrengung einen Unterschied wahrnehmen kann. –

Dem unterrichteten Deutschen ist im allgemeinen bekannt, was die Wissenschaft über das Wesen des Lichtes bisher errungen hat. Wie es dagegen um das Verhältnis zur Farbe steht, das gehört nicht zu den Dingen, die er auf der Schule lernt. Und doch liegt für die Praxis in der individuellen Farbenempfindung und nicht in der physikalischen Ergründung der Ausgangspunkt. Denn für die künstlerische Seite des Problems der Farbe hat das Wissen von ihrer physikalischen Natur keine besondere Bedeutung. Und noch immer kann sich ein Forscher über das Wesen von Licht und Farbe im klaren sein, ohne vom ästhetischen Problem der Farbenempfindung eine Ahnung zu haben.

(Alfred Lichtwark in ‚Die Erziehung des Farbensinnes‘, 1901.)



Johannes Rickert, Mülheim an der Ruhr

fabrik

Stelzenläufer in Seide

Krawatten, Krawatten, her mit alten Krawatten! Das war der Ruf von Tertianern, der aus dem Zeichensaal in die elterlichen Wohnungen tönte und bei Vätern und älteren Geschwistern Gehör finden sollte. Man suchte diese Schmuckstücke mehr oder weniger großer männlicher Eitelkeit, um sie ganz anderen Zwecken dienstbar zu machen. Aufgetrennt, in ihre Bestandteile zerlegt, sollte ihr wertvoller Seidenstoff in Bilder verwandelt werden.

Wir kennen den Reiz von Klebearbeiten mit Papier, Textilien, Stroh, Furnier usw. Er liegt darin, daß vorgegebene Stoffe abseits von Stift und Pinsel zu greifbaren Ausdrucksmitteln werden. Ungeahnte Flächenbeziehungen und erregende Spannungsverhältnisse führen zu Überraschungen, die zu entsprechender Ordnung zwingen. Ganze Kompositionsteile können auf dem Bildgrund hin- und hergeschoben und gegen andere ausgespielt werden. Das kommt dem Betätigungsdrang der Jungen entgegen.

Der Erfahrungsschatz an farbigen Harmonien kann durch den Werkstoff *Seide* in ungeahnter Weise erweitert werden. Die Wirkung der z. T. irisierenden, aber immer im höchsten Grade leuchtenden Farbe beruht - neben den Glanzfäden - auf der Atlas- oder Satinbindung des Gewebes. Auf dieser Bindung beruht die große Modulationsbreite eines Farbwertes. Wenn man kleinere Stoffteile von derselben Farbe so zuordnet, daß die Kettfäden jeweils in verschiedener Richtung, d. h. senkrecht oder horizontal oder schräg laufen, wird durch den verschiedenen Lichtaufschlag der Farbwert zum Helleren oder Dunkleren abgewandelt. Hier hat der Lehrer Möglichkeiten,



des Schülers Farbsensibilität zu steigern. Kontrastierendes und Zusammenklingendes kann erkannt und dem gestalterischen Gesetz entsprechend in Beziehung gebracht werden.

Die 'Stelzenläufer' waren das Thema, das den Anlaß zum Krawattensturm gab.

Als praktischer Hinweis diene, daß die knittige Seide zuerst auf dünnes Papier geklebt wurde, um ein glattes Zuschneiden der Teilformen zu sichern.

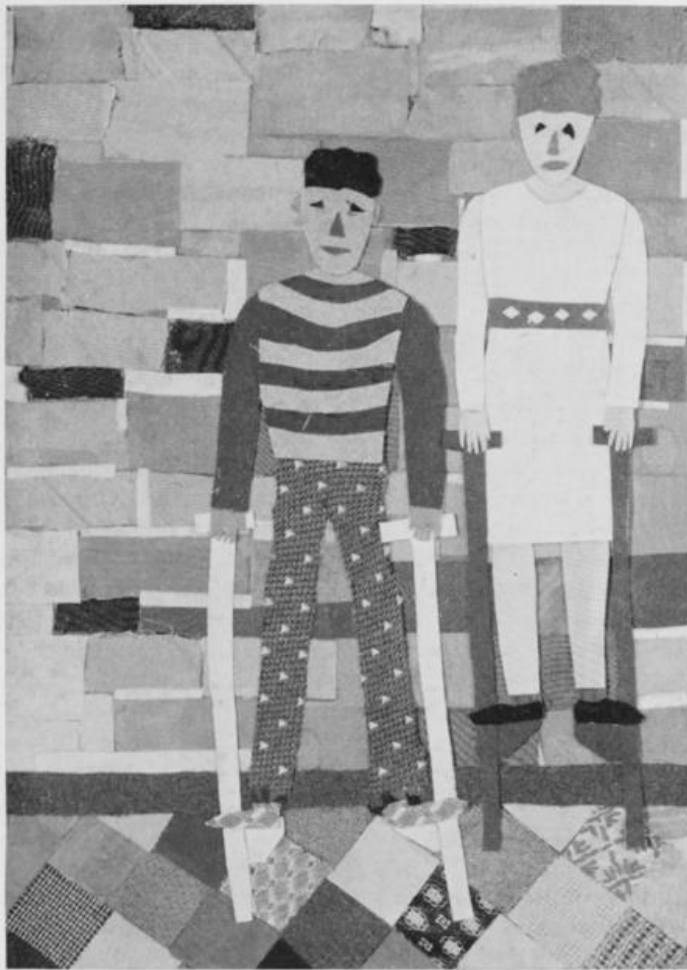
Vorteilhaft für die empfindliche Seide ist ein Klebstoff auf Cellulosebasis, der ein fast fleckenloses Arbeiten gestattet. Um die Farbwert-Differenzierung voll auszunutzen, wird man öfter große Flächen aus vielen Teilchen mosaikartig kleben. Das kostet Zeit und nötigt zu Unterbrechungen, wobei dem Verziehen der Bildgrund-Pappe vorgebeugt werden muß durch Gegenkleben von kräftigem Papier, außerdem aber durch starkes Pressen.

Die 'gestelzte' Gesellschaft verlangte Hochformate. Sie auf eine Bodenlinie zu stellen, verbot sich aus der Sache. Noch immer lebt ja zu gewissen Zeiten dieser Jugendsport auf, bei dem man 'ganz groß' vorankommen, eine Art Siebenmeilenschritte machen und hüpfen kann - sogar einsteilzig. Dazu gehört, daß der Anfänger gern mit Rückendeckung an der Hauswand 'aufsteigt', alle Läufer sich aber gern daran ausruhen, um höchst von oben aufs niedere Gewimmel herabzublicken.

Dies Mehr-vorn-Fußten bedingt einen Bodenstreifen, der nun ohnedies Gelegenheit zu mannigfachem 'Pflastern' gibt.

Mehr als drei Figuren wären zuviel gewesen. Die Auswahl der Lösungen zeigt, was im Rahmen der Themenbindung schon im Anordnen persönlich variiert. (Auch Mädchen hatten dabei 'mitzustelzen', was sie ja tatsächlich gern tun.)

Keiner der 14jährigen zählt nur einzeln auf, sondern sucht abzustufen, zu überschneiden, die Stelzen als Formenstege besonders auszuspielen - teils parallel, teils schräg.



Den Farbenreiz lassen die Fotos leider nur ahnen. Links eine bräunlich-graue Wand, daneben Varianten in Hellblau mit gelbem Mond und Rötlichem daneben. Beim dritten Bild - mit nur zwei Figuren - greift die graubraune Wand nach rechts in rotes Mauerwerk über, beim vierten herrscht eine wahre Orgie aller rotverwandten Töne auf der Mauer.

Je nach der Stille oder aber Lautstärke der Gründe sind die Figuren farbkraftig (beide Bilder links) oder zurückhaltender (beide rechts). Stets sprechen mehrere Kontrastierungen, auch im Muster der Kleidung, wovon die Fotos einen gewissen Begriff vermitteln können, obwohl kaum von der subtileren Abstimmung von stumpfen oder leuchtenden Stoffteilen. Es steckt jedenfalls soviel drin, daß noch Oberklassenschüler davon zu zehren hätten: Ansätze und Möglichkeiten zu sehen, im Matten und Stumpfen Besinnlichkeit, im Glänzenden und Feurigen Aktivität auszudrücken. Die Untertertia schnitt und klebte mit Ausdauer relativ ‚dinghaft‘, um das Thema dicht und deutlich sichtbar zu machen, wozu das Suchen und Erproben und Finden von vielerlei Farbwirkungen gehörte: An Hand einer fast überreichen ‚Palette‘, die zu Entscheidungen zwang - jeden nach seiner Art, so daß die Ergebnisse unverwechselbar sind und das bildnerische Thema mitgelebt und mitgeföhlt, ja, in einigen Lösungen tiefer ‚gestimmt‘ erscheint.

Zur Beilage des „Einmaleins der Farbe“

Die Welt der Farben in ein System zu bringen, das hat den höchst verständlichen Gang genommen: von Einzelbeständen prägnanter Gebrauchsfarben zu einer Reihe (wie sie von Na-

tur der Regenbogen zeigt) und Flächenfigur (etwa das Dreieck Gelb-Blau-Rot, dann das Sechseck mit Halbtönen, schließlich der in sich geschlossene Ring) bis zu einem Körper, der alle drei Dimensionen des Ortes aufzeigt: nach dem reinen Farbwert, nach der Hell- und Dunkelspannung, nach den Graubrechungen.

Runges Farbenkugel (1811) behält das Verdienst einer solchen Repräsentation, worin die Vollfarben den Äquator, Weiß und Schwarz die Pole und die Graustufen die ‚Erd‘-Achse bilden.

Die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sich entgegenstellen, wenn dies ideale System praktikabel eingeteilt werden soll, haben dann ein Jahrhundert lang aus der Kugel (mit ihren Ellipsoid-Innenschalen) Doppelkegel werden lassen (u. a. bei Ostwald). Es gab auch Schrägkegel - sofern die Urqualität des Gelb als Hellwert mißverstanden und entsprechend Blau zu tief angesetzt wurde. Ein anderer, länger umstrittener, schließlich unhaltbarer Ansatz war, in Grün einen ‚einfachen‘ Farbton zu sehen.

Ganz vergeblich mußte bleiben, was manche Systematiker verführte: Über den Sinn einer Orientierung hinaus zu Harmonieregeln zu kommen: mit abgezählten Zweier-, Dreier- usw. Gruppen, die nichts mit dem organischen Augenappell der Farbergänzung und dem Entstehen echter Farbbeziehungen, mit ‚Farbigkeit‘, zu tun hatten. Ostwald mußte an seinem Übergriff zu Kunstregeln scheitern; mit Recht warnte ein preußischer Erlaß die Schulen vor dieser Art Farb- und Harmonielehre.

Wenn sich heute die ‚Farbenordnung Hickethier‘ in erheblicher Breite durchgesetzt hat, lohnt es wohl, ihre Vorzüge herauszuheben:

1. Sie fußt auf den Grundfarben Gelb, Blau und Rot.
2. Sie entwickelt einen Farbkörper, der in jeder der drei Dimensionen schlüssige Schnitte ergibt: den Würfel.

3. Der auf der Spitze stehende Würfel – mit Weiß oben, Schwarz unten – ergibt bei Dezimalschritten 10 mal 10 mal 10 = 1000 Farb-Orte. Da ‚Schwarz‘ schon bei 999 praktisch enden kann, ergibt das eine nur dreistellige Kennzahl für jedwede Abtönung.

4. Die Reduktion auf nur vier Schritte (wie hier beim ‚Einmaleins‘) beläßt die Dezimalteilung und nimmt nur die Schritte größer: 0 – 3 – 6 – 9.

5. Da stets der Gelbgehalt links, der Rotgehalt inmitten und der Blaugehalt rechts beziffert wird, meint z. B. 990 ein volles Orange, 909 ein volles Grün, 360 ein mittleres Rotgelb, 069 ein Blauviolett.

6. Keine Zahl ist Selbstzweck, wohl aber brauchbare Hilfe, um Unterschiede sehend zu bestimmen und mit Vorteil zur Verständigung zu nutzen. Eine Druckerei, die seit Jahren den ‚Hickethier‘ zur Hand hat, ersieht etwa aus der Order, die Unterdruckfarbe solle 933 sein (eine Art Schilfgrün), die Überdruckfarbe 996 (ein recht sattes Braun), sehr genau, was zu tun ist. Daß allemal Stofflichkeiten – Papiersorte usw. – mitspielen, versteht sich, jedoch sind Tonrelationen überstofflich wie Intervalle, die hier vom Cello, dort von der Flöte die ‚Klangfarbe‘ hinzubekommen.

7. Zuordnungen (Farbigkeit im Zusammenhang) werden in keinem Fall hergeleitet, sondern dem aktiven Augenappell überlassen. Das Mischen von Deckfarben behält seine eigene Praxis, was den Sinn nicht mindert, einen resultierenden Ton nach seinem ‚Stellenwert‘ erkennen, vergleichbar machen und ‚mitteilen‘ zu können.

Das ‚Colormix‘-Gerät, von dem die Beilage am Schluß spricht, haben vorerst nur einige Fachkollegen erproben können. Es ist mehr als ein bestechendes Spielzeug zum transparenten Mischen und Bestimmen unwahrscheinlich vieler Gebrauchsstöne, deren Stellenwert sofort ablesbar ist. Später sollen auch Farbpapiere in den 64 Stufen, die das vorge-sehene ‚Einmaleins‘ enthält (von dem unsere Beilage auch eine kleine Probe bietet), erreichbar werden. Ostwalds seinerzeitige Farbpapierhefte waren nicht nur lichtunbeständig, sondern litten auch daran, daß das ‚mittlere‘ Blau, das heute neben dem reinen Gelb und dem reinen Rot Grundlage aller Farbdrucke (und der Farbfilme) ist, erst später rein herstellbar wurde. Das weder gelbliche noch bläuliche Rot wird nur den überraschen, der die Druck- und Farbfotopraktiken nicht kennt; oft wird etwa Zinnober schon ‚Rot‘ genannt (ein Gelbrot).

Parnitzke

Wilhelm Ebert, Wuppertal-Barmen

Zellenschmelzarbeiten unter einfachen Bedingungen

Werkstoff- und Verfahrensangaben enthielten die Hefte 5 und 6/1955 (Bartos und Reinken). Im Handbuchband ‚Werken‘ behandelt Klöckner ausführlich die Technik und auch allgemein Gestaltungsfragen. Der jüngst erschienene Schlußband von Walters ‚Wir werken‘ zeigt anschaulich das praktisch Nötigste auf.

Mein Beitrag soll die Zurüstung (ohne Abwandlungen) knapp wiederholen, dann aber an Schmuckplatten und Anhängern auf Motivwahl, Gliederung und Farbgebung eingehen. Bis auf 1a und b, die von Schülern stammen, sind die Beispiele von Studenten gefertigt: beim PH-Assistenten Kurt Butzlaff.

Zum Verfahren: Die Farben wurden stets auf 1-mm-Kupferblech mit der Lötlampe aufgeschmolzen (bei den kleinen Werkstücken hätte der Bunsenbrenner genügt). Damit die Flamme der Lötlampe von unten herankam, wurden die Bleche auf zwei hochkant gestellte Schamottesteine gelegt (wenn man direkt brennt, verrußen die Farben leicht). Kleinere Stücke kann man mittels Drahtschlinge über den Bunsenbrenner halten. Zum Reinigen taucht man die Bleche 5 bis 10 Minuten in 20prozentige Schwefelsäure, putzt sie dann unter fließend Wasser mit der Messingbürste blank. Man läßt trocknen oder hilft mit Löschpapier nach, nie mit den Fingern, da Griffstellen kein Email annehmen!

Auf das Blech kommt – mittels Sieb – eine geschlossene, nicht zu dicke Schicht farblosen Emails und wird zuerst aufgeschmolzen. Die ‚Zellen‘ werden aus 0,6 bis 1-mm-Kupferdraht gebogen und mit Tragant aufgeklebt (in jeder Drogerie zu haben). Beim erneuten Schmelzen drücken sie sich in den Grund ein; man kann durch Aufdrücken mit einer Metallplatte nachhelfen.

In die Zellen kommt farbiges Emailpulver, das mit dem Pinsel angefeuchtet und so leichter aufgetragen werden kann; danach muß es gut trocknen. Damit noch vorhandene Feuchtigkeit ohne Blasenbildung verdunsten kann, wärme man beim Schmelzen vorsichtig an.

Wünscht man eine völlig glatte Oberfläche, dann können die Drähte und sonstigen Unebenheiten mit einem sehr fein-

körnigen Stein abgeschliffen werden. Danach ist erneutes Schmelzen nötig, um die Schleifspuren zu beseitigen.

Emailfarben sind zu beziehen durch die Auslieferungsfirma der Degussa: Hans Wolbring, Keramische Farben, Baumbach im Westerwald. – (Über den Eigenbau einer Muffel sei später einmal zu berichten.)

Die gezeigten Platten und Anhänger sind erste Zellenschmelzversuche. Die Schüler werden gepackt durch ein Verfahren, das so schwierig erscheint und sich als so einfach erweist. In den starken, glänzenden Farben liegt ein hoher Reiz. Er verführt leicht zum Genügen an Zufallseffekten, zumal die mühsel verzauberte Metallplatte an sich gebrauchsfertig erscheint.

Jedoch muß es uns um mehr als Technik und spielerische Reize gehen, so sehr sie zuerst beschwingen, d. h. es muß eine bildnerische Absicht hinzutreten, die ein Maß für die Bemühung, das Gelingen und das Qualitätsurteil abgibt. Darin liegt unsere eigentliche erzieherische Arbeit: durch Vergleich mit Unzureichendem zu Gütekriterien zu führen und Ansprüche zu setzen, die ebenso bei anderen Arten des Schmückenden und bildhaften Gestaltens erfüllt werden wollen und damit erst rechtfertigen, daß wir ein ‚neues‘ Verfahren üben. Wenn Anleitungen dazu fast nur von der Technik reden und die ‚Bilde‘-Ansprüche verschweigen, soll uns das nur um so mehr anhalten zur Rechenschaft darüber.

1a. 5:5,6 cm, von einem Volksschüler, ist der einfache Fall einer farbig ‚ausgelegten‘ Figur: weiß auf schwarzem Grund, im kleinen Drahtring des Auges Blau, die Füße Dunkelocker, an der Brust rote, am Schwanz gelbe Farbtupfen.

Die Draht-‚Zeichnung‘ ist naiv-unbeholfen, ‚sitzt‘ aber im Grund. Die einfache Sicherheit der Farbenwahl tut wohl. Daß beim Gelb- und Rotgesprenkel und beim Weiß etwas über den Rand ging, gehört dazu. Man tupfe einmal Farbpulver genau in Grenzen und gleich dicht auf! Sicher ist: Die einfache Gestalt zerfließt nicht, aber sie ist ‚nebenbei‘ sinnvoll belebt, auch durch Unebenheiten in der Farbschicht. Das muß man positiv gelten lassen.

1b, auch von einem Schüler, läßt einen zweimal über den Finger gebogenen Draht mit einem zweiten, teils eckigen, teils

gelappten darum herum spielen. Inmitten ein kräftiges Orange, dazu zwei Weißbuchten, darum herum Schwarz, und außen weißer Grund. Die Figuration geht nicht ganz auf, ist aber in der Anlage vertretbar, da die Formen ihre eigene Spannung wahren. Daß auch hier Farben etwas 'übertreten', ist bereichernde Zutat.

2 und 3, von Studenten, zeigen geplante Flächengliederungen und rücken – zum Unterschied von den 'Mittel'-Formen bei 1 – in die Nähe von Transparentstegen, die leuchtend ausgelegt werden. Bei 2 rechts ist das Gerüst rechtwinklig, bei 2 links sind Rundungen (teils mit Verwerfung) einbezogen, ferner sind helle und dunkle Flächen lebhafter ausgespielt. Man sieht bei beiden wiederum, wie belebend leichte Grenzübertritte sowie kleine Unregelmäßigkeiten beim Brennen wirken. Technisch perfekte Flächen würden die Geometrie verhärten, auch wenn der Farbwechsel sie schon 'musizieren' läßt.

Bei 3 sind Fischformen einbezogen, unten außerdem im Kontrast von Groß und Klein. Beide Male stehen Rot-Rosa-Variationen auf Gründen, die mit Blau und Grün wechseln.

Daß der Grund strengwinklig geteilt ist, lag in der Absicht, die Fischform davon abzuheben (und dennoch verbunden zu halten). Man kann gewiß reicher figurieren, soll sich aber hüten, komplizierte Zeichnungen nachbilden zu wollen. Mit wenigsten Formelementen die Farbsubstanz klingen zu machen, nicht aber 'Bildchen' ertüffeln wollen, das ist das gemäßige Ziel. Und das 'Zellen'-Verfahren ist die lehrreiche Bindung, um andererseits ein bloßes Herumsprenkeln abzu-bremsen; denn dieses führt – wie oft zu sehen – auf seine Art zu Naturalismen, wie sie etwa bei Natursteinen (Achat usw.) vorkommen und 'bloß hübsch' wirken, ohne echte Bildungen zu sein.

4 schließlich war zuerst eine Anhänger-Formatfrage, wobei das Rechteck Ausgang war. Man sieht, wie das gut und minder gut daherkommt. Rechts unten befriedigt nicht, weil der winzigen Eckabrundung Entschiedenheit fehlt. Links daneben rundet es sich so stark, daß man lieber ein klares Oval wünscht. Links oben sind Knicke im Verlauf, die stören, rechts oben wäre ein deutlicher Tropfen dem Auge genehmer. Man sieht, welche Fragen ein bescheidenes Anhängerformat mit sich bringt; man sollte es vordem mit Faltschnitten erproben!

Wenn sich Erwachsene um genauere Kleintiere mühen, rührt das schnell an kunstgewerbliches Stilisieren. Daß Draht leicht Insektenbeinchen 'zeichnet', mag angehen; sie sind teils rhythmisch einbezogen, teils nicht, und man bemerkt wohl, daß manche Motive komprimierbar sind (man denke nur an die Dichtigkeit ägyptischer Skarabäen.). Jedoch muß man tun, um sehen zu lernen, um wieviel überzeugender Schülerlösungen sein können: weniger kalkuliert, sicherer im Finden.

Soweit irgend das naive Vermögen reicht, sind in der Schule gegenständliche Motive am Platze. Später dürfte nur noch tektonische Planung und überlegte Farbkomposition zum Gelingen führen. Auch kommen hinsichtlich des Verwendungszweckes Fragen hinzu: Die Kleineren nehmen Schmuck unbekümmerter und lustiger hin, die Älteren wählen mit Überlegung, was so oder so angemessen ist.

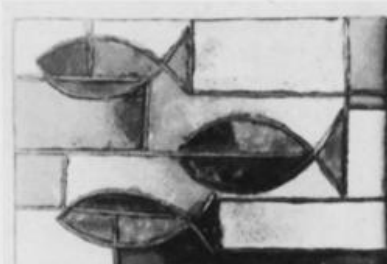
Was die Schaufenster an Modeschmuck in Email zeigen, ist derart unterschiedlich in Sinn und Wert, daß man besonders mit Mädchen Grundverhalte der Qualität auch in dieser Zutat Kunst behandeln sollte. Es liegt nahe, auf die großartigen Quellen zurückzugreifen, die in alten Zellschmelzarbeiten (etwa byzantinische und mittelalterlich-deutsche Goldschmiedeleistungen) gegeben sind. Das ergibt außerdem eine Beziehung zu diesen Kulturepochen und hilft, das Geschichtsbild anschaulich zu bereichern.

Was uns die Emailarbeit bedeutsam macht, ist die Faszination, die vom Material ausgeht, sowie die Affektation,

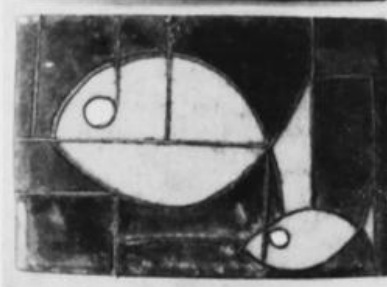
die das Schmücken der eigenen Person hervorruft: Impulse für den Formwillen, Bestes hervorzubringen. Ein Ansporn ist auch die Absicht, der Mutter, Schwester, Freundin eine Geschenkfreude zu bereiten. Zweckgebundene 'Aufträge' dieser Art können eine wohlthuend einschränkende Wirkung haben. – Anhängerpedemien, die besonders in Mädchenklassen ausbrechen können, sind ungefährlich, soweit der Erzieher nur bildnerisch Vertretbares entstehen und hinausgehen läßt.

3

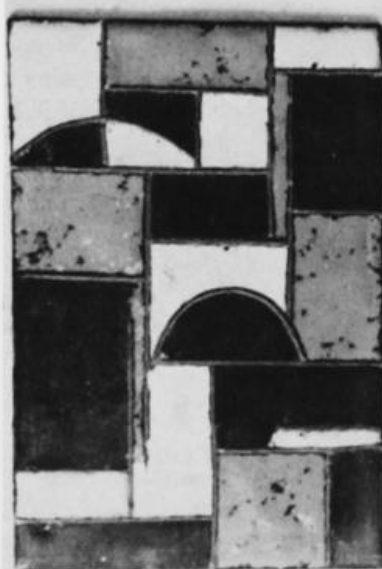
1a



1b



2



4



Die fünffache Bedeutung des Wortes Farbe

Im Auszug nach Paul Renner: 'Mechanisierte Grafik', 1931

F1: Farbe kann einen körperlichen Gegenstand bedeuten. Diese 'Farbe' kommt in Stücken oder als Pulver vor, mit oder ohne Bindemittel, teigig oder flüssig. Wenn man jedes Mißverständnis vermeiden will, spricht man nicht von 'Farbe', sondern von Farbstoff oder Pigment.

F2: Auf meinem Tisch steht ein Würfel aus Pappe, der mit rotem Papier bezogen ist. Der Würfel hat die Farbe des Papiers, mit dem er beklebt ist, und somit auf allen sechs Seiten die gleiche rote Farbe. Er verliert diese Farbe nicht, wenn ich ihn in einer Schublade verschließe. Er behält sie auch in einer Dunkelkammer, die von einer roten oder grünen Lampe schwach beleuchtet ist.

'Farbe ist hier die Eigenschaft eines körperlichen Gegenstandes. Der Körper ist nicht Farbe, er hat Farbe; er ist farbig. Wenn wir diese zweite Bedeutung des Wortes vor Mißverständnissen schützen wollen, sprechen wir von Gegenstandsfarbe, Dingfarbe, Lokalfarbe.

F3: Wir betrachten noch einmal den roten Pappwürfel, aber jetzt nicht mit der unbefangenen Einstellung des natürlichen Menschen, der in einer Welt der Dinge lebt, sondern wir sehen ihn uns einmal an wie ein Maler, der ein Stilleben malen will, also 'mit den Augen blinzeln'. Und da entdecken wir dann, daß die drei Würfelflächen, die wir mit einem Blick erfassen können, drei verschiedene Abstufungen von Rot zeigen, obwohl wir uns doch eben noch darüber einig waren, daß der Würfel auf seiner ganzen Oberfläche die gleiche Farbe habe.

Für diese dritte Bedeutung des Wortes 'Farbe' gibt es aber (aus guten Gründen) keine sofort verständliche Bezeichnung. Wir fragen im Leben immer nur nach der dinglichen Farbe (F2). Das optische Weltbild antwortet uns darauf nur mit Erscheinungsfarben (F3). Wenn wir die erste beste, also eine beliebige, Erscheinungsfarbe als die Antwort auf unsere Frage nach der Gegenstandsfarbe hinnehmen, verfallen wir einem schweren und im gewerblichen Leben oft kostspieligen Irrtum. Die Feststellung einer Dingfarbe, der Vergleich zweier Oberflächenfarben ist bei ihren reichen Abschattungsmöglichkeiten gar nicht so einfach: Das wissen die Verkäuferinnen in den Konfektionsgeschäften ebenso wie die Ätzer, Retuscheure und Maschinenmeister in den Kunstanstalten und Druckereien. Dadurch, daß wir um die Schwierigkeit wissen, ist sie ja noch nicht behoben, aber wir können nun wenigstens von ihr nicht mehr überrascht werden. – Wenn wir wissen wollen, welche Farbe, welche Nuance diesem roten Würfel wirklich zu eigen ist (im Sinne von F2), so werden wir mehr als die drei Erscheinungsfarben befragen müssen. Wir werden ihn hin- und herwenden; wir werden mit ihm ans Fenster gehen und ihn bestimmt nicht bei künstlichem Licht allein betrachten.

F4: Wenn wir fragen, von welchem Rot sind die Erscheinungsfarben auf den drei sichtbaren Würfelflächen, dann kommen wir zu einer vierten Bedeutung des Wortes 'Farbe'.

Sage ich etwa, das Rot hier ist dieselbe Farbe wie das Rot der Nelken dort, dann ist keine der bisherigen Bedeutungen von Farbe gemeint, sondern 'dieselbe' Farbe weist hin auf die Zugehörigkeit zur selben Farbengattung. Wir treten in die Welt der Ideen über, wenn wir sagen, dies Rot liege im Farbenkreise zwischen Orange und Violett – so, wie die Zahl 6 zwischen 5 und 7 liegt. Sowenig, wie die Idee 'gleichseitiges Dreieck', 'Kreis', 'Quadrat' sich deckt mit gezeichneten Kreisen, Dreiecken und Quadraten, sowenig ist die Idee 'neutrales Grau' gleich einem Pigment oder einer Dingfarbe; wir sind uns nur in Gedanken darüber klar, was neutrales Grau sei: innerhalb eines Systems von Beziehungen.

F5: Grau ist natürlich auch eine Farben-Spezies, und wir müssen noch auf eine fünfte Bedeutung des Wortes Farbe hin-

weisen, welche Weiß, Grau, Schwarz als farblos, nichtfarbig ausschließt und eigentliche 'Farbe' nur den vollen Farben zuspricht. Diese fünfte Bedeutung ist z. B. gemeint, wenn im Stadtbild, in der Herrenkleidung und wo sonst immer 'mehr Farbe!' gefordert wird.

Außerdem ist 'farbig' nicht ohne weiteres dasselbe wie bunt. Ein Bild, ein Teppich mit starken, reinen Farben muß nicht bunt sein, da dies ein nicht-durchgeistigtes, nicht einheitliches Durcheinander, ein Kunterbunt reiner Farben bedeutet.

Anzumerken wäre: Es geht von F1 bis F5 um mehrere Ebenen, die sich unterschiedlich überschneiden. F1 und F2 gehören als 'Farbstoff' zusammen, da die Wirkung gleich ist, ob ich einen Brocken roter Erde vor Augen habe oder einen damit eingefärbten Würfel; beide können dienen, mit ihrem Rot ein anderes Gebilde gleicher Farbe zu identifizieren, womit ein Teil der Erläuterung zu F3 einbegriffen ist.

Den besonderen Ruck bildet bei F3 das Beobachten der Abschattung für Zwecke der bildhaften Darstellung.

F4 und F5 sind hiermit enger verbunden, als es Renner hinstellt. Denn schon zu F3 gehört der größere Vorstellungszusammenhang, wonach es Abschattungen, Brechungen, Übergänge gibt, die ein Bezugssystem brauchen. Dies ist eine realisierbare Idee, da ansonst jede Skala einer 'Farbenordnung' utopisch bliebe. Tatsächlich kann man sich unter Graus auf das neutralste einigen, ebenso auf das Blau, das weder grün- noch rotstichig ist, usw.

Idee ist ein 'System', das demzufolge seine Geschichte hat: Weiß-Grau-Schwarz vollgültig einzurechnen sowie auch Punkt und Strich unter den Begriff Farbfleck (Farbspur) zu stellen, das hat allerdings am längsten gedauert.

Schließlich weist 'farbig' (gegenüber 'bunt') über jedes meßbare Vergleichen (nach Farbton-Normen) so weit zur Bewertung von Farbzusammenhängen hinüber, daß eine ganz andere Überschrift fällig wird:

nicht mehr Farbe, sondern Farbigkeit als Gestaltungslage und -befund.

Der physisch-optischen, physiologischen und psychologischen Klärung kommt hierbei nur eine Hilfsstellung zu für die kunstkundliche Betrachtung und Auswertung (ähnlich der Akustik, Instrumentenkunde usw. in der Musik).

Farbigkeit erfahren und verstehen, das heißt also Quellenkunde treiben: an Bildwerken!

Rückschauend ergeben sich mancherlei Arten und Lagen, die generelle Schlüsse erlauben. In der Neuzeit und Gegenwart wird es persönlicher: Einzelne Meister sind führend, so daß man sagen kann, sie 'stiften die Farbigkeit' (so, wie die Dichter 'das Wort stiften'), die dann in viele Anwendungen hineingeht. Z. B. zog das Bauhaus farbige Möbel in 'datierbaren' Schleiflacktönen nach sich. Was aus dem Hexenkessel Paris an besonderen Farbstellungen hervorgeht, ist in vielen Fällen rückdatierbar auf die großen Maler, mit denen maßgebende Modisten Fühlung halten (von der Gebrauchsgraphik nicht erst zu reden), und fußt auf einer Aufgeschlossenheit, die bei uns recht klein ist. Ich habe noch keinen Fensterputzer, Taxifahrer und Gemüseman vor Gemälden (im Schaufenster einer der zahlreichen Gelegenheits-Galerien) heftig das ganz bestimmte Gelb oder Blau einer Stelle diskutieren sehen (was dort keine Seltenheit ist): Man ist dem Schaffen aus erster Hand näher, während wir meist erst auf den Reflex der Mode reagieren, ohnehin an Koloristen arm, und in einem konzentrierten Schulemachen unterlegen sind. Sieht man an 10 unserer allgemeinen Schulen 10 verschiedene Grundauffassungen (oder auch gar keine aufweisbare) einer Schulung zur Farbigkeit, kann man Lichtwarks Wunsch von 1891 (1901 als 'Die Erziehung des Farbensinnes' erschienen) nur zum Teil als erfüllt betrachten.

Parnitzke

Man rechnet längst damit, daß jeder Maler ‚mit seinem Blute‘ male. Alles Unterscheiden der einzelnen Meister und ihrer ‚Hand‘ beruht im letzten Grunde darauf, daß man solche Typen individueller Formgebung anerkennt. Bei gleicher Orientierung des Zeitgeschmacks wird die Linie hier mehr eckigen, dort mehr rundlichen Charakter haben, hier mehr stockend und langsam, dort mehr strömend und drängend in der Bewegung empfunden sein. Und wie die Proportionen bald mehr ins Schlanke, bald mehr ins Breite fallen, so stellt sich die körperliche Modellierung dem einen vielleicht voll und saftig dar, während dieselben Vorsprünge und Eintiefungen von andern zurückhaltender, mit viel mehr Knappheit gesehen werden.

Und so ist es mit dem Licht und mit der Farbe. Die redlichste Absicht, genau zu beobachten, kann nicht verhindern, daß eine Farbe das eine Mal mehr nach der warmen Seite hin, das andere Mal mehr nach der kalten aufgefaßt wird, daß ein Schatten bald weicher, bald härter, ein Lichtgang bald schleichend, bald mehr lebhaft und springend erscheint. –

Man wird begreifen, daß eine bestimmte Formauffassung sich notwendig mit einer bestimmten Farbigkeit verbindet.

(Heinrich Wölfflin in ‚Kunstgeschichtliche Grundbegriffe‘)

Form und Farbe

Den ‚Gegenstand unseres Unterrichts‘ könnte man kurz ‚Form und Farbe‘ nennen. Form hat einen Doppelsinn. Sie meint das tastend Erfühlbare, umgreift die plastische Werkgestalt, entspringt der Tätigkeit des Formens. Sie bezieht sich andererseits auf ‚nur‘ Bildhaftes, durch Zeichnen und Malen realisiert.

Farbe spricht nur zum Auge (was später noch zu berichtigen ist); sie hängt bereits allen Formen an, umfaßt aber außerdem die Scheine und Erscheinungen der Atmosphäre und des Kunstlichts. Gefärbtsein, Bemalen, Ausmalen, Malen, Erscheinenmachen sind Grade der Formbindung und -lösung.

Eine Bewertung tritt ins Spiel, wenn ich z. B. hier Plastisch-Werkliches ‚formlos‘ nenne, dort eine Zeichnung ‚geformt‘. Und es gibt noch den Oberbegriff ‚formal‘, der ebenso auf den Umgang mit Farben bezogen werden sollte wie auf den – üblichen – mit Formen (so wird leicht zu viel ‚formal‘ gemalt).

Hieraus spricht die heikle Trennung von Form und Gehalt (Inhalt), wonach die Form als ein Kleid vermeint wird, das man einem gedachten Gehalt oder Objekt (etwa darstellend) anpassen, aber auch für sich proben könne.

Im Raum der Sprache gehören Inhalt und Form zusammen wie die im Körper sich manifestierende Seele. ‚Weil ich den Gedanken beim Wort nehme, kommt er‘, d. h. nur, soweit er ‚zur Sprache gebracht werden‘ kann. So begründet Karl Kraus, was Sprachgestaltung einer amorphen Beliebigkeit enthebt, da der Wortschatz zwar allen gehört, jedoch nur für den denkt, der sich ‚vom Wort ergreifen läßt‘, der es er-hört.

Die bildnerischen Sprachmittel bergen Ausdrucksmöglichkeiten, die, er-sehen, zur Gestalt entbunden sein wollen; das

eigene Tätigen hat einen größeren Spielraum, obwohl keinen ganz beliebigen.

Ohne weitgehende Übereinkünfte (bereits der Organfunktion, erst recht der geistigen Auffassung) gäbe es keine bildnerische Lehre, kein Qualitätsmaß. In dem Maße, wie sich ein Selbst-Aktivieren ins Subjektivistische verliert, anstatt der überindividuellen Personbildung (im Rahmen der Gesellschaft) zu dienen, endet jedes Üben bei ‚irgendwie interessanten Reizen‘, bei Versuchen und Versuchungen, deren Abenteuer ein Meister bestehen mag, die aber den Zögling haltlos hinterlassen.

Bleiben wir bei der bildhaften Form und Farbe. Zu sagen, Malen heiße mit Farben formen, nicht aber Formen färben, ist ebenso richtig wie falsch. Der Vorgang des Machens dürfte nicht letztentscheiden. Jedes Auftragen von Farbstoffen birgt in sich Intentionen der Richtung, Ausdehnung und Begrenzung (auch wenn diese in einen Grund ‚verlaufen‘ soll).

Das Färben von Formen ist eine legitime Verbindung, die gut kolorierte Zeichnung ein ahnenreiches Gebiet. Der lineare Entwurf kann überdies mit dem ‚Formen von Farben‘ verschmelzen: Das Vor-Disponieren mit Farbstrichen überwiegt weit gegenüber dem Hinflecken von Klecksen (die dann erst Form werden).

Solange Kinder noch nicht eigentlich ‚Ausdehnung‘ gestalten, führt ‚breites‘ Malenlassen mehr zu Defektwirkungen als zu echter Bildung; auch verschwimmendes Naß-in-naß-Malen läßt die Strebungen auseinanderfallen.

Weil das ‚malerische‘ Malen so hoch im Kurs steht, muß die wichtige Rolle der ‚Silhouette‘ betont werden, die etwa vom 8. Jahre an sehr lange der Pflege bedarf. Nicht zu verwechseln mit ‚Schattenriß‘; dieser ist selbst bei Schattenspielfiguren ein Mißverständnis der Gestalt-Ausprägung. Dem ‚Scherenschnitt‘ gehören alle Arten Ausschneidefiguren an: zum Hantieren (z. B. Hampelmann, Brettsägespielzeug), zum Aufstellen, Aufkleben, Aufnähen (Applikationen), zum Entwerfen (z. B. bei Schriftschildern, Plakaten) usw.

Die ‚Silhouette‘ gehört ebenso zum direkten Malen. Wenn Schüler etwa im 3. Schuljahr Gesichter und Hände auf weißem Grund un beurteilt lassen (als ohnehin hell), nötigt sie die Arbeit mit Deckfarben auf farbigem Grund (ganz evident auf Schwarz) zwingend, auch den Farbton Haut zu verwirklichen (oder sonst Helles in Ausdehnung zu malen), worin viele Weiterungen liegen (auch des Farbe-auf-Farbe in zweiter oder dritter Schicht).

Das Abstimmen grenzhafte farbiges Figurationen zu farbigen Gründen (auch rein schmückender Art), dies Klingenmachen vom Pinsel aus oder durch werkhaftes ‚Auflegen‘ in vielerlei Farbmaterial, macht eine Welt des Malens aus, wofür das Unterscheiden zwischen geformter Farbe oder gefärbter Form fiktiv bleibt. Durch viele Schuljahre hindurch ist ein ‚malerisches‘ Malen nicht vonnöten (außer vielleicht zu ‚Lockerungen‘ ohne Selbstwert) – sowenig, wie es in der langen Geschichte der Bildkunst etwas anderes ausgemacht hat als kurze Episoden gegenüber der Macht der grenzhafte Farb-Formung oder Formfärbung. Man übersehe auch nicht, daß farbiges Zusammenstimmen von Kleidung und Wohnrat ein Bildungsausweis sein kann, unabhängig von Malerei als spezieller Bildformung (die zahllose Erwachsene nie mehr pflegen).

Daß Malübungen Zugänge zum Bildverständnis eröffnen, ist ein unbestreitbares Axiom. Auch diejenigen, die nur und möglichst unmittelbar und möglichst früh Werke der jüngsten Malerei zugrunde legen, bleiben im Rahmen der ‚Geschichte‘, da es keine Lehre aus etwas geben kann, das noch nicht realisiert wurde. Entscheidend für die Beziehung zu Quellen ist noch immer, was davon ‚auf dem Wege liegt‘, was mit der nicht umkehrbaren generellen Entfaltungstendenz des Geistes überhaupt (sowie der Jugendbildungslage) übereingeht und was zu bleibenden Werten gehört – ideeller wie praktischer Art!

Die Kunst der Malerei ist vielleicht indiskreter als irgendeine andere. Sie ist ein unzweifelhaftes Zeugnis für den geistigen Zustand des Malers in dem Augenblicke, wo er den Pinsel hielt. - Eine Zerstreuung, eine Vergeßlichkeit, die kühlere Empfindung, der weniger tiefe Blick, eine geringere Anstrengung, eine weniger lebhaftes Liebe zum Gegenstand seines Studiums, die Unlust wie die Leidenschaft zum Malen, alle Nuancen seiner Natur bis zu den Krisen in seinen Gefühlen, all das offenbart sich in den Werken des Malers so klar, als wenn es uns zu seinem Vertrauten machte.

(Eugène Fromentin in 'Die Alten Meister')

Darstellungsfunktion und Selbstausdruck

Wenn man nach gemeinsamen Grundsätzen in den Gedanken der Maler unseres Zeitabschnitts zum Farbproblem fragt, so wird man als erstes festzustellen haben, daß von den Darstellungswerten der Farbe sehr wenig oder gar nicht mehr oder nur in negativem Sinne die Rede ist. Eine Geschichte der Farbe in der abendländischen Malerei bis zum Impressionismus müßte immer wieder mit der Frage beginnen, wie die Farbe sich zum gegenständlichen Bildinhalt verhält.

Sie sähe sich einem unendlichen Reichtum der Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber, gerade durch die immer wieder neue, ständig sich wandelnde Art, wie die Schönheitswerte und die Ausdruckskräfte der Farbe sich mit der Darstellung des Körperhaftdinglichen, des Lichtes, des Raumes, der Materie und der stofflichen Oberfläche durchdringen, sich ihr über- oder unterordnen oder mit ihr in gleicher Richtung zusammenwirken.

Diese Welt der Fülle und Ganzheit, des Gleichgewichts und des Zusammenwirkens mannigfachster Bildelemente scheint mit dem Impressionismus endgültig zu versinken. Indem die Erscheinungswelt sich aus der Bildwelt zurückzieht und die künstlerische Phantasie in ganz neue Bereiche eindringt, lösen sich auch die Gestaltungsmittel voneinander ab und folgen eigenen Gesetzen. Man kann von einer durchgehenden Tendenz zur Analyse im Denken der Künstler sprechen. Immer wieder ist die Rede von den Grundelementen der Malerei, die jedes für sich in den Gesetzen ihrer Wirkungsweise untersucht werden und die auch im Zusammenwirken ihre Selbstständigkeit weitgehend behalten sollen.

Hinsichtlich der Farbe neigt man zu der Ansicht, daß sie mit Notwendigkeit an Eigenwert und Ausdruckskraft verliere, wenn man sie mit 'Funktionen' belaste.

(Walter Hess in 'Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler', Prestel-Verlag 1953 - betrifft 17 Maler von Seurat und Cézanne bis zu Mondrian und Klee.)

Notizen aus Ernst Brückes 'Physiologie der Farben' - 1866

Für Runges Farbenkugel spricht der Vergleich mit dem Erdball: am Äquator volle Farben, an den Polen Weiß und Schwarz, inmitten Grau, auf jedem Meridian Stufen der gleichen 'Tinte'. Zum Messen sind die inneren Schalen, die zu immer schlankeren Ellipsoiden werden, ungeeignet. Es bieten sich Kegel an oder ein Würfel.

Die Kugel kann nur gedacht werden - in neutralem Licht, das es in Wirklichkeit nicht gibt. Im Tageslicht sind Reflexe des blauen Himmels. Kerzen- und Lampenlicht vergilbt: Gelb wird weißlich, Orange gelblich, Rot feuriger, Blau verliert am meisten. Dämmerung, auch Mondlicht, verfärbt am meisten: Rot wird fast schwarz, Blau ganz hell. Wäschestoff, von Natur gelblich, muß geblaut werden, um weiß zu wirken.

Die großen Eindrücke der Natur haben unser Auge gestimmt: Es reagiert lebhafter auf rote und blaue Färbungen als auf andere. Goethe begründete ihr Entstehen durch trübe Medien, zu denen auch die Luftschichten gehören: Himmel-

blau vorm dunklen Weltraum (um so tiefer, je höher man steigt), Rot gegen das - selber geschwächte - Licht der Abend- und Morgensonne gesehen.

Rauch von Tabak oder Wasserdampf wirkt blau vor dunklem Hintergrund, aber gegen das Licht bräunlich. Milch in dichter Menge ist gelblich, als Rest auf dunklem Satten-Grund 'blau'. Weiß, auf dunklem Malgrund lasierend aufgetragen, ergibt 'von selber' bläuliche Töne (die 'optischen' Graus der alten Meister). Blaue Adern entstehen, weil die durchscheinende Haut als trübes Medium dunklem Blut aufliegt. Blaue Augen enthalten kein Pigment: Die (durchscheinende Iris wirkt Blau vor dem dunklen Augengrund.

Helles Licht dringt nicht nur durch die Pupille ein, es durchsetzt auch die Umhaut und ihre Adern, so daß im Inneren ein diffuses rotes Licht herrscht. Licht von links (am Fenster) trübt das linke Auge rötlicher, so daß es Papierweiß grünlich getönt aufnimmt, das rechte Auge rötlich. Beide Augen sind stets unterschiedlich gestimmt.

1901 bemerkt hierzu Lichtwark: 'Aus vielen Experimenten habe ich mir selber beweisen können, daß eines meiner Augen kälter sieht als das andere.' - Ich kann ergänzen: Als ich gegen 1910 einen 'Homespun'-Anzug trug mit grünlich-rötlichen Einschüssen und - im Grase liegend - wechselnd mit dem rechten und linken Auge Parallaxe spielte, erschrak ich noch, weil jetzt das Rot, dann das Grün deutlicher war (jeder Augenphysiologe weiß das; er hat auch bereit, daß hohes Alter Hornhauttrübung mit sich bringen und zu stärkerem Gelbbraunmalen führen kann).

Wir halten stets das dominierende Licht für Weiß, auch wenn wir lange eine braune, blaue, grüne Brille tragen. Das direkte Sonnenlicht, obwohl rötlich, halten wir für weiß(-gelblich).

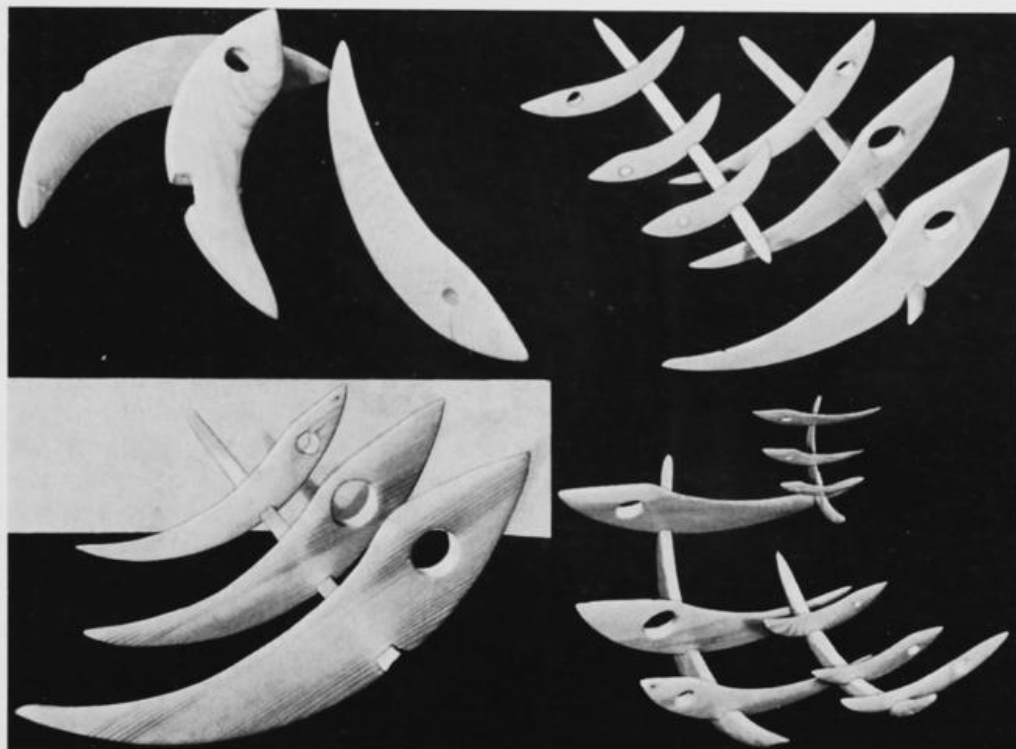
(Zusatz von heute: Wie groß die Nuancen des Tageslichtes tatsächlich sind, hat erst die Farbfotografie drastisch enthüllt.)

Eine Hand im Licht erscheint warm, aber jeder Glanz darauf und auf den Nägeln kühl: vom reflektierten Himmelblau, der auch glattem Blattwerk bläuliche Luftlichter gibt, während das Laubbinnere grünbraune Töne zeigt. Innenräume haben überwiegend warmes Licht, nur bei sehr großen Fenstern kühlen Luftlichteinschlag. Da das Auge kühle Reflexe nicht liebt und nichts mehr ermüdet als Glanzpapier beim Lesen (das Übel aller Kunstdruckpapiere), können zu große Glaswände physisch ermüden und müssen durch warme Wandfarben kompensiert werden. Weiße Zimmerdecken tun aus dem gleichen Grunde selten gut: Sie sollten warm getönt sein.

Vom Mittagslicht muß man sich abends oder morgens erholen, es frißt die mittleren Farben, auf die hin das Auge angelegt ist. Wer im Freien malt, sollte oft mit dem Kopf verkehrt zwischen den Beinen hindurchsehen, weil die 'untere Netzhaut' betäubt wird vom Luftlicht.

Farben sind an sich gestaltenregend. Ein Grund, farbig angestrichen, verliert bereits seine Flachheit und wird aktiv, vordringend oder weichend. Das leiseste Relief schafft der Phantasie Anknüpfungspunkte. Ein Rautenmuster, zweifarbig gemalt, zwingt zu unterschiedlichen Lageausdeutungen. Streifenmuster auf einfarbigem Grund wirken wie aufgelegte oder durchbrochene Gitter. Das Spiel der Phantasie kommt uns selten zum Bewußtsein; in ihm liegt jedoch der Zauber, der vom ornamentalen Symbol bis zu komplizierten Erscheinungen reicht, die mit geringsten Mitteln höchste Wirkungen auslösen. Die Zunge empfindet im ganzen Süßes angenehmer als Bitteres und Saures, das Auge wärmere Farben angenehmer als kühle. Jedoch kommt alles auf die Menge an; ein Übermaß verkehrt alles. Die rechte Zusammensetzung sucht tätigen Ausgleich, kein Verwischen zu Indifferenz, aber das Tun hat keine letzte Regel: Jede Epoche zeigt einen eignen Charakter, wie Farben gewählt und verbunden werden.

FISCH - STABILE



Die Gattung der Plastik, die nicht aus einem Arbeitsstück besteht, sondern zusammengesetzte Gebilde umfaßt, hat keinen eigenen Sammelnamen. Klar herausgehoben sind vorerst die Gehänge und Unruhen. Sie sind mit vielen Teilen ausbalanciert und kommen axial-symmetrisch schon seit langem vor. Sie exzentrisch anzulegen ist kaum Jahrzehnte alt: Calder lieferte hier den Prototyp der ungleichen ‚Waagebalken‘, die zu freirhythmischen Ordnungen von hohem Bewegungsreiz führen. Sie haben in verschiedenen Werkstoffen weithin Schule gemacht. Was bei naiver Lösung (Fächervögel, Heft 6/60) Gemeinschaftsarbeit ganzer Klassen sein kann, verbietet sich mit zunehmender größerer Balanceempfindlichkeit, d. h. endet im Planen bei kleinsten Gruppen.

Erlauben die ‚hängenden‘ Formen leichteste Gestängeplastiken, so liegt das anders bei der, sozusagen, Umkehrung; ‚Stabiles‘, die neuzeitliche Erfindungen sind (wiederum mit Calder voran) und im übrigen standfeste Sockel mit ‚Mobiles‘ kombinieren können.

Plastiken in Gruppen gibt es schon im naiven Schauplatz-inszenarium mit Tonfiguren und auch Holzfiguren, die mit einer Bodenplatte verbunden sind. Der ‚höhere‘ Witz ist allerdings die ‚Entfaltung nach oben‘, wohin, je nach den Werkstoffen (Draht, Glas, Metall, Holz), mehrere Wege führen: für Einzelgänger und für Schülergruppen.

Das gezeigte Beispiel könnte überschrieben werden: ‚Einfache Holzarbeit‘, an Zeichensaalischen herstellbar als Brettsägearbeit (Laubsäge und Fuchsschwanz), ergänzt durch Bohrarbeit (Bohrwinde mit Schneckenbohrer), Feilen und Abschmiegeln, wobei Schraubzwingen als Haltevorrichtungen genügen. Als Holz diente uns das lebhaft gezeichnete Pitch-pine (amerikanische Art der Gelbkiefer) in Dicken von 5 bis 20 mm.

Bewußt wurde nicht mit freien Formen begonnen – obwohl später viele abstrakte Aufbauten entstanden –, sondern die Grundgestalt ‚Fisch‘ vereinbart, an deren Entwurf drei Schüler zu tun bekamen. Zu viele Entwürfe nutzten hier nichts; es mußte ein Bewegungszug eingerechnet werden, dessen – wie man sieht – sehr zügiger Schwung nur wenigen gelingt. Von diesen ‚Formmeistern‘ aus ging es an verteilte Ausführungen in mehreren Größenmaßen. Deren Gruppierung mit verbindenden Bügeln in ähnlicher Schwingung war der nächste Schritt.

Drei solcher Aggregate tragen sich selbst (Teilfoto unten rechts), entbehren aber noch des Unterbaues. Mit ihm erst ergab sich das Endproblem: Wie war die Neuner-Fischfamilie in glaubhafter Raumlage zu fixieren?

Man sieht's am Ergebnis, und weiter sieht man, daß dabei Metall eingeschaltet wurde in zwei Stockwerken. Die Jungen fanden bestätigt: Der raumgreifende Rhythmus will ‚Bodenfreiheit‘ (was im übrigen zugleich dem Fischthema gemäß bleibt).

Die letzttragende Stange könnte bei einem festen Ort, etwa im Schulflur, auf einem anderen Sockel oder Pfosten aufsitzen. Das Grundbrett rund zu halten verbot der nötige Kontrast zu den Schwingungen. Gesamthöhe 55 cm. Gearbeitet von fünf Schülern der Unter- und Oberprima.



Eine Geschichte der ‚Entsprechungen‘ müßte bis auf magisch-mythisch-kultische Symbolsetzungen zurückgehen. Als Problem der Forschung hat seit etwa 1925 der Hamburger Psychologe Anschütz zu behandeln versucht, was irgend in der Richtung lag. Es gab ‚Farbe-Ton‘-Kongresse mit Demonstrationen des seit dem 18. Jahrhundert versuchten ‚Farbenklaviers‘ in neuen Fassungen, Lichtspielzuordnungen usw., der Musik kommentierenden Malerei, ferner von Kronzeugen für Doppelempfindungen – Synästhesien – sowie für die noch Kindern geläufigen Symbolismen (z. B. Buchstaben und Ziffern als Farbwesen aufzufassen). Von all dem, was Anschütz sammelte, soll hier jedoch nicht die Rede sein.

Ganz in der Stille leistete das Bauhaus Beiträge nicht speziell psychologischer Art, wobei voran Gertrud Grunow genannt werden muß. Sie fand als namhafte Konzertpianistin (später Gesangspädagogin) aus der Musik zu ‚Entsprechungen‘, die, im ganzen Körper wurzelnd, auch zu Grundfiguren des Tanzes führen, und sie fand im Umgang mit Klee, Kandinsky, Itten tiefere Gründe der ‚Kunst der Farbe‘ bestätigt. Lothar Schreyer widmet ihr in seinen „Erinnerungen aus Sturm und Bauhaus“ ein eigenes Kapitel und Bildnis und hebt ihre Hell-sichtigkeit in den geistig-sinnhaften Zusammenhängen von Farbe, Form und Ton bedeutsam heraus: „Ich war täglich Zeuge des Segens, den Gertrud Grunows Persönlichkeit und Arbeit dem Bauhaus gebracht hat. Ich weiß: weder die Vor- lehre noch die Hauptlehre wäre ohne sie mit Erfolg durchführ- bar gewesen.“

Was sie zu lehren hatte, erfuhr ich an mir selber 1925/26 in ihrer Berliner Zeit, wahrte die Verbindung und bekam – was Frau Professor Grunow ganz selten gewährte – eine Reihe von Aufzeichnungen, die ich in „Kunst und Jugend“ bringen konnte: Von der Wirkung der Farbe auf das sehende Auge (Heft 7/35) / Die Wirkung des klingenden Tones auf das Hören (Heft 9/35) / Wie Sehweisen und Hörarten einander wirklich verwandt sind (Heft 2/36) / Farbformen (Heft 8/36) / Von der Farbe im Runden (Heft 2/38) / Natürliche Formentwicklung (Heft 7/38); dann brach es ab, weil ich als Schriftleiter gegangen wurde.

Ob und wann aus dem Nachlaß, der in der Schweiz ruht, weiteres erscheint, steht dahin.

Im übertragenen, gleichnishaften Sinne Musik und Malerei ausspielen, das taten die Romantik und die expressive Roman- tik des 20. Jahrhunderts ergiebig genug. Goethe hat nicht ver- säumt, in seinen ‚Sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farbe‘ eine Nebenbemerkung zu machen (Punkt 762): Von dem Unterhal- tungston, der sich änderte beim Wechsel vom roten in ein blaues Zimmer. Daß die Musik Körperhaltungen suggeriert, beweist der Tanz, daß Farben ebenfalls Haltungsakzente aus- lösen, wurde 1910 von Dalcroze beobachtet: Bei Bühnentänzen fielen die gleichen Figuren anders aus, wenn sie jetzt unter Grün-, dann unter Rotlicht usw. geübt wurden. Nicht nur die Musik, sondern auch Farben ‚fahren in die Glieder‘. Frau Grunow hat in Zusammenarbeit mit dem Psychologen Werner in Hamburg filmen lassen, in wie verschiedener Art das Gesicht und der ganze Körper ‚gehalten‘ werden vor unterschieden far- bigen Wänden. Vom Auge allein aus gibt es die Praxis der empfindlichen Einstellung auf graphische Feinheiten, wenn man zwischendurch ‚Gelb‘ betrachtet (nicht zufällig wirken Druck- typen nicht auf Weiß, sondern auf Gelb am intensivsten). So kann man das Auge durch Blaugrün kräftigen, um Valeurs genauer zu sehen. Daß braunrote Bolusgründe die Beachtung der Dinge im Raum, das Im-Rahmen-Sehen, den Raumbild- Impuls fördern, ist als historisches Beispiel bekannt genug.

Bei der Grunow gab es die Erfahrung, daß die klassischen Tonarten eine Ordnung und Folge von Haltungen bedingen,

die nicht beliebig vertauschbar sind. Jeder Meister ‚wußte‘, warum er dies in G, F oder C schrieb, jenes in Es, Cis oder As. Kinderlieder haben einfache, viele Kunstlieder ‚höhere‘ Tonarten; wer musiziert, kennt die Eigenheiten (die kein be- liebzig-mögliches Transponieren aufhebt).

Hinzu trat die Erfahrung der verwandten Akzente aus der Farbpfindung: bei Grünlicht wie bei F, Rotlicht wie bei G usw. (nicht der einzeln angeschlagene Ton, sondern eine kom- plexe Einstimmung gehört dazu).

Wenn ich summarisch einige Ergebnisse nenne, so des- wegen, um deutlich zu machen, aus welchen Zusammenhängen heraus das Forschungsfeld überhaupt erst angegangen werden kann, d. h., wie unfruchtbar das äußerliche Anlegen etwa des Farbenspektrums an eine Tonleiter sein muß (gleichwohl immer wieder einmal geübt). Man nehme die Aufzählung nicht als ein Normen-Traktat, das zu diktieren wäre, sondern nur als Hinweis auf eine erste, konstitutionelle Ordnung (es gibt eine zweite, psychische, und dritte, spirituelle).

In der Zauberwelt der ‚exakten sinnlichen Phantasie‘ be- wegen sich alle Meister; bei jedem großen Werk ‚stehen meh- rere Musen Pate‘, was dann erlaubt, manche ‚Entsprechungen‘ zu empfinden, d. h. im Ganzen ‚aufgerichtet‘, und nicht mit Teil-Schocks entlassen zu werden.

(Viele ‚moderne Bilder‘ – desgl. Musik – erlauben keinerlei ‚Vertiefung‘, sie sind sozusagen auf der Netzhaut – im Trom- melfell – zu Ende mit optischen – akustischen – Reizen. Je ‚autonom‘ die Mittel gesetzt werden, um so weiter entfernen sie sich von einem komplexen Lebensgrund und bedürfen in dem, was an voller Begegnung fehlt, des Ersatzes durch ‚Er- läuterungen‘, mit welcher zweifelhaften ‚Entsprechung‘ durch programmatische Kunstliteratur sich Gehlen in seinen ‚Zeit- bildern‘ befaßt – s. Schrifttum.)

Was benannt wird, trifft also formende Kräfte, nicht Form- Enden, d. h., ist kein Unterrichtsmaterial, mit dem man ‚etwas anfangen‘ kann, sondern ein Regulativ beim eigenen Nach- spüren von ‚Entsprechungen‘, deren Erfassung zum Schwierig- sten gehört, obwohl (weil) die Ansätze elementarisch einfach sind.

Aufgereiht sind: die Farbkräfte, die Bewegungskräfte (dazu in Klammern Ton- und Hörarten), die Sehartens nach Einwir- kung sowie die Farb-Formen.

Gelb – Intensives Hinsehen (= h, intensives Hören) – intensives Strukturesehen – aufrechtes Dreieck.

Blau – Ansehen (= d, horchen) – die Dinge erscheinen daseiend – Kreis.

Rot – Betrachten (= d, zuhören) – die Dinge erscheinen im Raum – Quadrat.

Grün – Erblicken (= f, wahrnehmendes Hören) – die Dinge in flächenhafter Anordnung – Trapez, oben schmal.

Grünblau – Vergeistigtes Sehen (= e, höchstes geisti- ges Sehen) – lichtvolle Farbigkeit, hell-malerisch – Trapez, unten schmal.

Rotviolett – Besehen (= es-dis, kritisches Hören) – materielle Farbigkeit – aufrechtes Oval.

Blauviolett – Verinnerlichtes Sehen (= a, sachliches Hören) – plastisches Sehen – liegendes Oval.

Terrakott (quasi Orange) – Beobachten (= des-cis, hö- her wertendes Hören) – feste Statik, Höhe – aufrechtes Rech- teck.

Weiß – Schauen (= c, Lauschen) – lichtvoll – Wellenlinie. Grau – mechanisches Sehen (= as-gis, reines Hören) – trübe, dämmerig – waagerechte Linie.

Silber (Schwarz-Weiß-Wechsel) – feines, scharfes Sehen – (= fis-ges, scharfes Hören) – ‚Zeichnung‘-sehen – Zickzack- linie.

Braun – räumliches Sehen (= b-ais, zusammenfassendes Klingen) – die Dinge werden umfassend im Rahmen gese- hen – Dreieck mit Spitze nach unten.

Daß jede Tonart ihre eigene Oktavenlage (Helligkeit) hat, daß Grau, Braun, Silber, Weiß zur Kopf-, die anderen Farbkraft zu Körpersphäre gehören, sei am Rande vermerkt. Die ‚Akzente‘, von denen zuvor die Rede war, liegen z. B. bei Grün (= f) in Ellbogen und Knie (ein grüner Teppich ‚liegt nicht‘, man tritt nicht auf, sondern geht wie über eine Wiese, knie- und ellbogenlocker), bei Blau (= d) in der Hüfte (Besucher wird man schwerer aus blauen Sesseln los), Grau ist Farbe des ‚intellektuellen‘ Sehens.

Wem vieles zu fern sein mag, frage sich jedoch, wer der Aktion, die gemeinhin Sehen heißt (dgl. beim Hören), jemals derart nachgegangen ist und die bei Kindern noch spontan erfolgenden Gesichts-Haltungen vor (vielen) Gelb, Blau, Rot usw. überhaupt beachtet und unterschieden hat: als Ansehen, Betrachten, Erblicken, Schauen, Besehen usw.? – Haltungen, die von Farbkraften ausgelöst werden, neutral vor allen Gemütswirkungen, Symbolbedeutungen usw. Parnitzke

Zur Organ-Funktion des Auges

Siegmund Lymasik (Berlin) berührte als Kunststudent in einem Rundschreiben während des Krieges eine bedeutsame Erfahrung. Er dürfte es mir nachsehen, wenn ich zitiere, was er heute, 20 Jahre später, noch anders formulieren würde:

„Der Maler sieht sich vor der Erkenntnis: Die Elemente Linie, Farbe, Licht können nur in ihren Mittelwerten in einem Bild zur Anwendung gelangen. Sobald eines von ihnen überwiegt, muß eine Abschwächung der beiden anderen erfolgen.

Erhebt sich die Linie zu ihren letzten Ausdrucksmöglichkeiten, so können wir zwar noch die unmodulierte Farbe mit ihr in Verbindung bringen, das Licht aber kann nicht mehr sprechen.

Steigert sich die Farbe in glühende Ekstasen, so flackert das Licht und die Linie wird von innen gesprengt.

Wird endlich das Licht zum ausschlaggebenden Faktor, so verblaßt die Farbe und die Linie wird von außen angefressen.

Der Gedanke liegt nahe, die vollkommene Malerei in einem mittleren Maß zu suchen als eine ‚klassische‘ (ohne den üblichen Bedarf klassischer Requisiten und auch gegebenenfalls ohne Rücksicht auf den Gegenstand).

Indes dürfte es utopisch sein, solche Forderung zu erheben: Die Kunst wird sich doch nicht darum kümmern. Bescheiden wir uns mit dem Wissen, daß hier – wie überall im Leben – jede Steigerung eines Faktors eine Minderung anderer Faktoren mit sich bringt.“

Die ‚klassischen‘ Glasgemälde bieten Akkorde in schwarz wirkenden Fassungen. Sobald die Renaissance betont Modellierung (monochrom) hineinträgt, wird das schwarze Gerüst quälend. Lineare Holzschnitte vertragen lebhaftes Kolorieren, nimmer plastisches Abtönen. Die ohne Schattierung kolorierten Japan-Holzschnitte trugen bedeutsam bei, die Bildgewöhnung an schattiertes Kolorit fallenzulassen: Manet wirft Courbet vor, er male noch Billardkugeln, dieser schimpft ihn einen Spielkartenmaler angesichts der Olympia von 1865. Die weitere ‚Befreiung der Farbe‘ vertrug kein modelé mehr, hob dagegen u. a. wieder Liniengerüste ins Bild, die sich beim Malen des 17. und 18. sowie beim Valeurmalen des 19. Jahrhunderts verboten, d. h. schon im ‚plastischen‘ Helldunkel weichen mußten, usw. –

Das sind Gemeinplätze, wozu es aber gut tut, billige Wiedergaben zu zerschneiden, um jeweils Zwitter zusammenzusetzen. Und zwar wegen der Anstoßfrage, ob nicht das Organ Auge überfordert wird, wenn es Doppelgerichte schlucken soll.

Es folgt einerseits, muskulär bewegt, Linienzügen, Formrichtungen, Formgesten, es tastet ferner Volumina, Buckel und Beulen, hervor- und zurücktretende Farben ab, es kann schließlich, ‚ganz‘ Auge seiend, Farbmusik ‚lichtatmend‘ aufnehmen.

Diese Hingabe an schwebende Klänge ist in allen Kulturen ein spätes ‚Sehendwerden‘, das des Konturs wie der Modellierung nicht bedarf und sich in Überfeinerung aufzulösen pflegt.

Paul Klee hat das Problem in seinem Jena-Vortrag von 1924 auf seine Art angesprochen:

„Ich versuchte die reine Zeichnung. Ich versuchte die reine Helldunkelmalerei, und farbig versuchte ich alle Teileroperationen, zu denen mich die Orientierung auf dem Farbkreis veranlassen mochte. So daß ich die Typen der farbig belasteten Helldunkelmalerei, der farbig-komplementären Malerei, der bunten Malerei und der total farbigten Malerei ausarbeitete.

Jedesmal verbunden mit den mehr unterbewußten Bilddimensionen.

Dann versuchte ich alle möglichen Synthesen zweier Typen. Kombinierend und wieder kombinierend, und zwar immer unter möglicher Wahrung der Kultur des reinen Elementes.

Manchmal träumte ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet.

Das wird sicher ein Traum bleiben, aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen.“

Keineswegs wird diese Möglichkeit heute nur vorgestellt, sondern bei aller Experimentierfreiheit auch in der Schulerziehung praktiziert.

Wird aber nicht schon die Entfaltung fahrlässig gestört, wenn man Kinder verfrüht ‚malerisch‘ (auch Naß-in-Naß) malen läßt, wobei ihr wahrer Impuls dort durchschlägt, wo sie mit dem Pinsel kräftige Umrisse hineinmalen? Eine verletzende Barbarei, ähnlich der anderen, wenn in Oberklassen durchaus formgebundene Figurationen entwickelt, aber mit schweifenden Licht- (und Dunkel-) Zonen überzogen werden.

Indem diese und andere ‚reizvollen Freiheiten‘ ohne Verständnis der so oder so begründeten Absichten heute beliebig in die Volksschule einsickern (unter dem Stichwort der autonomen Mittel), sehe ich oft Schülerarbeiten als verfälschende Übungen daherkommen, als Gebilde, die weder Fisch noch Vogel sind, sondern Gestaltzwitter, fern einem ‚Stil‘ mit dem Mindestausweis der auffaßbaren Einheitlichkeit.

Die Entfesselung des materiellen Malens sollte auch einmal in bezug auf die Organ-Gesundheit befragt werden.

Es sei dazu noch vermerkt, was mir der nicht abnehmen wird, der Malerei als nicht im Schwarzweißfoto faßbar betrachtet (was gewiß zu einem Teil stimmt):

Wir bekamen um 1912 noch eine Atelier-Regel mit, die schon Leonardo empfahl: ab und an das eigene Produkt in einem rückwärts geschwärzten Glas zu spiegeln, weil dies die Farbigkeit so weit dämpfe, daß die ‚große Gliederung‘ allein sprechen könne, die ‚Schwarzweiß-Figur‘ des Bildes.

Bitte nicht mißverstehen! Wir malten weder wie Caravaggio noch wie Rembrandt, sondern in lebhaften Akkorden. Es erwies sich dennoch: Was der Schwarzspiegel als flau und sozusagen unterbelichtet, einförmig, im ganzen unterschwellig zeigte, war ohne zureichende Spannung zwischen sonoren, mittleren und lichten Farben. Die Kehrseite waren etwa die vollen Posauntöne: ein Ultraschall, der jede Gliederung überschrie. Ich bekomme öfter Einsendungen, die, weil sie einfach nicht klischierbar sind, zur Kritik auffordern, wo überhaupt noch eine Ordnung nach Dominanten liegt, da auch schwebende Farbigkeit eines ‚Formgesichtes‘ bedarf, wenn sie nicht völlig verwaschen, sozusagen fleisch- und knochenlos wirken soll wie eine dahingleitende Qualle. Bedenkt man eigentlich, daß unsere Umwelt nicht die eines Aquariums bei schwankendem Aufblenden ist, sondern eine Stätte grenzhafte farbigere Figurationen, und daß ‚Malen‘ auch dorthin Bindungen unterliegen sollte, um den Sinn für Farbigkeit lebensbrauchbar entwickeln zu können? – Daß auch hier die Kehrseite: ein Malen in gleicher Lautstärke, davon wegführt, versteht sich. Parnitzke

Mitgift der Kunsterziehung

Wenn an der Pädagogischen Hochschule Kiel das erste Semester frisch vom Abitur einrückt, lasse ich mir von jedem seine Mappe zeigen, um mir ein Bild von seiner Begabung und dem mitgebrachten ‚Lehrgut‘ zu machen, an das ich anknüpfen könnte. Jedesmal sind die Unterschiede in der bloßen Zusammensetzung dieser Mappen erstaunlich. In ihnen spiegeln sich die verschiedenen Methoden der Kunsterzieher unseres Landes. Das zeugt zwar von der Originalität der Kollegen, verrät aber oft auch die einseitige Bevorzugung bestimmter Gebiete: In manchen Mappen dominiert Grafisches, in anderen Farbiges, in vielen findet man keine Schrift, keine Scheren-, keine Linolschnitte, und bei Umfragen stellt sich oft heraus, daß während der gesamten Schulzeit niemals plastisch gearbeitet worden ist.

Sollte aber das Gymnasium nicht auch auf praktisch-bildnerischem Gebiet einen Grundstock von ‚Allgemeinbildung‘ vermitteln, der gesichert dastehen müßte, außer daß Kunsterzieher besondere Übungen in ihrem Lieblingsgebiet treiben lassen? In jeder Klasse sitzen Schüler mit verschiedenen Begabungsrichtungen, und jedem müßte schon aus Gründen der Gerechtigkeit die gleiche Chance seiner Entfaltung gegeben werden. Es wäre unverantwortlich, wenn ein Lehrer, nur weil er selber nicht malt oder modelliert, all den dahintendierenden Schülern keine Gelegenheit gäbe, sie zu entfalten. Mir ist ein Fall bekannt, wo eine Klasse ein volles Jahr lang Schrift schreiben mußte. So sehr ich Schrift schätze, so halte ich es doch in Anbetracht der kurzen Gesamtbildung für unverantwortlich, ein Gebiet so zu Ungunsten aller anderen zu bevorzugen.

Bestimmte Praktiken müßte jeder höhere Schüler nach 13 Jahren Schulzeit als selbstverständlich mitbringen, z. B. Scherenschnitt, Linolschnitt, Monotypie, Blockschrift, Malen ohne Vorzeichnung, Naturstudium in verschiedenen grafischen Verfahren und einfache plastische Arbeiten in verschiedenen Materialien.

Genau Zählungen innerhalb eines Semesters ergaben, daß 25 % der Abiturienten keine Blockschrift geschrieben, 64 % nie einen Scherenschnitt, 32 % keinen Linolschnitt gemacht und 47 %, also fast die Hälfte, nirgendwo plastisch gearbeitet hatten.

Bei allem Verständnis für die Freiheit der Unterrichtsgestaltung scheinen mir solche Versäumnisse eine Gefahr für die Bewertung unseres Faches aus der Sicht der andern Fächer zu werden, in denen die Innehaltung gewisser Grundkenntnisse schon darum notwendig ist, weil auf ihnen der nächste Kollege weiterbauen muß. Vieles, was der Abiturient an sprachlichem, mathematischem oder sonstigem Grundvermögen ins Leben mitnimmt, wird als selbstverständliches Rüstzeug für die Berufsausbildung erwartet.

Wer ein künstlerisches Studium einschlägt, dürfte überdurchschnittlich begabt sein; dieser Sonderfall kann hier außer Betracht bleiben. Reicht aber die ‚normale Mitgift‘ aus, um mit ihr in einen bürgerlichen Beruf zu gehen, der auch auf bildnerische Grundlagen Wert legt? Solche Berufe gibt es tatsächlich, und die Kunsterzieher sollten sich darüber freuen! Manchmal freilich scheint es, als würde hieran überhaupt nicht gedacht. Und doch soll z. B. jeder Volksschullehrer imstande sein, einen minstfundierten Unterricht auch in Kunsterziehung und Werken zu erteilen, wenn er auf einer einsamen Landschule wirkt.

Die pädagogische Hochschule sollte eigentlich bei jedem Abiturienten die Grundlagen unseres Faches voraussetzen, weil ihre Sache die Methodik in spezieller Hinwendung zur Volksschule ist. Statt dessen gilt es, so elementare Dinge wie die bereits erwähnten den meisten erstmals nahezubringen.

Hier liegt m. E. ein Versagen der höheren Schule vor. Es müßte möglich sein, als eisernen Bestand mitzugeben:

Eine gute Schreibrschrift und Blockschrift / Scherenschnitt und seine strengen Gesetze / Linolschnitt mit seinen unterschiedlichen Möglichkeiten / Plastisches Gestalten, möglichst auch in Holz / Einfachste Werkübungen in Pappe, Holz und Blech / Freies Malen ohne Vorzeichnen / Naturstudium in verschiedenen grafischen Verfahren.

Besonders im farbigen Gestalten ist die Mitgift sehr ungleich. 22,8 % der Abiturienten hatten niemals frei (ohne Vorzeichnung) gemalt! Die letzten farbigen Arbeiten wurden meist noch in der Mittelstufe (vorzugsweise in Quarta) gemalt. Nur 18,8 % hatten außer mit dem Schulmalkasten auch mit Plaka- und Leimfarben gearbeitet.

Ich meine, im Umgang mit Farben müßte auch eine systematische Schulung in den Grundmöglichkeiten vermittelt werden (Abstufen, Mischen, Verdünnern, Trüben, Untermalen größerer Flächen und Übermalen kleiner Details).

Um eine Vorstellung vom ‚farbigen Stand‘ zu gewinnen, stelle ich seit einigen Jahren in der 1. Malstunde folgende Aufgabe: ‚Malen Sie etwas in Farben, die Ihnen besonders lieb sind. Es soll nichts Gegenständliches dargestellt werden. Nur auf die Farben kommt es an.‘

Die Nicht-Gegenständlichkeit soll Farbwiedergaben naturalistischer Art fernhalten. Andererseits soll keinerlei Bindung an Farbbeschränkung, Kompositionslenkung usw. das eigene Verhalten beeinflussen. Trotz dieser bewußt allgemeinen Anweisung sind jedesmal dieselben typischen Gruppen zu beobachten, deren prozentualen Anteil ich vom letzten Versuch dazu setze:

1. Farbige Linien, Flächen, Tupfen als Einzelbestände auf dem weißen Grund. 11,8 %.
2. Farbige Einzelformen, die sich zu berühren oder zu überlagern beginnen, auf nicht beurteiltem Grund. 19,6 %.
3. Farbig-flächig geschlossene Kompositionen in naiver Buntheit ohne besonders gerichteten Klang. 17,2 %.
4. Beginn einer Farbauswahl (mindestens eine Grundfarbe weglassen). 11,8 %.
5. Echter, gezielter Farbzusammenhang mit einheitlich gerichtetem Klang. 14,7 %.
6. In physikalischer Art Spektralfarben gereiht. 2,4 %.
7. Gebrochene Farbtöne, mechanisch erreicht durch Naß-in-Naß-Malerei (Verlaufftechnik). 22,5 %.

Was besagt dies Ergebnis? Lassen wir Gruppe 6 und 7 unberücksichtigt, bei denen entweder nur begrifflich oder durch Zufälle des Verlaufs Farbfolgen entstanden sind, so zeigt sich:

Eine größte Anzahl (fast 32 %) denkt noch auf farbig unbeurteiltem Grund, beginnt erst schüchtern gelegentlich Farbe an Farbe setzen (Gruppe 1 und 2).

An 2. Stelle (17,2 %) stehen solche, die zwar ‚dicht‘, aber nur in wechselnder Buntheit Farbe an Farbe setzen (Gruppe 3).

Erst an 3. Stelle (14,7 %) folgen solche, die imstande sind, einen einheitlichen Farbzusammenhang (-klang) zu verwirklichen (Gruppe 5).

Zu denken geben die jedesmal 10 % (1. Gr.), die keine Farb-Beziehung ausdrücken können, was m. E. nur fehlende Mindestübung ist, da schon im Laufe eines Semesters jeder zur ‚Gruppe 3‘ kommt.

Um Perfektionismus-Fertigkeit geht es ja gar nicht. Bedrückend ist allein die so lückenhafte Verfügbarkeit über unsere Sprachmittel (dazu Unkenntnis einer Übersicht).

Der Sinn dieser Bilanz wäre erreicht, wenn sich die Gymnasial-Fachkollegen Gedanken machten über das Problem der Grund-Mitgift, indem sie sich z. B. in die Lage eines PH-Dozenten versetzen, der sich weitgehend erst mittels ‚Nachhilfe‘ und ‚Krankenpflege‘ eine Basis schaffen muß.

BDK-Mitteilungen

Kein FEA-Kongreß 1961

Nachdem Programmeinzelheiten zu dem erst in Venedig, dann in Rom vorgesehenen internationalen Treffen schon überfällig waren, war bereits zu befürchten, was nun eingetreten ist:

Das italienische Kongreß-Komitee hat den übernommenen Auftrag zurückgegeben, weil es keine staatliche Hilfe fand. Es bleibe dahingestellt, ob nicht auch die Absicht der Ausweitung zur Musik, zum Tanz und Schulfest hin, die keineswegs (jetzt schon) im Sinne der FEA lag, daran mitschuldig war.

Da die Umstellung auf einen Ersatz (nach Land und Ort) für dieses Jahr zu spät ist, könnte ein anderweitiges Treffen erst zu 1962 auf die Beine gebracht werden (es würde dem einstigen Vier-Jahres-Turnus gemäßer sein). Vor Ende März dürfte (zugleich mit einer BDK-Gesamtvorstandssitzung in München) keine Entscheidung fallen. Vielleicht wird Wien Kongreßort? Man könnte es durchaus begrüßen!

Ausstellung für die Arb.-Gem. Höhere Schule

»Gegenständliches Zeichnen«

Der BDK hat mit der »Vereinigung der Naturforscher und Ärzte« (Basis für die AG Höhere Schule), die zuletzt Herbst 1960 tagte (binnen 60 Jahren 101mal), zu ihrer nächsten Tagung eine Schülerarbeiten-Ausstellung vereinbart, die »Querverbindungen« zur Naturwissenschaft aufzeigt – etwa unter dem Motto: Was wird dem künftigen Biologen, Arzt, Physiker, Techniker mitgegeben?

Der BDK beschloß dazu in Nürnberg: 1. Die Landesverbände sammeln bis Mitte Sept. 1961 geeignetes Material und sichten es selber. 2. Die vertretbare Auswahl ist zum 1. Okt. 1961 an die Sammelstelle zu schicken: Scharnhorstschule Hildesheim, Steingrube 19, z. Hd. von StR. Burkowitz. 3. Eine noch zu bestimmende Endjury sorgt dort für den Hängeplan.

Gemeint sind alle Schritte in Richtung Naturstudium, die auf unserem Wege liegen – ein sehr vielseitiger Komplex, der auch das Gebundene Zeichnen umfaßt. Plastik und Werkarbeiten dürften nur durch Fotos belegt, aber keinesfalls ausgelassen werden. Keine Passepartouts, aber – wie stets – genaue Beschriftung. Näheres ergeht noch an die Landesverbände.

Es soll auch hiermit die Lebensbedeutung unserer Arbeit aufgezeigt werden, jedoch nicht durch falsche Konzessionen nach Gehalt und Formniveau.

Breitseite eines Biologen

Im Nov.-Heft 60 der Fachzeitschrift »Der mathematische und naturwissenschaftliche Unterricht« erschien ein Beitrag von G. Steiner (jetzt Universität Heidelberg): »Über den Bildungswert der Morphologie«, mit einer Breitseite schweren Kalibers gegen uns. Der Befund, wonach seinen Studenten die Zeichnung eines Radiolaren-Kieselskeletts (unterm Mikroskop) nur unzureichend gelang, verleitete ihn zu einem Angriff auf die ganze Kunsterziehung. Das Objekt, eine Art dreifach verjüngter Kuppel mit gegrateten Durchbrüchen und Buckeln, war in einem beipielhaft sein sollenden Muster neben zwei der Zeichnungen abgebildet, in den »nach vorn« kommenden Grathöckern mit punktierten Verlegenheitsstrichen; ob aus der Hand des Biologie-Professors selber, stand nicht dabei.

Selbst wissenschaftliche Berufszeichner kommen mit solcher Veranschaulichung meist nur gezwungen zurecht, weil auch bei ihnen die Verfügung über »ausdehnungsveränderliches« Vorstellen selten genug ist. Wäre es anders, würden viele Fachbücher nicht so unanschaulich, ohne das »sicht-

bare Leben« sein, das sie noch vor 100 Jahren wahrten: aus ganzheitlichem Vermögen der Schau. Steiner, der bei den Abiturienten die Vorschulung vermißt, greift im Kern bereits daneben, wenn er strenges Beobachtungszeichen schon von Sexta an derart begründet:

»Bei der Analyse einer Form geht man so vor, wie man's früher im Zeichenunterricht lernte: Man löst den flüchtig-optischen Eindruck auf in eine mehr oder minder große Zahl von einfacheren Formen – Dreiecken, Vierecken, Kreisen, Halbkreisen usw. Man vergleicht die Größenverhältnisse dieser Einzelformen miteinander. So übt man sich eigentlich in einem Tun, das auch jeglicher anderen naturwissenschaftlichen Betätigung zugrunde liegt: Feststellung von Maß und Zahl.«

Da sich Steiner jedoch klar ist, mit flüchtigem Vermessen sei komplizierten Rundkörpern nicht beizukommen, will er ein dem »Klavierspiel vergleichbares Arbeiten mit graduierteren Geräten« ergänzt sehen durch das »intuitive Erfassungsvermögen« – dem »Geigenspiel vergleichbar«. Denn: »Klavier kann auch allenfalls der spielen, dem es nicht gelingen würde, Töne auf der Geige wirklich rein abzugreifen.«

Er nennt es sträflich, daß heutiges Schulzeichnen versäumt, die »Urteilsbildung zu fördern, indem man die jedem Menschen innewohnenden intuitiven Mechanismen anregt« und statt dessen »wertvolle Zeit mit wertloser Halbbildung« vertut, womit er das freie Gestalten meint sowie Kunstbetrachtungen, denen nach seiner Meinung die Voraussetzung der »Formanalysen nach realem Vorbild« fehlt. Spottet seiner selbst und weiß nicht wie, so möchte man sagen; denn eben die mechanistischen Formanalysen des Schulzeichnens vor 1900 konnten weder zur Kunst führen noch zu rechter Morphologie (Gestaltkunde), vielmehr nur dartun, daß Intuition so nicht gepflegt werden kann.

Wenn man in der genannten Zeitschrift bei den Autoren-Anschriften Steiner nach als Studienassessor und wissenschaftl. Assistenten in Münster angeführt liest, liegt allerdings der Verdacht nahe, seine Polemik gründe auf der Ablehnung jeden Naturzeichnens, wie sie dort als Fachberater OStR Ronge vertritt – s. Heft 659. Daß die weitaus meisten Gymnasien eine »Intuition« pflegen, die auch organischer Morphologie zugute kommt, obwohl das nur ein Teilgebiet sein kann, übergeht Steiner in fahrlässigstem Eifer.

Im übrigen verschießt er seine Breitseite recht rhetorisch, da er abschließend zugesteht, die Biologie selber sei der Ort einer Unterweisung in sachkundigem Darstellen ihrer Objekte. Bei wirklichem Einblick in die darin vorkommenden Lagen, Stufen und Grade eines anschaulichen Realisierens würde er aufhören, von jedem Radiolaren-Skeletten als von relativ einfachen Objekten zu sprechen, d. h. einsehen, aus welcher »Lage« seine Studenten um Sichtbarmachen bemüht waren und wo er als Lehrer hätte einhelfen müssen – anstatt die Kunsterzieher zu Sündenböcken zu machen. Wer so zeternd ohne wahre Einsicht, verdiente selber eine Breitseite: wie weit die Biologie versage in gestalthaftem Zeichnen und welcher Wissenschaftler selber solche Gehäuse gut zeichnen könne und die Vorstufen redlich in der Hand habe? P.

Die deklassierte Werkerziehung

In Niedersachsen, dem einstigen Vorort unserer Sache, ist über den Status der Lehrerbildung eine folgenschwere Entscheidung getroffen worden. Was jedem Einsichtigen unverrückbar klar erschien, daß nämlich die Bildnerische Erziehung für die Lehrer der Volksschule nach beiden Seiten zum Zeichnen-Malen wie zum Werken, ranggleich zu betrachten, ja im Werken eher bedeutungsschwerer zu bedenken sei, ist auf unfaßbare Art verdunkelt worden, indem ein »Kunst-Dozent« weiterhin, nicht aber ein »Werk-Dozent« als professorabel befunden wird.

Diese Maßnahme, die »Kunst« neben der Wissenschaft zu dulden, die Werkerziehung aber ins Abseits zu verbannen, ist ein mehrfacher Widerspruch. Es wird danach bei der Hochschul-Aufblähung zum quasi Universitäts- (oder Akademie-) Niveau versäumt, das Kernstudium in der Wissenschaft der Fachdidaktik zu sehen, wobei die geistige Durchdringung der Werkerziehung eine gewiß neuere Aufgabe ist, aber eine so unumgänglich dringliche und wichtige, daß sie nur besten Köpfen anvertraut werden sollte, solchen, die im Werken zu Hause sind und das leisten können, was gerade die Volksschule an produktiv zu erforschender und lebensvoller Lehre-aus-erster-Hand benötigt.

Daß sich Werkdozenten, denen in Niedersachsen der Lehrstuhl kurzgesägt wurde, woanders hin berufen lassen, ist verständlich. Liegt aber die Schuld an der falschen Einschätzung nicht schon bei Erst-Dozenten, die es – obwohl in beiden Gebieten autorisiert – vorzogen, sie zu trennen, sich die »Kunst« vorzubehalten und nur einen quasi Handlanger hinzuzuwünschen? Ist nicht schon die Groteske erwachsen, daß (an einem Einfachbeispiel) der »Künstler-Dozent« alle 400 Studierenden betreut und der Werkdozent seinerseits die volle Zahl, während der geringste Verstand sagen sollte, daß ein persönliches Am-Mann-bleiben die halbe Anzahl menschlich, erzieherisch und fachkundlich erst zu erreichen und zu formen vermag, d. h., einer Massenabfertigung enthebt?!

Wenn die Werkerziehung auf ein Nebengleis geschoben wird, hat das noch weitere Gründe; es wäre dennoch kaum dahin gekommen, wenn stets die »Einheit der Bildnerischen Provinz« gelebt, praktiziert und so im Lehrauftrag vertreten worden wäre, daß eine Spezifizierung wohl intern, niemals aber »verwaltungstechnisch« hätte auftreten können.

Gerade die Werkerziehung steht vor haushohen Aufgaben, die ein Beiseitedrücken fähiger Lehrerbildner ruinös für die Volksschule enden lassen muß, weil hier nichts »billig einzukaufen« ist und die »Intelligenz der Hand« geistiges Kapital verlangt von nicht minderer Valuta, als es für Wissenschaft (und Kunst) angelegt wird.

In Niedersachsen ist der Volksschüler unpopulär – nämlich der wirklich-gestalterisch Herangebildete! Oder meint man gar keine Bildung, sondern die Abrichtung zu einigen technischen Fertigkeiten, vor denen sich Berufsschulen entsetzen, weil sie nicht junge Menschen zu Drechern abrichten, sondern umgekehrt in Drehern das Menschsein erhalten wollen, wovon die gestalterische Aufgeschlossenheit ein Kernteil ist? P.

Aufruf zum Handbuchband »Foto- und Film-Erziehung«.

Zu dem in Vorbereitung befindlichen Band II, 5, der in vorbildlicher Ausstattung das ganze Gebiet der heutigen Schulfotografie (in »klassischer« wie moderner Lehre und Ausprägung) kunstpädagogisch sichten und kommentieren soll, wird noch herzlich um Mitwirkung gebeten.

Kollegen, die gute Fotos aus Schülerhand zur Verfügung haben, möchten sie bitte zusenden. Unkosten werden vergütet, Honorierung der ausgewählten und veröffentlichten Fotos ist möglich, schnelle Rücksendung wird zugesagt. Format möglichst 18:24 cm, Hochglanz nicht unbedingt notwendig, bei kleineren Fotos Überlassung der Negative erwünscht. Nähere Angaben: Alter, Schulart, ob aus Foto-Arb.-Gem., ob aus Freizeit, Wanderung usw. möchten exakt lesbar mitgegeben werden; die Herkunft jedes Fotos wird selbstverständlich mitveröffentlicht.

Falls Erfahrungen über eine ertragreiche Film-Erziehungs-Arbeit in der Schule vorliegen, wird ebenfalls um Mitarbeit gebeten.

Dank im voraus für jede Mitwirkung!

OStR Herbert Trümper, Berlin-Lichtenrade, Wolziger Zeile 47.

Zum Beitrag G. Ottos in Heft 1

„Im Sinne der Versachlichung unserer Diskussionen“ sei Gunter Otto gebeten, folgende Punkte seines Beitrags „Reinhard Pfennig und die Kunst-erzieher“ näher auszuführen:

1. Was ist unter „Organismen und Systemen“ zu verstehen, die durch Aktion „evoziert“ werden. Ist es richtig, wenn man „Aktion“ als Mache, als spurenhinterlassende Arm-Hand-Motorik versteht? Ist der Bedeutungswandel der Worte „Organismus“ und „System“, wie er nach der Benutzung durch den Verfasser vermutet werden kann, bei anderen Autoren auch nachzuweisen?

2. Worin besteht der „Bezug moderner Kunst zu wissenschaftlichen Aussagen der Zeit“? Welcher Kunstwerke zu welchen Aussagen?

3. Leitet der Verfasser die Umschreibung „miß-erfolgsbeladenes Naturstudium“ aus Erfahrungen seines eigenen Unterrichts ab, oder steht hinter dem anscheinend für die Kunsterziehung als bezeichnend hingestellten Formulierung eine Untersuchung auf breiter Basis? Ist bei diesen Untersuchungen in Rechnung gestellt worden, welche Ausbildung die betreffenden Erzieher genossen haben?

4. Wie könnte man vermeiden, daß man der Jugend durch eine „Lehre der modernen Kunst“ nicht ein Hemmnis mitgibt, da für diese Jugend die heute „lehrbare“ moderne Kunst diejenige der Väter-, ja Großväter-Generation ist? Bei der documenta II hat man ja schon Dinge ausgemerzt, die die erste breit zeigte. Wird die Jugend dann nicht für eine voraussichtlich andersartige Kunst ihrer eignen Generation, die sich in zwanzig Jahren auswirken wird, um so weniger aufgeschlossen sein?

5. Der Satz: „Es ist keine Rechtfertigung dafür zu finden, daß man diese Kunst nicht lehrt“ veranlaßt zur Frage: Welche Kunst konnte bisher in der allgemeinbildenden Schule „gelehrt“ werden?

Ernst Straßner, Braunschweig

„Und gesetzt, der Gegenstand wäre gegeben, der schönste Baum im Walde, der in seiner Art als vollkommen auch vom Förster anerkannt wird. Nun, um den Baum in ein Bild zu verwandeln, geh' ich um ihn herum und suche mir die schönste Seite. Ich trete weit genug zurück; ich warte ein günstiges Licht ab, und nun soll von dem Naturbaum noch viel auf das Papier übergegangen sein!“

Der Laie mag das glauben; der Künstler – hinter den Kulissen seines Handwerks – sollte auf-geklärter sein.

Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen).“

Gunter Otto geht in seiner Replik des öfteren auch auf meine früheren Bemerkungen zurück, die das „Vom-Schüler-aus“ betonen, die der Rück-sicht auf seine geistige Disposition und Bildungs-lage gelten. Er stellt das summarisch als eine „ausschließliche Bindung an die geistige Verfas-sung des Schülers“ hin, die der Aufgabe ent-gegenstehe, „den Heranwachsenden in die Kultur-welt der Erwachsenen hinein erziehen und ent-wickeln“ zu sollen.

Nun kann ich getrost auf eine lange Folge von Reflexionen über die didaktisch entscheidende Be-ziehung des „Vom-Schüler-aus“ zum Wohin einer „Lehre“ (für den Lebensbedarf) hinweisen; es sind in rund 35 Jahren Hunderte von Beiträgen.

Von irgend romantischem „Wachsenlassen“ ohne Führung kann ohnedies keine Rede sein. Man transponiere die vorangestellten Goethe-Worte nur einmal: vom „Baum“ als Gegenstand zum „Schüler“ als Zögling, von der Bilder-Natur (den naiven Ansätzen) zur hervorgerufenen Bilder-Kunst (der Entwicklung und Ausprägung), vom

Laien zum bewußten Erzieher. Ich glaube kaum, daß Otto je vergessen dürfte, was alles zur „Ver-anstaltung“ dessen gehört hat und weiter gehört, womit wir seit Jahrzehnten „Jugendschaffen“ vor-weisen können. Denn außer den wirklich wild-wachsenden Kritzeleien und der naivsten Bildnei-der der Schulanfänger geht es doch hierbei um ein Erziehungswerk, das ohne einsichtige Lehrer so wenig existent wäre, wie es jahrhun-dertlang „im blinden Fleck“ gelegen war.

Freilich ist dabei „das Lehrhafte“ von ehemem mit seiner falschen Voraussetzung großenteils ge-stürzt worden: Zeichenlernen hieß Linien, Ele-mentarflächen usw. erstmals üben, während de facto eine komplexe Bildsprache das Erste und jede Grammatik abgeleitet ist.

Jedoch zielt Otto, dem der große Unterschied zwischen freiem Aufwachsen und (aus der Anlage heraus) „geführten“ Aufgaben (Schul- und Lehr-aufgaben!) bewußt sein dürfte, im Kern darauf, daß hier „Lehre“ zuviel unzeitgemäßes, altbackenes „Hausbrat“ böte, d. h. „die Integrationsleistungen ausschließt“, die das Begreifenlernen der heuti-gen Welt fordert.

Das sehr wohl zum Begreifen heutiger Malerei (seit 1900) eine Präparation ihrer Formalien dien-lich sein kann (wie sie Pfennig auf seine Art an-gelegt hat), stand bei den Diskussionen nicht erst zur Debatte (es gab und gibt seit langem man-cherlei Ansätze und Praktiken dazu).

Es geht allein um die Ausschließlichkeit, von daraus abgeleiteten Übungen das Heil zu er-warten (schon vom 11. Lebensjahr ab) und darum, schlichtere Schritte und Wege der „Lehre“ von dieser Ausschließlichkeit her wegzuschieben.

Indem Otto sagt: „Die ausschließliche Bindung an die geistige Verfassung des Schülers ... verführt zum unreflektierten Tradieren der Lehrgüter“ übt er eine zweifelhafte Dialektik. Jene ausschließliche Bindung ist eine Fiktion – wie ge-rade dargelegt –; die Behauptung von den un-reflektiert weitergereichten Lehrgütern ist es nicht minder.

Otto hat überlesen, was in meiner Replik deut-lich genug stand: Das Lehrgut von ehemem hat mehrfache, sehr bewußte Revisionen erfahren. Den Maßstab, es gäbe noch Lehrer, die stur „alte“ Akademie mit Perspektive, Schattierung usw. üben, kann man nicht gelten lassen. Es wäre dann ein Leichtes, dagegenzuhalten, wie oft „neue“ Formalien (Dynamik, Durchdringung, Autonomie der bildnerischen Mittel) ihrerseits bereits „aka-demisch“ verhärtet traktiert werden.

Die Rück- und Umbildungen lassen sich z. B. seit 1922 an den Jahrgängen von „Kunst und Jugend“ ablesen. Es wäre an der Zeit, z. B. einmal eine historische Schülerarbeitenausstellung zu machen, damit der Schwarzweiß-Taktik ein Ende bereitet wird, die einer „modernen“ Lehre die „nächst-moderne“ folgen läßt, die alle früheren eo ipso verteuert.

Eine gewisse Diffamierung steckt darin, daß Lehrgüter, die wahrlich das Weiterreichen ver-dienten, abschätzig als Hausbrat von gestern an-gesprochen werden, d. h. quasi als Aufruf zum „Streik gegen das Weiterdenken“.

In diesem Heft werden einige Phänomene be-handelt, die keinerlei Hindernisse gegen ein „Weiterdenken“ sind, wohl aber Schritte und Wege, die ebenfalls ins Leben führen.

Was alle Argumente Ottos zu den „sozialkultu-rellen“ Bedingungen nicht erhärten können, ist der Anspruch, nur von der Gegenwartskunst her könne und müsse Schule gehalten werden, und gegenüber diesem Hausbrat sei jedes frühere unangemessen und einzupacken.

Kein einziges Schulfach ist derart darauf yer-sessen, sich die eigenen Wurzeln und Äste ab-zusagen, wie dies bei uns geschieht, und zwar zugleich über die Köpfe eben der Jugend hin-weg, der doch die Veranstaltung auch gelten sollte, nämlich ihrem jeweiligen Vermögen auf dem Werdeweg ihrer geistigen Entwicklung.

Parnitzke

Farbkastenfarben

Seit einigen Jahren tragen die Farben in den gebräuchlichen 12er-Kästen neue Bezeichnungen. Dafür dürften sicherlich gewichtige Gründe ge-sprochen haben. Warum soll man auch Kadmium-Gelb sagen, wenn nur ein Gelb vorhanden ist, warum Krapplack, wenn der Schüler von Ver-lackung nichts weiß, warum feuriges Chromoxyd-Grün, wenn der Farbton neben dem neuen Gelb-grün einfacher zu bezeichnen ist? Es mögen noch andere Gründe sein. Aber hier sei einmal ge-fragt: Haben die neuen Bezeichnungen einen übergreifenden Sinn, wo ist die höhere Ordnung für alle Namen? Vorweg sei zugestanden: Man kann die Namen nicht unter einen Hut bringen und gleichzeitig exakt die Herkunft der Farben angeben!

Untersuchen wir das im einzelnen:

1. Gelb, Orange, Umbra, Schwarz sind Gat-tungs-namen, die die Herkunft verschleiern.
2. Gelbgrün und Blaugrün sind ungenaue Ton-bezeichnungen. Was kann man sich nicht alles dar-unter vorstellen? 3. Bei Zinnoberrot, Karminrot, gebr. Terra Siena, Preußischblau und Ultramarin-blau entsprechen die Namen der jeweiligen inneren Beschaffenheit. So sagen wir mit Recht nicht Lapis Lazuli imit., weil Ultramarinblau längst zu einem Begriff geworden und der Haupt-bestandteil Tonerde-Natriumsilikat bekannt ist.
4. Ockergelb ist ein falscher Name; denn diese Farbe ist nicht etwa wie Gelbgrün aus zwei Farben, hier Ocker und Gelb, gemischt, sondern reiner lichter Ocker, der aber mit „Gelb“ nichts zu tun hat. (Das dürfte auch der kleine Schüler ruhig erfahren, wenn er mit der Frage kommt, welches Gelb denn gemeint sei.)

Die Farben ordnen sich also mindestens drei verschiedenen Namensgruppen zu. Hinzu kommt eine falsche Bezeichnung und – das ist jetzt ein pädagogischer Einwand – eine gemischte Farbe. (Ist es sinnvoll, dem Schüler eine bereits ge-mischte Farbe vorzusetzen? Hätte man statt Gelb-grün (bzw. statt Kobaltblau) nicht besser ein zweites Gelb in den Kasten hineinnehmen sollen? Gelb wird schnell verbraucht, aber eben nicht nur mit Grün! Zum hellen Kadmiumgelb wäre das mittlere oder dunkle Kadmiumgelb vorteilhaft ge-wesen.) Auch bei Zinnoberrot und Karminrot kann man noch Bedenken anmelden. Zinnober ist sehr teuer und nicht lichtecht. Welcher Maler benutzt noch echten Zinnober? Die Farbe würde in kurzer Zeit bräunlichschwarz werden. Wenn aber der Lehrer dem Schüler schon klarmachen muß, daß die gute Industriefarbe Zinnoberrot nicht Zinnober ist und nur den Ton des Aufstrichs von echtem Zinnober wiedergibt, dann kann er ihm auch sagen, daß statt der Kadmiumfarben wegen der hohen Preise Imitationen genommen wurden.

Die Forderung nach einer sauberen Terminolo-gie (sie wurde in Heft 1/61 erneut erhoben) sollte uns auch bei den Farbbezeichnungen nachdenken machen. Einheitliche und aus einer Ordnung kom-mende Namen sind selbst dann besser als die jetzigen, wenn man etlichen von ihnen das Wört-chen „imitiert“ beigenen muß. Auf keinen Fall sollte die Bequemlichkeit das Wort haben! Blau-grün ist zwar eine simple Tonbezeichnung, aber sie gibt ebensowenig die Herkunft dieser (unserer) Farbe an wie etwa Chromoxydgrün feurig (eigen-lich Chromoxydhydratgrün), nur daß man sich dar-unter etwas Konkretes vorstellen kann. (Der Schü-ler sollte es auch können, jedenfalls der reifere.)

Wie soll die Generallinie aussehen? Einheitliche Tonbezeichnungen sind oft Modenamen und kom-men wegen ihrer Verschwommenheit gar nicht in Frage, z. B. Rehbraun neben Blaugrün. Es bleiben nur die Herkunftsnamen wie sie der alte Farb-kasten aufgewiesen hatte! Es empfiehlt sich nicht einmal, statt Kadmiumgelb jetzt Hansagelb zu sagen, weil man dann folgerichtig bei Zinnober-rot bleiben könnte. Beides sind künstliche Indu-striefarben. Das Gelb enthält tatsächlich bei den meisten Fabrikanten das vorzügliche Hansagelb;

aber seine Verbindung ist kompliziert und würde, wenn benannt (jetzt noch), niemandem etwas sagen. Ähnliches gilt für Blaugrün, das wohl im wesentlichen aus dem guten Heliogengrün (eine umständliche organisch-metallische Verbindung) hergestellt ist. Nur wenn man bei Zinnoberrrot bleibt, dann ist eben Heliogrün korrekt und nicht die Tonbezeichnung Blaugrün!

Die alte Namensreihe war für die Schüler der unteren Klassen schwierig, aber sie war sachlich einwandfrei. Bei einer Änderung (Gelbgrün) würde der 12er-Kasten folgende Farben und Namen enthalten: Kadmiumgelb hell (imit.), Kadmiumgelb mittel (imit.), Kadmiumorange (imit.), Kadmiumrot (imit.), (Alizarin)-Krapplack, lichter Ocker, gebr. Terra Siena, Chromoxydgrün feurig (imit.), Preußischblau, Ultramarinblau, nat. Umbra, Elfenbeinschwarz, Deckweiß (Lithopone). Diese Namen sind umständlicher als die jetzigen, sie brauchen mehr Platz, müßten wie Vokabeln gelernt werden und wirken unbehaglich. Aber bei einer (nochmaligen) Änderung könnten wir sagen, die Reihe mit den Namen der sehr guten Lichtechten und ungiftigen Malerfarben wäre einheitlich! Die Frage des Schülers nach den fünf Imitationen ließe sich schneller beantworten als eine grundsätzliche Frage zu der allzu simplifizierten jetzigen Namensreihe.

Streiten kann man, ob Kadmiumgelb (imit.) oder Hansagelb, ob Kadmiumrot (imit.) oder Zinnoberrrot, ob Chromoxydgrün feurig (imit.) oder Heliogengrün. Bei Ockergelb hört dagegen jede Diskussion auf; dieser Zwitter muß der korrekten Bezeichnung Platz machen! (Oder sind etwa dem Ocker tatsächlich Spuren einer Gelbfarbe beigemischt?) Johannes Pawlik, Bremen

Zu den „Bemerkungen Johannes Pawliks“

Der Vorschlag Pawliks, zu den Substanzbezeichnungen beinahe romantischer Art der Kunstmalerpalette zurückzukehren und fast überall „imitiert“ beizufügen, widerspricht dem Stand der heutigen Farbchemie. Man kann die Entwicklung auf diesem Gebiet doch nicht zurückdrehen.

Kein Fabrikant kann sich erlauben, für den Schulfarbkasten die nicht mehr konkurrenzfähigen „echten“ (= herkunftsechten) Farben zu verwenden, da er im Qualitätswettbewerb (hinsichtlich Ergiebigkeit, Lichtechtheit usw.) mit dem Wettbewerb Schritt halten muß. Substanzbezeichnungen sind schon deshalb nicht mehr zweckmäßig, weil dauernd mit Neuerungen zu rechnen ist und die einzelnen Farben oft sehr komplizierte Rezepturzusammensetzungen bedingen. Gemäß Normblatt ist auch nicht mehr eine Substanz Kontrollmaßstab, sondern die optische Erscheinung der Farbe, die nach ihrer Einmessung in die Farbenkarte festgelegt wird. Die Fabrikanten haben grundsätzlich freie Wahl der Pigmente.

Deshalb wurden 1953 die längst gegenstandslos gewordenen Farbsubstanzbezeichnungen (Kobaltblau, Kadmiumgelb usw.) in Farbtonbezeichnungen umgewandelt: Gelb, Orange, Zinnoberrrot (= rot wie Zinnober), Ockergelb (= gelb wie Ocker) usw. Leider ließ sich kein ganz zufriedenstellendes Schema finden; denn für Töne wie Gebrannte Siena, Preußischblau, Ultramarinblau und Umbra ließen sich einfach keine treffenderen Namen finden. So sind auch diese Bezeichnungen im Normkasten als Farbtonbezeichnungen zu nehmen; „Preußischblau“ bedeutet also: so blau wie Preußischblau (mit großer Wahrscheinlichkeit wird das so bezeichnete Farbstück keine Spur echten Preußischblaus enthalten; die einzige Farbtonbezeichnung, die noch mit der Substanz identisch ist, dürfte Ultramarinblau sein).

Ob es sich lohnt, zu einem Schulfarbkasten, der zum Teil überholte Farbsubstanzen als vermutlich elfmal „imitiert“ enthält, bei der klar zutage liegenden Entwicklungstendenz der modernen Farbchemie zurückzukehren? Ich würde nein sagen.

G. F. Schorer, Wuppertal

Zu G. F. Schorers Entgegnung

Wir wollen nicht aneinander vorbeireden. Ich habe eine Möglichkeit gezeigt, wie man (wieder) zu einheitlichen Namen kommen kann. Wenn wirklich Farbtöne angegeben werden sollen, müssen die Benennungen exakter sein. Die alte Skala war auch als Tonskala besser. – Da Ocker als Erdfarbe völlig anders als „Gelb“ sein kann, wird es sprachlich widersinnig, eine Farbe gelb wie Ocker = „Ockergelb“ zu nennen, wenn tatsächlich ein gelblicher Ocker (also: Lichter Ocker) gemeint ist (ist das romantisch?).

Kollege Schorer sagt selbst: Es wurde kein ganz befriedigendes Schema gefunden. Gerade davon ging ich aus. Pawlik

Nr. 5 der Wochenschrift „Die Zeit“ enthielt eine kuriose Leserschrift anlässlich der öfteren Debatten, wenn in einer Stadt anstelle eines erwarteten „Denkmals“ eine Rätselfigur aufgestellt wird. Prof. Dr. Kollath schrieb:

„So schlage ich denn vor, statt Plastik „Plastom“, statt Gemälde „Pinselem“, statt Graphik „Stiftanz“ zu sagen. Unter den Pinselemen könnte man „Ölinge, Aquaste und Leimaste“ (Ölgemälde, Aquarelle, Collagen) unterscheiden. Die Aufbewahrungs-orte müßten dementsprechend auch ihre Namen ändern. Man müßte also statt Museum „Observation“, statt Museumsbesucher „Observer“ sagen.“

Schrifttum und Bildgut

Blauel-Kunst-Dias

Farbtreue Wiedergaben von Meisterwerken der europäischen Malerei. Zu beziehen durch E. A. Arnold, Gräfelfing bei München, Rottenbucher Straße 52.

Die Durchführung der Kunstbetrachtung ist, soweit sie nicht vom Original erfolgen kann, in hohem Maße abhängig von der einwandfreien Güte der Bilddrucke oder Lichtbilder. Eine noch so gut angelegte und geglückte Stunde verliert erheblich, wenn gesagt werden muß, um wieviel anders sich das Original biete und was alles an der Wiedergabe nicht zureiche.

Seitdem das Farb-Dia (im Kleinformat 5 zu 5 cm) mehr und mehr genutzt wird, hat es farbige Drucke wohl zurückgedrängt, nicht aber ganz ersetzen können. Sie bleiben erforderlich zum Aushängen als sozusagen dauernde Miterzieher und als Raumschmuck sowie für manche Zwecke der Auswertung im Unterricht (z. B. für „Klavierauszüge“), auch vergleichend nebeneinander.

Diese Vorzüge, deretwegen wir nie auf Bilddrucke verzichten können, haben da und dort die Meinung gezeitigt, die „Arbeit im Hellen“ sei überhaupt nicht wettzumachen durch die Verdunkelung voraussetzende Bildwerferbenutzung. Dem stehen jedoch offensichtliche Nachteile gegenüber. Wird vor der ganzen Klasse ein Bilddruck dargeboten (selbstverständlich unverglast), dann sind Ablenkungen unvermeidbar, weil zugleich die Wand und Tafel und die Art des Anheftens im Blick ist und weil bei großen Schülerzahlen die Sitzordnung für Detailbetrachtungen schwer aufgeht; all das beeinträchtigt die Einstimmung und Mitarbeit.

Dem Bildwerfer eignet, daß er ganz auf die Werkbetrachtung zu versammeln vermag, zumal es preiswerte, lichtstarke Apparate mit Kühl-Gebläse gibt, in denen Dias ungefährdet eine Stunde lang stehenbleiben können (was ihnen bei alten Arten nicht bekommt – es sei denn bei ganz schwacher Lampe). Die Lichtstärke macht aus, daß keineswegs der Raum nachtdunkel sein muß; es kann das Verdunkeln der Fenster nahe der Bildwand genügen, auch erhält die Projektion den Raum so, daß man alle Schüler im Auge behält. Wer es erprobt hat, weiß, wie zwingend die Konzentration bei Diablenutzung ist.

Lange galt allein das einmalig-direkte Farbdia als verlässlich; bislang handelsübliche Kopien mit ihren Mängeln haben viele Fachkollegen mißtrauisch gegen jedes käufliche Dia gemacht. Nun bleibt jedoch das Selbstherstellen mit genug Enttäuschungen verbunden. In den Galerien sind nur Aufnahmen ohne Stativ erlaubt; geringste Lichtschwankungen ergeben Farbverschiebungen (Dias nach Reproduktionen zu fertigen, das sollte sich schon ganz verbieten). Jeder Farbdruck auf Papier enthält bereits Abweichungen vom Original (man denke auch daran, wie sehr jede Papierkopie eines Farbdias von diesem abweicht: Es gibt hier kein hundertprozentiges Umsetzen).

Die Blauel-Dias rechtfertigen das Lob, das ihnen schon öfter von Bayern her gezollt wurde. (Anm. d. Schriftleiters: Es sei zugleich auf die Zeilen des Koll. Michel, München, über „Farbgetreue Gemälde-Dias“ hingewiesen!) Sie sind mit jeder Sorgfalt vor Originalen aufgenommen und kritisch überprüft, und keines trägt die bei manchen Galerien auf „mitnehmbaren“ Dias abschreckenden Mängel der flüchtigen, verfälschenden Massenherstellung.

Ich habe über 50 Blauel-Dias mehrfach projiziert und kann, da ich Vergleiche habe, auch selber Farbaufnahmen mache, sie ohne Übertreibung die besten nennen, die bislang angeboten wurden; Dias, die nicht enttäuschen und keinen Risikokauf bedeuten. Sie verschaffen die ungetrübte Freude eines „Galeriebesuches“ und können mit bestem Gewissen weiterempfohlen werden.

Erfreulich ist auch die Sorgfalt der – aufgedruckten – Beschriftung mit den Namen und Daten der Meister, Werktiteln sowie Originalgrößen, also mit Unterlagen, die man nicht erst mühsam zusammensuchen muß! (Zusätzlich sind noch Einführungstexte von berufenen Fachleuten in Vorbereitung.)

Die jetzige Auswahl, die der Beilage dieses Heftes zu entnehmen ist, hat einen bereits dankenswerten Umfang. Sie betrifft Meisterwerke der Münchener Alten Pinakothek und Neuen Staatsgalerie, die zum 19. Jh. hin fortgesetzt werden. Auch aus der Dresdner Gemäldegalerie ist schon Beträchtliches erreichbar – ein besonders begrüßenswerter Beitrag!

Hier hat man griffbereit und verlässlich Schätze zur Verfügung, die genutzt werden sollten. Zu wünschen bleibt, daß mit Farbdias solcher Güte die anderen namhaften Galerien – Berlin, Kassel, Frankfurt, Hamburg, Bremen, Mannheim usw. – folgen möchten.

Gerade unsern jungen Kollegen seien bei der Zusammenstellung einer eigenen „Privat-Diathek“ die Blauel-Dias empfohlen. Ein Kunsterzieher kann gar nicht genug sehen und innig vertraut werden mit dem Bildgut, das er der Jugend nahebringen soll. Da alle Dias einzeln beziehbar sind, läßt sich eine Sammlung gemäß Neigung und Geldbeutel aufbauen. W. Kohlhaase, Kiel

Farbgetreue Gemäldedias

Es ist erfreulich, mitteilen zu können, daß unser Ruf nach farbgetreuen Gemäldedias nicht ungehört blieb. Es haben sich viele Firmen auf diesem Gebiet versucht und sehr unterschiedliche Ergebnisse erzielt. Alle mir zu Gesicht kommenden Dias prüfe ich vor den Gemälden selbst, um meiner Aufgabe als Lichtbildberater des LV Bayern im BDK gerecht werden zu können. Nach dem heutigen Stand muß ich sagen, daß uns der Fotograf Blauel und das „Institut für Film und Bild“ Farbdias anbieten, die wirklich für den kunstgeschichtlichen Unterricht zu empfehlen sind.

Die Aufnahmen dafür erfolgen ausschließlich vor den Originalen (nicht von Farbdrucken). Die wichtigsten Farben des Bildes werden mit einem rund 3000 Farbtöne enthaltenden Atlas genau festgestellt. Erst wenn das Farbdia damit übereinstimmt und dem Original entspricht, wird es vervielfältigt.

Die Beschriftung ist unter Glas auf der Maske und enthält neben dem Bildtitel Name und Lebensdaten des Künstlers, vor allem auch die Größe des Gemäldes. Auch pädagogisch so ergiebige

Bildausschnitte, bisher nur durch eigene Aufnahmen erreichbar, bietet Blauel nun von einer Anzahl wichtiger Werke an.

Die langwierigen Arbeiten, die zu einer solchen Farbqualität nötig sind, bringen es mit sich, daß uns von den Blauel-Kunstdias noch nicht allzu viele zur Verfügung stehen. Aber wir dürfen dankbar sein für das schon Erreichbare und uns freuen, daß die Liste ständig erweitert wird.

Zum andern fertigt Herr Blauel auch die meisten Gemälde der Reihe des 'Instituts für Film und Bild'. Diese Einrichtung der Bundesländer soll die für den Unterricht nötigen Lichtbilder, Filme und Tonbänder herstellen. Da sie ohne kommerziellen Gewinn arbeitet, ist sie für uns die günstigste Bezugsquelle. Es gibt dort eine Anzahl kunstgeschichtlicher Reihen (Architektur, Plastik, Gemälde, Graphik), die jedoch keinerlei Zusammenhang haben und große Lücken aufweisen.

Als Beauftragter des BDK bemühe ich mich im Einvernehmen mit dem 1. Vorsitzenden, OStDir. Dr. Soika, seit Jahren, zu erreichen, daß das Institut uns zunächst Bildreihen der Hauptepochen der Kunstgeschichte herstellt. Die Produktion scheint jedoch von den Bedarfwünschen der Kreis- und Landesbildstellen abzuhängen. Jeder Fachkollege unterstützt daher unsere Sache sehr, der den Mangel an Ausleih-Dias und -Reihen zur Kunst nicht einfach hinnimmt, sondern seine Bedürfnisse und Wünsche der Kreis- und Landesbildstelle, dem Institut oder mir eindringlich meldet. Auch Filme für Kunsterziehung (z. B. über handwerkliche Techniken, Wohnkultur etc.) könnten vom Institut gedreht werden, wenn ein Bedarf nachgewiesen ist. Teilen Sie mir bitte Ihre Anregungen und Ideen auch für Bildreihen mit.

Ein Produktionsverzeichnis des 'Instituts für Film und Bild', München 26, Museumsinsel 1, erhalten Sie auf Anforderung kostenlos. Bemerkte sei noch, daß hier nur geschlossene Diareihen abgegeben werden. Die Auslieferung der einzelnen bestellbaren Blauel-Kunstdias erfolgt durch E. A. Arnold, Gräfelfing bei München, Rottenbucher Straße 52.

Stud.-Prof. H. Michel, München, Reitmorstr. 37

Arnold Gehlen: Zeitbilder / Athenäum-Verlag, 60 / 232 S., 26,5:21,5 cm, mit 8 Farbfln., Lbd., 26,80 DM.

Gehlen, durch 'Die Seele im technischen Zeitalter' (rde 53) und 'Urmensch und Spätkultur' (Athenäum-Verlag, 58) als Soziologe und Anthropologe bestens ausgewiesen, kann, wenn er nun zur 'Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei' spricht, besonderes Interesse beanspruchen. Zumindest ist er gegenüber der zünftigen Kunstdliteratur ein unbequemer, weil selbständiger Denker, der er enttäuscht darin nicht.

Die Kapitel tragen Überschriften wie: Epochen der Malerei / Gegenstand und Bildfläche, Reflexionserzeugung / Der Kubismus / Klee, Kandinsky und Mondrian / Expressionismus / Über Politisches und Freiheit / Kommentarbedürftigkeit / Die Manierismusfrage / Kunst der Industriegesellschaft. Die Bilder gelten u. a. Schmidt-Rotluff, Klee, Mondrian, Max Ernst, Moreni, Masson.

Was in klarer Diktion mit aufschlußreichen Zitate bis zur jüngsten Malerei dargelegt wird, ist eine sozusagen frischgewaschene Vorgangs- und Lagebestimmung, die der zünftigen Kritik stets widerspricht, soweit diese im Überreden zum Ja wie zum Nein allzu bequeme Begriffswege eifernd breitgetreten hat.

Zwei Drittel des Buches gelten einem Zurecht-rücken, das ebenso fesselt wie belehrt. Hart wird es in der Frage der Kommentarbedürftigkeit des gegenständlichen wie 'sprachlosen' Schaffens. Gehlen, der schon zu Beginn Fiedlers Selbstsein des Werkes zustimmt, prangert das Getue mit der schöpferischen Emotion und Vision an, um immer wieder den Finger auf den bildnerischen Logos und die Ratio des Bildwerkes zu legen, der mit Zungenreden nicht beizukommen ist.

Seine Darlegung, in wie hohem Maße man überdeutet, was an sich nicht eines derartigen

Kommentierens bedürfte, ist das eine eigenwillige 'Ereignis' der Schrift.

Das andere kann nur den überraschen, der nicht schon Gehlens Mitwirkung bei Rundfunk-Debatten erlebte (u. a. auch im 'Jahresring'), nämlich das Ernstnehmen der Befunde des letzten 'Malens des Malens'. Mit vielen nachdenklichen Argumenten sieht er in den Abstraktionen, die keine tieferen Ansprüche stellen (wollen), 'Entsprechungen' der modernen Industriegesellschaft, d. h. von Menschen, die sich vor alten Meistern geistig verpflichtet fühlen würden, sich davor 'nicht halten können', dies auch nicht mehr wollen und statt dessen 'Erholung' suchen bei unterkühlter, neutraler Unverbindlichkeit – eben ohne 'weltanschauliche' Risiken und Lebensentscheidungen. Daß Gehlen dabei auch abweist, solche Malerei interpretiere etwa Naturwissenschaft (Kernphysik und dergleichen), versteht sich; er sieht hier durch den Kommentarnebel hindurch.

G. schreibt lesbar, jedoch nicht leicht. Er braucht aktive Leser, die zweimal hinhören, ohne eifern dazwischenzufahren; es verbleibt genug an nützlicher Information wie an Freiheit zu anderer Auslegung. Auslassen sollte die Schrift niemand von uns! P.

Erhard Richter und Karl Rehmann: Werke und Schule / Hermann-Schroedel-Verlag, 61 / 204 S., 19,5:20,5 cm, Kunstdruck mit 204 Abb., dabei 58 Zeichnungen und 19 Farbbilder, 26,- DM.

Der Dozent der PH Hannover und der Leiter der Werkkurse Dreierbergen zeichnen gemeinsam für diese neue Rechenschaft und Hilfe, die vor allem Lehrern der Volks- und Mittelschule gilt.

Die Einleitung begründet das Sowohl-als-Auch der Anlage, d. h. die Folge jugend- und schul-naher 'Aufgaben' und den Rahmen einer Art formaler Vorlehre. Nach diesem Aufschwung geht es nüchtern zu, indem der Sinngabe nicht eigentlich eine erzieherische Entwicklung, sondern ein vier-teiliger Lehrgang folgt: in Papier-Pappe (35 Seiten, dabei 40 Werkstücke, 21 Zeichnungen) / Holz (43 Seiten, 40 Werkstücke, 15 Zeichnungen) / Metall (47 Seiten, 50 Werkstücke, 16 Zeichnungen) / Ton (22 Seiten, 18 Werkstücke, 6 Zeichnungen).

Den Beschluß bilden zwei 'technische Anhänge': jeweils Werkstoffe und -techniken der 4 Kapitel (23 S.) sowie zur Werkraumeinrichtung (10 S., 9 Fotos).

Die 'Form- und Werklehre' bei Papier-Pappe beginnt mit flachen Aufklebespielen (da sie auf Bildhaftes zielen, wundern die Schemaformen einigermaßen), berührt Aufklappungen aus der Fläche, nimmt Streifen-Relief-Gliederung und Rückklappung hinzu und kommt zu Papierplastiken und -bauten.

Dies (mögliche) Elementarisieren, das die geringste Rolle bei Holz und Ton, hingegen wieder bei Blech- und Drahtarbeiten spielt, sei genannt, weil die Autoren betont, 'Sach'-Reihen folgen, die im Klassenunterricht erst 'übersetzt' werden mußten. Als Herkunft der Beispiele werden genannt: die PH Hannover und die Werkkurse Dreierbergen, 12 Volks-, 4 Mittelschulen und 2 Gymnasien. Bei keiner Abbildung ist sie verzeichnet, nicht einmal die Altersstufe, obwohl werkliche Gesamtgestalt und technische Logik oft zweierlei sind, d. h. diese mit Kindern nicht so 'vorgeübt' wird, wie man es bei Erwachsenen tun kann (oft gar nicht muß). Daß der Band unvertrauten Werkern viele höchst nützliche Hilfen bietet, versteht sich. Fragen tieferer pädagogischer Art – auch zur Gestaltung – muß man selber beantworten. Vorerst ist das fast der Regelfall in diesem Gebiet, das noch mit vielen Studien an Schülern im Klassenunterricht und Lebenszusammenhang aufzuschließen bleibt.

Fritz Walter: Wir werken – Band IV: Mit Metall, Ton, Leder und anderen Werkstoffen / Georg-Kallmeyer-Verlag, 60 / 168 S. m. rund 50 Gruppen erklärender Zeichnungen und über 100 Fotos auf Tafeln, 10,80 DM.

Den Bänden: 'Holzarbeiten', 'Papier- und Papparbeiten' sowie 'Mit Flecht- und Webmaterial' folgt hiermit ein besonders reichhaltiger Abschluß. Es gilt auch von ihm: Was gezeigt und behandelt wird, ist getan und erprobt worden (mit Schülern und in Lehrer-Kursen).

Die Beispiele wollen weder Normen noch Vorlagen sein. Jedoch liegen alle rund 1000 'Aufgaben' der vier Bände bei schlichter, schulisch möglicher Formung. Auch wer darin anders zielen mag, findet in den jeweiligen Kapiteln zum Werkstoff und Werkzeug sowie zu den grundlegenden Verfahren einen verlässlichen Fundus, wie er so leicht sonst nicht aus derart intensivem Verfolg einer vielseitigen Praxis geboten wird.

Daß Gestaltungsprobleme nicht eigens behandelt sind, gehört zum Grundzug der handwerklichen Sicherungen; er enthebt nicht der eigenen Planung beim Unterricht in dieser und jener Altersstufe. Das auch noch zu leisten, wird hier nicht beansprucht; die Bände zielen ja ebenso auf außerschulische Nutzung. P.

Hans Herrmann: Summa summarum / A. Henn-Verlag, 60 / 16 S., 60 Pf.

Was in Heft 3/60 mit dieser Überschrift zuerst vorlag, ist nun als Taschenheftchen erreichbar.

Bildermalen / Hintergrund / Schattierungen / Sachzeichnen / Räumliches Zeichnen / Kunstschrift usw. – alles betrifft das 'im Zeichnen-Malen Nötige, doch meist nicht Getane', wie man es von noch vielen Lehrern ernst genommen und beherzigt wünschen muß. P.

Ernst Schmack: Der Gestaltwandel der Fibel in vier Jahrhunderten. A. Henn Verlag, Ratingen, 60 / 230 S., 16:23 cm, 92 Abb., Pappbd., 10,80 DM.

Diese wohl jeden Pädagogen interessierende Reise durch über hundert Fibern lohnt sich wirklich, zumal auch viele interessante Faksimileseiten das schrift- und bilderkundige Auge fesseln. Der Gestaltwandel wird durch Analyse der geistigen Strukturelemente untersucht. So zeigt sich die Fibel vom 15. bis 17. Jht. als religiös bestimmt, im 18. Jht. im Zeichen der Vernunft, im 19. als Anschauungsbuch und im 20. durch ihre Umweltnähe als Kinderbuch. Damit zeichnen sich ihre vier Grundprinzipien ab: als Schulbuch, Lernbuch, Kinderbuch und Bildungsbuch. Nur allmählich löst sie sich von einer ausschließlich auf Methodische des Leseunterrichts gerichteten Haltung, um zu einer echten Bildungshilfe zu werden. Ihre Gestalt wird durch die verschiedenen Arten des Lesenaufbaus (synthetisch oder analytisch) bestimmt. In zahlreichen Abbildungen werden auch die Wandlungen in ihrer Bebilderung gezeigt, sowohl beim Anlaut- wie beim Sinnlaut- und Ganzwort-Verfahren. Eingehend wird die Entwicklung der Fibel als Schreiblehrbuch untersucht – eine Rolle, die sie erst viel später übernahm. Bei der Behandlung solcher auf kindgemäße Schriftformung und Bildgestaltung hinauslaufenden Reformen geht der Verfasser leider mehr von philologischen als von bildnerischen Entwicklungsphasen aus und spricht die konkreten Erkenntnisse kindlicher und primitiver Gestaltungssetzungen sowie deren Bedeutung für die ganze Pädagogik vom Kinde aus nicht klar genug an. Unbegreiflich auch, daß bei einer auf objektive Würdigung aller Richtungen bedachten Zusammenschau die Rudolf-Steiner-Schule mit ihrer sehr ganzheitlichen Schreib- und Lesemethodik totgeschwiegen wurde. Unerwähnt blieb auch die heute schon viel gepflegte Methode der von den Kindern selbst gezeichneten und geschriebenen Fibel, die das Prinzip 'vom Kinde aus' ganz konsequent verfolgt.

Im Ergebnis werden zwei Bildungskräfte der Fibel genannt: ihre Einführung in die Welt der Sachen und ihre Sprachlichkeit. Dabei faßt sie die drei Seinsbereiche des Realen, des Sittlichen und des Transzendenten in eins zusammen und gewinnt aus diesen die Welt der Sprachlichkeit. Ihr Bildungsanliegen sieht der Verfasser in der Sprach-



Gemäldewiedergaben des Kunstverlags

Braun & Co., Freiburg i. Br., Rosastraße 9

Cézanne: Zwiebel-Stilleben 1900 (Louvre). Original 66 zu 81 cm, Wiedergabe 45,5 zu 56,5 cm. Verlagsnummer 100318.

Braque: Stilleben mit braunem Krug 1926. Größe der Wiedergabe 45 zu 57 cm. Verlagsnummer 01491.

Matisse: Innenraum mit Farnkraut 1948. Wiedergabe 43,5 zu 57 cm. Verlagsnummer 01810.

Marchand: Die Quitten 1907. Original 80 zu 100 cm, Wiedergabe 45,5 zu 57 cm. Verlagsnummer 01736.

Picasso: Stilleben 1923. Original 106 zu 83 cm, Wiedergabe 57 zu 42 cm. Verlagsnummer 01602.

Rousseau: Die Schlangenbeschwörerin 1907 (Louvre). Original 165 zu 185 cm, Wiedergabe 47,5 zu 53,5 cm. Verlagsnummer 100366.



Daß neben der Leistung in farbigen Wiedergaben, die unsere Verlage der Bruckmann-, Hanfstaengl- und Piper-Drucke aufweisen können (auf die Kataloge wurde öfter hingewiesen), im nachbarlichen Frankreich diejenige des Verlags Braun an der Spitze steht, ist manchen Kollegen vertraut genug. Der Gesamtkatalog: „Les Maitres de la Peinture“ weist alle wesentlichen Namen auf (und verständlicherweise auch Lokalgrößen, wie sie ebenso unsererseits zu finden sind).

1958 brachte Braun eine durchgehend farbig bebilderte Buchausgabe heraus (Le Musée chez soi), die auch deutschsprachig als „Mein Museum“ erschien: 160 S., 28:25 cm, Kunstdruck mit

167 Farbbildern, zu 19,80 DM – eine instruktive, klar kommentierte Übersicht über die Malerei in Frankreich von Corot bis zur Gegenwart, mit einem Anhang von 26 Wiedergaben nach alter Kunst.

Den Drucken, die von der oben genannten deutschen Vertriebsstelle in Freiburg i. Br. übermittelt wurden, kann nur bestätigt werden, daß sie das Mögliche an sorgfältiger Wiedergabe bieten und in diesen Formaten preiswert zu nennen sind: je 27,50 DM.

Die Kleinfotos zeigen, daß man aus den reichlichen Schätzen wählen und z. B. – wie hier –

Wandlungen des „Stillebens“ zusammenstellen kann. Marchands Quitten (1907!) mit der Verschränkung von impressiven und freirhythmischen Elementen gehört ganz der Zauberei der Farbe, den die Wiedergabe ausgezeichnet vermittelt. Picassos Tisch-Stilleben gehört zum klaren synthetischen Kubismus – auch dies erst in den Farben klingend!

Von Rousseaus Schlangenbeschwörerin ist zu sagen: Keiner der Kleindrucke (gar die Postkarte!) läßt den Reichtum des „Vortrags“ ahnen, wie ihn die große Wiedergabe bietet: als chromatische Phantasie in Grün-Braun-Schwarz mit Gegenstimmen in Rosa.

bemächtigung durch Welteinführung, die sich vollzieht in den Hauptbereichen des Naturhaften, des Mitmenschlichen und des Transzendenten mit seinen sittlichen Bindungen. Auch das elementare erste Schulbuch soll also ein Bildungsbuch sein. Greiss

H. Wachtendorf: Deutsche Schreibschule / Georg-Kallmeyer-Verlag, 60 / Zwei Hefte, je 48 S. / je 1,40 DM.

Die Anlage beider Hefte (1 mit Schnur, 2 mit Breitzug) ist nicht nur in den Form-Vorbildern mustergültig, sondern zugleich in jeweils 48 klaren Lektionen hocheffektiv, auch in der Auswahl der Übungssätze, die ebenso viele Rätsel-Sätze und -Verse bieten. P.

Vom Zaubergarten der Volksmärchen – Sieben Märchen und eine Sage aus dem „Märchenjahr“ von Lisa Tetzner – Mit 17 Kinderbildern in Farben aus dem Münchner Malstudio F. Steidle.

Diese Jahresgabe der Akademie für das Graphische Gewerbe München: Für ihre Freunde und Gönner, in Reproduktion, Satz und Druck von Studierenden der Akademie gefertigt (unter Leitung der Lehrkräfte), sei hier vor allem angeführt mit dem Bedauern, daß sie sonst nicht erreichbar ist, obwohl nicht nur die Gesamtgestaltung, sondern auch ein gut Teil der Kindermalereien einen weiteren „Sammler“-Kreis gefunden hätten. P.

Zauber der Kindheit / Französische Kindergedichte und Kinderzeichnungen / Verlag Heinr. Ellermann, 60 / 136 S., br., 9,80 DM.

Die aus französischen Sammlungen stammenden 50 Kinderverse und Prosastücke (von 3- bis 13-jährigen) stehen im Original und in sorgfältiger Übersetzung (Nicola Fischer) einander gegenüber, aufschlußreich im Empfindungsgehalt, Phantasieausdruck und auch in den schmerzlichen Gefühlen.

Dieser an sich dankenswerten Darbietung sind ein farbiges Titelbild sowie 17 teils doppelseitige Zeichnungen deutscher Schüler von 9 bis 17 Jahren beigegeben: 3 aus dem Malstudio F. Steidle, 11 vom Seminarleiter R. Wolf, 4 sonst aus Gymnasien Münchens. Von ungleicher Güte und in den Beispielen der 14- bis 17-jährigen kaum den Wortdichtungen adäquat. P.

H. Bünnemann: Von Runge bis Spitzweg – Deutsche und österreichische Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jhts. / 10 S. Einführung mit 5 Abb., 62 Fotoseiten und 16 Farbttfn. / Ein „Blaves Buch“ zu 6,60 DM.

Dieser Band ist dem in Heft 6/60 genannten: „Von Menzel bis Hodler“ vorzuordnen und jetzt auch mit diesem vereint als „Malerei des 19. Jhts.“ im Leinenband zu 14,80 DM beziehbar.

Romantik und Biedermeier-Sachlichkeit, das ist stärker ausgelebt als sich die Fortsetzung bot; der Text orientiert auch hier „philologisch“, nicht bildnerisch. P.

Die Domtür zu Pisa – 47 Fotoseiten (W. Dräyer), Nachwort H. M. von Erffa / Piper-Bücherei, Bildband 155, 64 S., 3,80 DM.

Eingehender als am Ort, machen die vorzüglichen Teilaufnahmen der 5-m-Erztür des Bonanos aus dem 12. Jht. die 24 Reliefs aus der Heilsgeschichte einsichtig, in denen Tradition aus der Spätantike und Byzanz nachwirkt.

Walter Kordt: Adolph von Vagedes – Ein rheinisch-westfälischer Baumeister der Goethezeit. Herausgegeben im Auftrage der Stadt Krefeld / A. Henn Verlag, Ratingen, 61 / 144 Seiten, 163 Abbildungen, 5 farbige Umschlagbilder und ein Anhang mit Gedichten, Aphorismen und Liedkompositionen, Lbd., 14,50 DM.

Während Schinkel uns ein Begriff wurde, blieb von Vagedes bis 1912 der Name irgendeines Regierungsbaurates in Düsseldorf, der zwischen 1777 und 1842 lebte. Es ist ein Verdienst der Stadt Krefeld, den Vagedesforscher Dr. Kordt mit der Biographie jenes vielseitig begabten Baumeisters betraut zu haben, der zugleich Dichter, Musiker, Theaterdirektor, Maler und Städtebauer war. Dieser Rheinländer ging nach bei Durand in die Lehre, wie auch Goethes späterer Oberbaudirektor Coudray in Weimar, wie Klenze in München und Hess d. J. in Frankfurt/M. Aber sowohl Klenzes wie Schinkels Bauten sind später entstanden als von Vagedes' Ratinger Tor in Düsseldorf, dessen sechs Säulen nicht in gleichen Intervallen, sondern mit den Abstandswerten 4:5:9:5:4 aufgestellt sind, deren Schäfte in ihren Dimensionen und Schwellungen mit diesen Proportionen korrespondieren und

somit in einem feinen Rhythmus schwingen. Hier zeigt sich, daß der Baumeister auch Musiker war. Goethe, der durch Coudray seine Entwürfe kennenlernte, war des Lobes voll über den „Reigen der schön geordneten Säulen“. Und Schinkel nahm auf seiner Durchreise einen hohen Begriff der von Vagedeschen Bauten mit nach Berlin, bevor er die Neue Wache schuf. Nach heute ist Schloß Korff-Harkotten bei Fürchdorf in Westfalen ein „geschliffener Juwel“ der Baukunst, übertrifft die klassizistische Kirche zu Rees am Niederrhein wohl gar Schinkels Kirchenbauten durch ihren kraftvoll-einheitlichen Guß. Auch hier zeigt sich die Tragik jener preußischen Epoche, die reich an großen Ideen, doch zu arm an Geld war, um sie zu verwirklichen: Wie Schinkel, so mußte auch von Vagedes erfahren, daß seine schönsten und großartigsten Stadtplanungen für die aufblühenden Stadtkerne von Elberfeld, Krefeld und Düsseldorf „Architektur, die nicht gebaut wurde“, bleiben mußten. Nur Krefeld trägt heute noch Spuren seiner weitblickenden, modernen Rechteckgliederung in funktionale Mittel- und Seitenachsen. In Düsseldorf stieß dieser eigenwillig-geniale Kopf auf den Widerstand eingeseessener Kreise, an dem er schließlich resignierend scheiterte, um im letzten Jahrzehnt nur noch private Aufträge zu vollenden, wie Schloß Greiffenhorst und den Baublock der drei Herberzhäuser am Krefeld-Uerdinger Marktplatz. Ein reich mit Rissen, Fotos, Faksimiles, Gedichten und Noten ausgestatteter Band, der diesen Schinkel des Rheinlandes in seiner genialischen Vielseitigkeit vor uns hinstellt als typischen Vertreter jener Generation, die im späten Rokoko begann und mit den ersten Bahnhofsbauten abschloß. Warum wurden die farbigen Bilder des Umschlages nicht in die Bildtafeln des Buches hineingenommen? Greiss

Konrad Wachsmann: *Wendepunkt im Bauen* / Otto-Kraußkopf-Verlag, Wiesbaden, 59 / 240 S., 26:23,5 cm, Kunstdruck, mit 358 Abb., 53,- DM.

Der Autor, Schüler Tessenows und Poelzigs, langjähriger Mitarbeiter von Gropius und heute ord. Prof. am Institut of Technology in Chicago, genießt internationalen Ruf und hat auch uns manches zu sagen.

Der erste Teil rückt die große Wandlung vor Augen, die seit gut 100 Jahren keinen Architekten mehr ohne die „zweite Seele“ des Bau-Ingenieurs denkbar macht: sichtbar in Bildern, Detailskizzen und Werkplänen vom Kristallpalast London, dem Eiffelturm, den großen Brücken (Firth of Forth, Brooklyn), den Hochhäusern Chicagos usw.

Dieser aufschlußreichen Einwirkung der konstruktiven Technik folgt der Einfluß der Industrialisierung: das Bauen mit der Maschine als Werkzeug, aus dem neue Strukturen hervorgehen – bis zu weiträumigen Tragwerken von kühner Statik. Der dritte Teil gilt der radikal veränderten Zusammenarbeit. Der Architekt bedarf engster Kontakte mit den Köpfen am Präzisionsinstrument der teils schon vollautomatischen Maschinen-Aggregate für Konstruktionsteile, und er kommt nicht aus ohne die Monteure als eigentliche Baustellen-Fachmänner, die mit den vorgeformten Teilen umgehen, d. h., er ist nur ein Glied in einem zu komplexer Planungs- und Arbeitstechnik verschmolzenen Team, das entscheidende Fragen der Nachwuchsschulung mit sich bringt.

Was hierbei für Kräfte mitsprechen und zusammenspielen müssen (mit erfinderisch abgestimmter Freiheit nach-vorn), macht der „Wendepunkt im Bauen“ erregend sichtbar: als Einstimmung schon für Primaner, die solchen Berufsweg suchen (auch wenn das Fachbuch Rechenhaft des schaffenden Praktikers ist – besser: weil es darin vornan liegt).

Uns gibt der Band nicht nur historische Einsichten zur Beziehung von Technik und Bauform, sondern glänzende Beispiele des heutigen „gebundenen Zeichnens“ und der hochentwickelten Anschaulichkeit im Raumlage-Vorstellen von Baustrukturen, denen fast organische Durchdringungs- und Gelenkschönheit eignet. Kohlhasse

Farbenordnung Hickethier / Verlag H. Osterwald, 1952 / 100 S., 24:21 cm, mit 103 farbigen Abb. und 10 (gelackten) Farbtafeln zu je 100 Abtönungen, Lbd. 36,- DM.

In 10 Jahren hat „Der Hickethier“ mit der Buchausgabe wie in den Tafeln als prägnante Farbenordnung seinen Weg genommen. Konzipiert für Zwecke des Farbdrucks, wo sie schon im In- und Ausland Nutzen stiften konnte, geht sie zusammen mit den Grundzügen des Farbphotos.

Die Art der Herleitung ist wohlthuend klar und begrenzt auf Anforderungen der praktischen Maßnahmen. Man suche hier keine physiologische und bildnerische Farbenlehre mit gestalterischer Ausweitung; es ist der Vorzug des Tafelwerkes, daß es aus früherer Zwiespältigkeit kritisch herausführt.

Die Ausstattung verdient höchstes Lob. Es ist ein Vergnügen, der drucktechnischen Sorgfalt und der nüchternen Schönheit zu folgen, womit das vielfältige Element Farbe faßlich gemacht wird. P.

Dr. Dipl.-Ing. J. Bergmans: *Kleine Farbenlehre* / Philips' Technische Bibliothek, 1959 / 86 S. mit 23 Tabellen und 2 Farbtafeln, 6,50 DM.

Farbensehen, Farbbeurteilung und Farbwiedergabe – die 11 Kapitel dazu, überwiegend Farbphysik und Farbmeterik, zeigen den letzten Stand der Forschung in der Beleuchtungstechnik.

Uns geht an, daß faßlich demonstriert wird, wo die Probleme der „Tageslichtlampen“ liegen. Die Tafeln dazu mit den Wiedergaben von sieben Farbwerten bei Tageslicht und Kunstlicht, das ihm nahekommen will, sind sehr instruktiv. Man lernt, daß Lampen mit wirklichem „Tages“-Wert viel zu hell und viel zu teuer sein müßten und um welche Güte heutige Fertigung bemüht ist: anhand der Diagramme von „Strahlungsfluß-Wellenlängen-Kurven“ der Lichtarten.

Dr. Hans Soest: *Handbuch der Schulphotographie* / L.-Soest-Verlag, Remscheid, 1960 / 652 S., Kunstdruckpapier, mit 731 Abb. (davon 161 ganzseitig) u. 8 Farbtfn., Lbd., 44,80 DM.

Der Herausgeber (Leiter des Landesgremiums in NRW) hat 25 Mitarbeiter herangezogen, um auf rd. 60 S. die Lage an allen Schultypen (auch Berufsschulen) sowie in der Lehrerbildung zu umreißen, im Kern von 300 S. das Foto im Dienst aller Unterrichtszweige darzustellen sowie dann sehr gründlich das Drum und Dran von Arbeitsgemeinschaften (samt Rechts-, Ausstellungs- und Wettbewerbsfragen usw.), die technischen Einrichtungen und Praktiken und alle wichtigen Organisationen zur Bildarbeit zu behandeln.

Es wird eine im einzelnen hier gar nicht aufzählbare Orientierung geboten, die mit größtem Fleiß alle Seiten anschaulich „auslichtet“, so daß der Nachschlagewert evident ist.

Foto und Kunstunterricht behandelt OSIR Pickel auf 40 S. mit 32 Abb., von denen wenigste von Schülern stammen, auch von der Hälfte nicht, die Fotos nach Bau- und Bildwerken zeigt.

Nicht, daß im ganzen die Aktivierung der Schüler zu kurz käme (etwa jede siebente Aufnahme stammt aus Foto-AGs, auch einige aus Volks- und Mittelschulen), aber Schwerpunkt ist das zünftige Lichtbild als Lehrmittel, wobei ein Löwenanteil den Naturwissenschaften zufällt. Vom Herausgeber ist fast jedes vierte Foto (mit überwiegend naturwissenschaftlicher Thematik); viele andere stammen auch von Lehrmeistern oder aus Instituten, Archiven usw. Man findet genug Stichworte und „Aufgaben“ zur Unterweisung im eignen Fotografieren, aber es drängt sich ein gewisser Vergleich auf.

Fragt man einmal, wie sich ein Handbuch ausnähme, worin das (riesige) Bildgut der Kunst durchmessen und Arbeiten von Kunsterziehern und ihrer Schüler „eingestreut“ wären, dann können einem an der Konzeption des Bandes Zweifel kom-

men, ob nicht der (bedeufende) Lehrmittel-Wert bester Fachfotos einen und die Bildschritte von Schülern einen zweiten Teil hätten bilden sollen (oder: in jedem Schulfach die Anschauungshilfe einen, die zum eigenen Tun einen zweiten Abschnitt).

Das überbrückt auch die Einleitung nicht, die kurz vom Januskopf der Sachzwecke und des Bild-Gesichts handelt. „Schulfotografie“ umgreift so viel (Nutzung vorgegebener Fotos und Dias sowie Fotografieren-Lernen), daß ein besonderes Handbuch zum aktiven Schülerfoto unumgänglich werden dürfte, worin dem „Gestalt“-Problem als didaktisch-methodischer Aufgabe nicht nur der (jetzt) kaum zehnte Teil zukäme. P.

Heinz Hoffmann: *Jochen, Kathrin und ein Fotoapparat*. Ein Fotobuch für Junge Pioniere / VEB Fotokinoverlag Halle, 60 / 138 S. mit 88 Abb. und vielen Randvignetten von Georg Hülse / 15:22 cm Breitformat, Pappbd., 6,80 DM.

Diese aus der SBZ stammende Fotoibel für Kinder ab 12 Jahren plaudert in höchst amüsanten und wirklich verständlicher Form von allen wesentlichen Punkten, die der Anfänger braucht, wenn er seine ersten Versuche mit einer Box von vornherein sinnvoll gestalten möchte. Das Büchlein behandelt nacheinander die optischen und chemischen Grundlagen, die Bildgestaltung, das Fotografieren mit Zubehör und führt unmerklich bis in kompliziertere Regionen, die auch für den Erwachsenen noch viele wertvolle und praktische Ratschläge enthalten. Greiss

1000 Mark für Waldemar / Ein Bilderbuch des Buchheim-Verlags, erzählt und gezeichnet von Wiltrud Roser. 32 S. m. 20 Zchn. u. 16 Buntbildern, 6,80 DM.

Was in Heft 1/60 zu „Tante Fannys Tieren“ von der gleichen Autorin lebend zu sagen war, gilt auch für dies Abenteuer vom Verschwinden des wohlgedressierten Dackels, dem Such-Dienst, der Entlarvung des „falschen Waldemar“ und der Moral, Hunde nicht mit süßen Kuchen zu füttern. P.

Westermanns Monatshefte

Jan. Folge 20 der „Berühmten Galerien“: Museum of Modern Art, New York (11 ff) / Mein Haus – modern oder traditionell? Umfrageergebnis bei 1000 Personen anhand von 11 Hausformen (in Farbfotos) / Der zeitlose Perserteppich (11 und 13 ff) / Was leistet die sowjetische Schule? (7) / Neue deutsche Musik im Ausland (7).

Febr. Folge 21 der „Berühmten Galerien“: National-Museum, Stockholm (12 ff) / Mein Wohnraum – modern oder antik? Umfrageergebnis bei 1000 Personen anhand von 11 Zimmereinrichtungen (in Farbfotos) mit Zusatzfrage zu Bodenbelag, Teppich und Tapete / Frühe Meisterwerke der Fotografie (14) / Zweimal Paris (9 u. 5 ff) / Venezuela (6 u. 4 ff) / Eulen und Käuze (5).

Dazu – wie immer – Kartenbeiträge.

Die Kunst und das schöne Heim

Jan. Suzanne Valadon (5 u. 1 ff) / Carlo Menes (5) / Antonio Tapis (5 u. 1 ff) / F. K. Bernheimer, Zeichnungen (4) / Joh. Klöcker, handgeknüpfte Teppiche (4 u. 1 ff) / Herb. Volwahn, Plastik (3) / „Pastoe“-Möbel, Holland (12 u. 1 ff) / „Quinta“-Polstermöbel, Aufbauprogramm, Westfalen (13) / Mehrere vorfabrizierte Haustypen in Beton (19) / Haus eines Schriftstellers (18).

Febr. Neuerwerbungen der Staatsgalerie Stuttgart (8 u. 1 ff) / E. Geitlinger, Bilder (5 u. 1 ff) / Charlotte Berend-Corinth, Aquarelle (3) / Peter Stephan, Graphik (4) / Ev. Grüger, Batik-Wandbehänge (4) / Eternit im Garten (8) / Wohngarten in München (4 u. 1 ff) / Wohnhaus am Tegernsee (15 u. 2 ff) / Wohnhaus in Los Angeles (7).

Dazu – wie immer – Ausstellungsberichte.

Farbenlehre und Malen

„Badevorschriften“ wurden einmal die Grundregeln fürs Deckfarbenmalen genannt, welche den Lehrern in die Hand gegeben werden sollten, damit sie sie, wie es ja oft geschieht, nicht mißachten. Der das sagte, war ein Maler, der sich über sein Malen und Entwerfen hinaus für den Unterricht an allgemeinen Schulen approbieren ließ. Daß er vorweg Maler war und nicht Erzieher, mag auch verständlich machen, warum er in dieser Hinsicht völlige Freiheit auch für die Schüler wünschte.

Wer aber die Schule und die besonderen Probleme des Malens in ihr kennt, ist anderer Meinung; er hält es für überaus wichtig, auf sinnbezogene Handwerksregeln zu achten und die ästhetische Reizhaftigkeit eines Zufallsergebnisses nicht zu überschätzen. Freiheit kann sich nie auf die Grundverrichtungen des Gestaltens beziehen, denn diese sind sach- und sinnbedingt. Malen ist nämlich ein Handwerk, das selbstverständlich bestimmte Werkzeuge und auch bestimmte sinn-dienliche Verfahren nötig hat – und das ein Etwas darstellen will. Bloßes schön zusammengestimmtes Farbfleckenwerk ist noch lange keine Malerei. Farbe ist beim Malen nicht Selbstzweck, sondern sie dient.

Aber Systematik einer Farbenlehre und Regeln fürs Malen sind zweierlei Dinge. Bei ersterer wird die Farbe so erprobt und durchgehechelt, als ob sie für sich bestünde; es gehen abstrakte Übungen daraus hervor, und selbst gegenständliche Aufgaben sinken zu Anwendungsgelegenheiten für die Farbenlehre herab. Ohne daß er's vielleicht will, schießt der Schüler des Farbsystematikers beispielsweise nach den „Qualitäts-, Quantitäts-, Komplementär-, Hell/Dunkel-, Kalt/Warm-, Simultankontrasten“, und selbst den „Symbolwert“ der Farben kann er nicht mehr vergessen. Es wird eben die zum wahren Malen bis weit hinein ins Jugendalter unerläßliche, aber auch später nötige Naivität zersetzt durch eine Analyse, die vielleicht im farbpsychologischen Seminar am Platze ist, beim praktischen Malen in der Schule aber nicht, weil sie die Naivität zerstört.

Der Hauptmangel aller systematischen Farbenlehren ist, daß sie die Farbe von ihrem materiellen Stoff und von ihrem ideellen (Bild-) Gegenstand abtrennen und wie ein Phänomen für sich betrachten. Dieser Mangel tritt bei der praktischen Lehr-Anwendung hervor und zerrüttet das Malen, wie eine nur am Zeichentisch erkügelte Talsperre oder Entwässerungsanlage die Landschaft in Unordnung bringt, auf die sie als Zweckmittel fälschlicherweise nicht eingestimmt sind.

Genau das Gegenteil von dem, was der spaßige Ernst Dada-Max behauptet, ist wahr: Nicht „der Zweck entheiligt die Mittel“, sondern die Mittel bekommen erst ihren Sinn durch den Zweck! Das sagt ja schon die Sprache, die dem Mittel einen Stempel des Unselbständigen aufgeprägt hat. – Wenn der verdorbenen Zunge einiger Avantgardisten „die Dinge nicht mehr schmecken, wie sie sind“, dann ist das gewiß kein Grund für den Lehrer, einer Jugend mit unverdorbenem Magen denaturierte Nahrung zu reichen.

Sämtliche Farbenlehren locken den Schulmeister in schlechten Sinn aus seinem Unterschlupf, machen ihn aktionslüstern und gefährlich sicher. Sie gaukeln ihm vor, durch Farbregelein könne das Wagnis in dieser so geheimnisvollen Welt entschärft werden, und sie rauben ihm auf der anderen Seite das gerechtfertigte Vertrauen auf die ebenso geheimnisvolle Schaffenskraft und das Treff-Vermögen seiner Schüler. An den Farbenlehren scheint gerade der Laie unter den Lehrern etwas Üb- und Kontrollierbares zu haben, das nicht nur ihn, sondern

auch den folgsamen Schüler wie eine Versicherung schützt. Selbstverständlich sind alle „Kontraste“ und vom Farbwissenschaftler gefundenen zutreffenden Umstände in der guten Malerei enthalten, aber sozusagen von Natur aus drinnen wie Adern, Sehnen, Muskeln mit ihren Funktionen im lebendigen Körper. Alle diese Mittel werden „gefühlsmäßig“ angewendet, wenn der Sinn und Zweck des Malens dies erheischt. Absolutes (abgelöstes) Malen gibt es, mindestens im Bereich des Jugendschaffens, nicht.

Malen ist überhaupt nicht ein fertiger, zuständig genau bestimmter Komplex. – Wie sehr wandelt sich doch die Malerei im Wandel der gestalt-geistigen Lagen nicht nur der Völker und Zeiten, sondern auch des Einzelmenschen, vor allem des Schülers! Aber auf diese Geist-Zuständigkeit der Jugend sich unterrichtend einzustellen, das vermögen die Farbtheoretiker so lange nicht, als sie bei ihrer Lehre beharren. Sie stülpen ein fertiges Lehrgebäude über die Kinder, und die sollen sich darin zurechtfinden.

Im Gegensatz hierzu bieten wir überhaupt keine Farbenlehre an, sondern suchen Kinder und Jugendliche beim Malen so zu leiten, daß sie Farben (im Hinblick auf den Zweck) sinnvoll setzen. Dabei ergeben sich einige Regeln, die selbstverständlich erscheinen. Würden diese paar „Handwerksregeln“ allgemein befolgt, dann wäre der Flut augenkränkender und widersinniger Schmierereien das Wasser abgegraben. Aber, was soll man sagen, wenn nicht nur im Laien-Bereich der Volksschule, sondern auch von Fachlehrern immer wieder gegen die sinnbedingte Hauptregel des einfachen Malens verstoßen wird?

Es handelt sich dabei, kurz gesagt, um die Unterscheidung von tragenden und getragenen Farben, deren Sinnzusammenhang durch ein Fleck-neben-Fleck-Setzen zerrissen, während er (nach unserer Regel) durch Draufmalen auf den ununterbrochenen, breit hingemalten Grund gefördert wird. Es soll also breitflächig, flüssig vorgemalt, und auf den trockenen Grund – der meist schon Gegenständliches bedeutet –, das Nötige und Gewünschte deckend und in Helligkeit oder Ton kontrastierend, aufgemalt werden.

Wer meint, es sei doch belanglos, wie man beim Malen handwerklich verfähre, wenn nur am Schluß eine schöne Harmonie herauskomme, der täuscht sich. Erstens wird nämlich das Zusammenstimmen der Farben durch Einmalen von Kleinformen in den fertigen Farbuntergrund gefördert. Während der weiße Grund alles „duldet“, verlangt der schon farbige eine „passende“ Farbe, die auf ihn abgestimmt ist. Und zweitens – es muß nochmals und deutlicher wiederholt werden! –: Bloße nebeneinandergesetzte Flecken harmonisierter Farbe stellen noch lange keine Malerei dar.

Der Schüler ist beim Malverfahren, das nicht „ausspart“ und nicht Farben Stück für Stück nebeneinandersetzt, zwar an die allgemeine Sinn- und Zweckregel gebunden – Draufgemaltes soll sich abheben und doch eingliedern –, sonst aber frei.

In solcher Weise ist in der einfachen Kunst von jeher gemalt worden. Der „weiche“ Stil kam erst zur rechten Zeit und hat sich langsam entwickelt aus einer flächensänftigenden klaren Farb-Innenzeichnung, wurde aber letztlich durch die immer komplexer werdenden Bildbeziehungen – Überschneidung! – geradezu erzwungen. Mit dem bloß sensationellen Verfließenlassen von Farbtupfen naß in naß hat dies nichts zu tun!

Herrmann

Wie ich jüngere Schüler das Malen lehre

Eine bei uns häufig geübte und auch bewährte Methode, die den Kindern einen Weg offenläßt später auch in anderer Weise die Arbeit des Malens leichter zu bewältigen, läuft in etwa drei Arbeitsgängen ab:

1) Der Bogen mit der fertigen, ungefähren Bleistiftzeichnung wird mit einer transparenten Untermalung eingefärbt. Zu diesem Zweck machen die Kinder für das DIN-A 3-Format einen halben Malkastendeckel voll dünner Farbe an, und zwar, was recht wichtig ist, in einem gedämpften Ton, damit die leuchtenden Farben nicht schon hier vorweggenommen werden. Vor dem Anmalen des Bogens lasse ich mir von den Kindern eine aufgestrichene, abgelaufene Farbprobe zeigen, da diese sich ja in bezug auf Dichte und auf das Verhalten der Farbe täuschen könnten. Zu dünne Mischungen werden dann verstärkt und allzu dunkle Farben, auf denen sich nachher schwer weitermalen läßt, durch Wasser aufgehellt.

Dann wird der Zeichenblock mit Hilfe einer Unterlage (Büchertasche, Wassertopf usw.) schräg gestellt. Mit dem reich-

lich in Farbe getauchten Pinsel, der selbstverständlich groß genug sein muß, beginnen die Kinder dann am oberen Papierrand entlang einen breiten Farbstreifen zu malen. Dann wird der Pinsel wieder eingetaucht und unter diesen ersten Streifen ein zweiter gesetzt, so daß beide ineinanderfließen. Mit wieder neu eingetauchtem Pinsel wird ein dritter Streifen gezogen und so fort, naß in naß, ein Streifen nach dem andern gesetzt bis zum unteren Rand des Papiers. Dort sammelt sich die gleichmäßig über das ganze Blatt nach unten abgelaufene Farbe und wird mit dem ausgequetschten Pinsel abgesogen.

Man soll dabei aber nicht pedantisch sein und kleine Unregelmäßigkeiten etwa als Fehler rügen. Sie können als Merkmale einer lebendigen Handarbeit stehen bleiben. Auch wäre ein Ausbessern zu schwierig. Tröstlich für überkorrekte Kinder wirkt immer der Hinweis, daß Fleckiges durch die kräftigeren Haupt- und Gegenstandsfarben ohnehin übertönt wird. – Dieser ganze Vorgang wird der Klasse einmal auf einem Versuchsblatt vorgemacht.

Selbstverständlich könnte man – und bei größeren Flächen ist es wohl anzuraten – auch den Schwamm zur gleichmäßigen Aufbringung des Grundtones auf ein Blatt benutzen. Doch erscheint mir dieses Verfahren in der Technik etwas fremdartig. Da auch der Hintergrund zum Bild gehört, halte ich die Verwendung des Pinsels auch beim Grundieren von vornherein für besser geeignet, weil dadurch die ganze Arbeit aus der Pinselführung heraus erwächst.

Abgesehen davon braucht man für den viel mehr Flüssigkeit aufsaugenden Schwamm auch bedeutend größere Farbmengen; ferner kann man beobachten, daß bei Grundierung mit dem Pinsel ein lebhafterer Farbklang erzielt wird als mit dem Schwamm, der die Farben etwas totwischt. Es ist dies eben ein Notbehelf.

Diese Untermalung, durch welche die Bleistiftzeichnung weiterhin sichtbar bleibt, muß nun trocknen.

2) Dann wird in die getrocknete Untermalung mit mehr deckenden und kräftigen Farben, die auch mit Deckweiß angegedickt werden können, das Gegenständliche hineingemalt. (Deckweiß hauptsächlich bei dunklen Farben und natürlich bei rein weißen Flächen.) Kinder mit ursprünglichem Gefühl treffen von sich aus das rechte Schwerkverhältnis zwischen Untergrund und Übermalung. Macht dies Schwierigkeiten, so kann man die Klasse darauf hinweisen, daß die untenliegende Farbe sich so verhalten muß, als wenn sie wie eine Wasserfläche den Kahn trüge. Ein Eisenstück würde im Wasser versinken, und dieses Eisenstück wäre in unserem Fall eine allzu dick oder schwer aufgetragene Farbe.

3) Nun kann man mit belebenden Strukturen die immerhin noch breiten Flächen des Gegenständlichen (Körper, Häuser usw.) weitergestalten und die Formen von Haar, Gras, Sand, Laub, Baumrinde mit genügend deckender und von ihrem Untergrund sich wieder deutlich unterscheidender Farbe einmalen. Dächer lassen sich mit Ziegeln versehen, Kleider durch Muster stofflich machen. Diese nicht vorgezeichneten Strukturen und Musterungen führen die Kinder nach dem Kontrastprinzip unmittelbar mit dem Pinsel (meist mit dessen Spitze) aus. Hierbei ist es gut, wenn der Lehrer darauf achtet, daß nicht einfach schwarz und weiß genommen wird (außer es ist gegenständlich motiviert) sondern daß neue Farbtöne aus den zu belebenden schon vorhandenen Farbflecken entwickelt werden.

Zur Vorzeichnung wäre noch zu sagen, daß sie oft ganz wegfallen kann. Wenn Gegenstände keinen festen Umriß oder doch nur einen von primitiver Form haben (Flammen, Funken, weiches Kleid des Vogelgefieters usw.), dann kann der Pinsel auf sich allein gestellt bleiben. Ein Fehlen der Vorzeichnung führt die Kinder zu einer freieren und besser bewegten Pinselführung. Dennoch zeigt sich immer wieder das Streben der jüngeren Kinder nach eindeutiger Grenzhaftigkeit.



Wesensbetrachtungen zur antiken griechischen Architektur II.

Zunächst seien einige Bemerkungen eingefügt, die auf das Bisherige erläuternd und ergänzend zurückgreifen und das Folgende einleiten.

a) Man sehe von den Abbildungen des ersten Teiles noch einmal Nr. 7 genauer an und vergleiche die Pfosten a mit den Säulen b, c, d. Schon aus der kleinen Zeichnung wird man erfassen können, wie a infolge seiner mangelnden Durchbildung zu dünn, zu wenig massig unten wirkt gegenüber b, c, d. Ferner kann man erleben, wie relativ unbestimmt er ohne die Streifung aussieht gegenüber den anderen. Durch die Streifung wird die für diesen architektonischen Zusammenhang wichtige Aufrechtheit der Säulen-Pfosten zur sichtbaren Äußerung gebracht; a wirkt daher eigentümlich „leer“.

Vergleicht man die griechischen Säulen etwa mit den viel späteren „romanischen“ der ersten und mittleren Periode (ca. 900 bis 1000), so zeigen diese – wenn sie nicht glatt sind – eine flach-plastische Ornamentierung (in Gestalt von Zackenbändern, Schlingungszügen mit Knopfformen etc.), die jeweils gleichmäßig den ganzen Säulenkörper überzieht, aber kaum kommen senkrechte Streifungen vor. Der Grund liegt darin, daß für die romanischen Säulen die straffe Aufrechtheit keine solche architektonische Bedeutung hat wie für die griechischen. Die Säulen-Gebälk-Architektur umspannt eben ideell die aufrechten Pfosten und den auf ihnen waagrecht gelagerten Balken. In der romanischen Periode aber gibt es keine Balken auf und über den Säulen, sondern nur Bogen-Bildungen.

b) Die sichtbaren Ausprägungen baulicher Wesens-Momente, worin die mannigfaltigen sichtbaren Beziehungen baulicher Glieder und Details untereinander und zum Ganzen eingeschlossen sind – das Architektonisch-Künstlerische also –, können nur von räumlichen Standorten aus sehend betrachtet und erlebt werden, die für das Ganze und die Details jeweils angemessene Übersichts-Ansichten ermöglichen. Damit sind aber keineswegs bestimmte einzelne Seh-Stand-Orte gefordert. Es ist vielmehr ein großer Umkreis mittel-ferner Nah-Ansichten möglich, der dem künstlerisch erfassenden Sehen und Erleben die angemessenen Positionen geben kann. Der Ausdruck „mittelferne Nah-Ansichten“ mag sonderbar klingen, trifft aber doch in Kürze die Sachlagen. – Wenn man etwa die ganze Gestalt eines Ahornblattes sehend erfassen will, wird man aus angemessener Entfernung, etwa 15–50 cm, das Blatt betrachten. In vier Meter Entfernung und noch viel weiter weg wird es schwieriger oder unmöglich, die Gestalt zu erfassen. Umgekehrt, etwa in 5 cm Nähe, ist es aus anderen Gründen wiederum schwierig. – So wird man von wechselnden Seh-Stand-Orten aus in mannigfaltigen Übersichts-Ansichten – dabei in Normal- und Schräg-Ansichten – für die ganzen Säulen-Fronten, in näheren Übersichts-Ansichten für die Details, beim Umher-Gehen auch zwischen Säulen und Tempelmauern (hier noch im Blick nach oben die Decken-Balken mit den Kassetten zwischen ihnen erfassend) den baukünstlerischen Gehalt immer eindringlicher erleben können. Wobei zugleich die architektonische Eigen-Wert-Fülle eo ipso erfahren wird.

c) Nach einige Sätze zum Parthenon auf der Akropolis von Athen: Infolge des abschwellenden Dünnerwerdens der Säulen-Pfosten oben sind die Abstände zwischen ihnen oben größer als unten. Daher scheinen die Säulen oben auseinanderzurücken und links und rechts am Eck etwas nach außen geneigt zu sein. Um dieses „optische Schwanken“ auszugleichen, sind alle Säulen-Achsen leicht nach einwärts und zueinander geneigt, stehen also nicht genau senkrecht. – Ferner ist die Gesims-Basis der beiden Giebel-Dreiecke nach der Mitte zu ein wenig nach oben gebogen. Dadurch wird die „optische Täuschung“ ausgeglichen, die infolge der beiden von der Basis aus schräg ansteigenden Giebelgesimse insofern entsteht, als eine genau waagerechte Gesims-Basis, die sich ja nach unten zu von den schrägaufwärts gezogenen Gesimsen entfernt, daher nach unten durchgebogen erschiene.

d) Im Bereich des Sichtbaren eines Bauwerks liegt also der baukünstlerische, eigentlich architektonische Gehalt des Bauwerks. Das Sichtbarsein, das als solches weder „subjektiv“ vom Sehen, mit seinen leiblichen Grundlagen und Instrumentierungen und seinen jeweiligen Stand-Orten, noch „objektiv“ etwa von „elektro-magnetischen Wellen“ der Physik mit bestimmten Frequenzen und Wellenlängen abhängt, spielt auch in den schöpferischen Urgründen der „Natur“ eine sehr große Rolle. Man denke etwa an die ungeheuer große Fülle der Pflanzen- und Tier-Formen, die auch als sichtbare von vornherein intendiert sind und dann ständig aus Keimen mit ihren „Gen“-Anlagen realisiert werden. – Wie die Pflanzen und Tiere aussehen, ist also nicht etwa bloß „äußerlich“ oder gar in „mutativen“ „Gen-Zufällen“ begründet. Das wäre überhaupt wesens-unmöglich. Als eben diese so gearteten Gestalten mit ihren Farbigkeiten etc. sollen sie im materiellen Erden-Bereich daseins-fähig sein. Dazu dienen ihr Zellen-Aufbau und von den Genen gesteuerte materielle Stoff-Umsetzungen. – Nicht die „Funktionen“ lassen die Gestalten entstehen, sondern diese müssen im eigenen Sinne funktions-fähig sein, um dasein zu können. – Mutative, daseins-mögliche Variationen sind hier noch eingeschlossen. Mutative „Unfälle“, Entartungen und umwelt-bedingte Störungen sind dabei nicht ausgeschlossen. –

Das Sichtbarsein ist auch „in der Natur“ keineswegs eine gleichsam zufällige und nebensächliche Folge-Erscheinung. –

10. EINGLIEDRIGE SAULEN-BALKEN-ARCHITEKTONIK

Die Bezeichnungen „dorisch“ und „jonisch“, abgeleitet von den Namen zweier griechischer Stämme, sind willkürlich und geben keinerlei Hinweise auf die schöpferischen Ursprünge, sollen aber beibehalten werden als einmal üblich gewordene.

In der nun zu erörternden *jonischen* Weise der Architektur wird die Idee der Zugehörigkeit des waagrechten Balkens zu den ihn tragenden Säulen bestimmend für die künstlerische Durchbildung. Der Balken wird auf die Säulen unmittelbar hinbezogen und diese auf ihn (Abb. 8 u. 10).

Darin liegt die *relative Eingliedrigkeit* der *jonischen* Architektur; Balken und Säulen sind zu einem Ganzen zusammengefaßt. – Das geschieht durch verschiedene Momente und hat verschiedene neue Formbildungen zur Folge.

In der *dorischen* Weise war zwar durch Dicken-Gleichheit der Balken auf die Säulen abgestimmt. Dann aber wurden diese gegen ihn abgesetzt und unabhängig von ihm zur vollen Durchbildung gebracht; weshalb der Balken ihnen gegenüber zurückblieb. Darin liegt eine schon erwähnte künstlerische Problematik des *dorischen* Aufbaus. – Eine zweite ergibt sich an den beiden Eck-Zonen rechts und links: Die Triglyphen sind in ihrer Bildung und Stellung auf die Säulen bezogen. Insofern sie aber selbstverständlich schmaler sind als diese, so müßte am Eck oben etwa ein halber Metopen-Abstand übrigbleiben, wenn die letzte Triglyphe wie sonst genau über der letzten Säule stehen sollte.

So ergäbe sich in Übereck-Ansicht, daß oberhalb der einen Eck-Säule zugleich zwei Triglyphen-Platten und ein Metopenfeld dazwischen erscheinen müßten. Das wäre geradezu widersinnig. Vor allem widerspräche es der ganzen Architektur, wenn über einer Säule plötzlich die Zwischen-Neben-Form einer Metope aufträte. – Um diese Schwierigkeiten zu beseitigen, wurden am Eck oben zwei Triglyphenplatten – je zu den beiden im Eck zusammentreffenden Tempelfronten gehörig – aneinandergefügt, die nun beide über der einen Eck-Säule liegen.

Das ist nur möglich, wenn die Eck-Säule näher an ihre Nachbarin gerückt, der Abstand hier also etwa um eine halbe Metopenbreite kleiner wird. – Man kann dies an den Abbildungen 1 und 2 des ersten Teiles in Heft 1961/I trotz des ruinösen Zustandes der beiden Bauten bei genauer Betrachtung auch sehen. – Im gewissen Sinn ist darin aber nur eine Verlegenheitslösung gegeben; denn das Kleinerwerden der beiden Eck-Säulen-Abstände ist eben nicht der Säulen-Reihe gemäß.

In der *jonischen* Weise fallen diese Problematiken fort. – Soll der Balken auf die Säulen bezogen werden, so muß er außer der Dicken-Gleichheit auch den Säulen entsprechend behandelt, außen-strukturiert sein. Die durch ihre Streifung gegebene straffe Aufrechtheit dieser legt auch für den waagrechten Balken eine Streifung nahe, die aber nicht der der Säulen gleich sein kann; denn der Balken ist anderen Wesens.

Die schöpferische Kraft der Griechen fand hier eine waagrechte feine Stufung des Balkens, die einmal seiner Kantigkeit entspricht und zum anderen ihm zugleich eine leise Neigung zu den Säulen hin gibt, zu denen er ja gehören soll.

Die Stufung besteht aus drei waagrechten Absätzen, die gleich groß sind und sehr geringen Niveau-Unterschied haben – eine ganz flache Abtreppe also von oben nach unten –, welche die Einheit des ganzen Balkens nicht aufhebt. Überdies – da die Stufung ja aus sich selber kein motiviertes Ende finden, also immer weiter nach oben gleichsam „fortlaufen“

könnte –, wird sie noch durch ein kleines Endungs-Gesims, das nur auf sie bezogen ist und daher nach unten weist, durch seine Schräge, wiederum zur Einheit des einen ganzen Balkens ideell zusammenfaßt (Abb. 8a, b).

Das Gesims aber, das oben am dorischen Balken sitzt, ist kein solches Endungs-Gesims, weist nicht zusammenfassend auf diesen hin. Das wäre auch sinnlos, da er keine gesteigerte Außen-Struktur besitzt, diese im Zusammenhang der dorischen Weise auch nicht haben dürfte.

11. DAS NEUE KAPITÄL

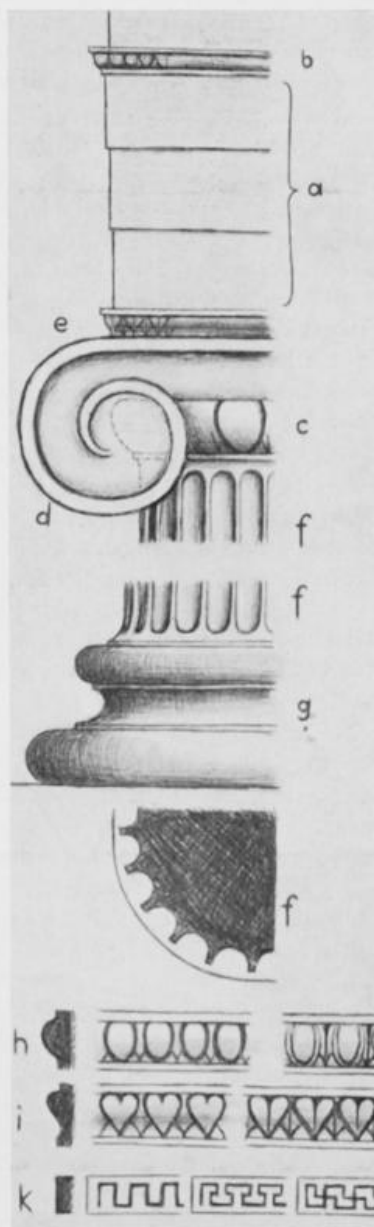
Eine Form-Bildung zwischen Balken und Säulen ist erforderlich, die einerseits die Säule oben endet und sie andererseits mit dem waagrechten Balken noch verbindet, also nicht mehr als ganze gegen ihn relativ absetzt, wie es in der dorischen Weise durch die Kapitäl-Platte, den Abakus, geschieht. – Der dorische Wulst kann bleiben, da er als Endungs-Form für den Säulenkörper oben geeignet ist, muß aber kleiner werden; denn er hat noch der zweiten Bildung Platz zu lassen, die von der Säule aus auf den Balken vorbereiten soll (Abb. 8c).

Hier fanden die Griechen, etwa angeregt durch gesehene orientalische Formen, die besondere jonische Schneckenbildung, die sich über den Endungs-Wulst legt: Ein schmales Band verläuft waagrecht unter dem Balken hin und rollt sich beiderseits nach unten zu jeweils zur Schnecke auf. Diese Doppelschnecken-Form liegt in der Front des Balkens und ist waagrecht gelagert. So vermag sie innerhalb des Kapitäls den

Man denke sich das Gesims b weg; dann wäre die Einheit des Balkens a aufgehoben. Das Gesims überstrahlt nämlich ideell die Stufung und faßt diese von oben her zum Ganzen des einen Balkens zusammen.

Die Schneckenrollung d gibt ein Endungsproblem auf. In der Abbildung ist es noch offengeblieben; die Endungs-Form, etwa in Gestalt eines Knopfes oder einer Rosette, wurde weggelassen, um an dieser Stelle die darunterliegende punktierte Zeichnung nicht zu stören.

Die Farbigkeit der bei diesen Tempeln aufgemalten Formen ergibt sich aus der Verwendung von Erd-Farbstoffen, vor allem in gelblichen, rötlichen und bräunlichen Tönen. Die Wahl solcher Farben erfolgte nicht nur aus Gründen der Haltbarkeit und Licht-Echtheit, sondern auch der Angemessenheit an den Stein.



Balken vorzubereiten. Da der Endungs-Wulst für die Säule kleiner ist, übernimmt die Schnecke vermöge ihrer nach unten gerichteten Einrollungen das an zusammenfassender Endungskraft für die ganze Säule, was dem unter ihr liegenden Wulst infolge seiner Kleinheit nur abgeht (Abb. 8d).

Das Miteinander von Wulst, der oben um die Säule liegt, und der frontalen Schnecke birgt künstlerische Schwierigkeiten in sich, die zu lösen sind. Daher macht dies Kapitäl verschiedene Entwicklungen und Wandlungen durch, nicht nur in der Art von Konzentrierung, wie sie sich schon am dorischen Kapitäl zeigte, sondern noch in speziellen Differenzierungen.

Das Kapitäl – Wulst mit Schnecke – soll auch nicht als Auswuchs oder Anhängsel des Balkens wirken. So wird es durch eine Zwischenform in Gestalt eines schmalen, nach unten geneigten Gesimses (über dem geraden Schneckenbandstück) von dem Balken abgesetzt, ohne den Zusammenhang mit ihm zu verlieren. Dies absetzende Gesims bezieht sich also nur auf das Kapitäl, nicht auf die ganze Säule, wie es beim Abakus im dorischen Aufbau der Fall ist (Abb. 8e).

12. DIE JONISCHE SÄULE

Die ganze jonische Architektonik weist folgerichtig viel mehr plastische Detaillierung auf als die dorische – Stufung des Balkens, kompliziertere Kapitälbildung. – Daher genügt die dünnstrichige dorische Streifung des Säulenkörpers nicht mehr, um ihm die für diesen Zusammenhang genügend kräftige Außenstruktur zu geben. So werden die Streifungen jetzt als runde Höhlungen in den Säulenschaft eingegraben (Kannelüren). Zwischen ihnen bleiben dann dünne Stege stehen. Die runden Höhlungsstreifen können oben und unten am Säulenschaft auch nur rund, also wie eine Folge kleiner Halbkuppeln, geendet werden (Abb. 8f).

So kann der Kapitäl-Wulst nicht mehr übergänglich in den Säulenschaft verlaufen, wie es bei der dorischen Säule der Fall ist. Das ganze jonische Kapitäl setzt sich mehr vom Säulenschaft ab. Der früher beschriebene Schwellungs-Zusammenhang von dorischer Säule und ihrem Endungs-Wulst oben, das Abklingen der Schwellung gegen den Boden, ist in der jonischen Säule also nicht mehr möglich. Diese wird nach oben zu nur dünner.

So braucht die jonische Säule eine eigene Absetz-Form gegen den Boden, von dem aus sie sich aufrichtet. Diese Basis ist quer gegliedert, worin die Bezogenheit auf den waagrechten Boden liegt; ist unten auch breiter und steigt in Absätzen zum Säulenkörper an. Fehlte eine solche Basis, so schiene der Boden die Säule unten gleichsam abzuschneiden; diese hätte ihm gegenüber unten keine Endungs-Form, die hier zugleich die einleitende Form ist. – Verschiedene Bildungen sind hier möglich. Die gebräuchlichste ist wohl die „attische“, die aus einem größeren Wulst unten, einer Kehle und einem kleineren Wulst darüber besteht. Durch dünne Zwischenstreifen sind diese drei Glieder klar gegeneinander abgesetzt (Abb. 8g).

13. PROBLEME UND WANDLUNGEN DES KAPITÄLS

Das jonische Kapitäl hat seinem Aufbau gemäß zwei Haupt- und zwei Neben-Seiten. Die Schnecken-Rollungen liegen in der Front des Balkens, und zwar vorne und hinten. Seitwärts zeigt sich ein wulstartiger Körper – auf beiden Seiten –, der nach seiner Mitte zu verständlicherweise dünner, nach den Schneckenrollen zu aber dicker wird. Er muß sich ja auch um den runden Säulenkörper herumlegen. Die Schnecken sind gleichsam Endscheiben einer „Roulade“. Von den beiden Seiten sieht man eben den Rouladenkörper, der noch durch Profilierungen gegliedert ist (Abb. 17d). Hinter und zugleich unter ihm sitzt der Endungs-Wulst. Dieser wird also seitwärts durch die Roulade, mehr noch in der Front der Schneckenscheiben von diesen beiderseits überschritten. – Das ergibt problematische Anstoß-Stellen, die in der Front etwa durch kleine blättrige Zwischen-



Akropolis von Athen, rekonstruiert



10

formen meist überdeckt werden (Abb. 17c). Ferner entsteht zwischen dem Wulst und dem sich aufrollenden Schneckenband in der Frontseite eine leere Partie, die etwas aus dem Ganzen herausfällt. Auch die Zonen zwischen den Schneckenrollungen bereiten Schwierigkeiten. – Schließlich werden in der Frontseite durch die großen Scheiben der Schneckenrollung die kleinen Rund-Endungen der Kannelüren rechts und links noch überschritten. So erscheint die Schneckenrollung auf die Säule oben wie draufgedrückt (Abb. 17a-c).

Zur Lösung der Problematik wird das Kapitäl fortschreitend differenzierter gebildet. Es macht überhaupt wie das dorische eine Entwicklung von primitiveren Stadien des mehr Einzelseins der Teile zu Stadien strafferer Zusammenfassung und Abgestimmtheit der Teile aufeinander durch (Abb. 17).

So wird als Hintergrund für die großen Schneckenrollscheiben in der Front und zu ihrer Absetzung von den Kannelüren-Enden, wodurch diese zugleich sich in unüberschnittener Freiheit zeigen können, ein ornamentiertes Band unterhalb von Wulst und Schnecke oben um den Säulenschaft gebildet. Dieser Säulen-„Hals“ läßt also die Kannelüren ungestört oben enden und zugleich die Schneckenrollungen ungestört sich entfalten. Eine solche Spät-Form des jonischen Kapitäls zeigen die zauberhaft edel und blühend durchgebildeten, reichen Kapitäle am Erechtheion, dem mehrteiligen kleineren Tempel in der Nähe des viel größeren Parthenons auf der Akropolis von Athen. – Wie alle diese Bauten, ist auch das Erechtheion eine Ruine. Die Kapitäle sind sehr beschädigt, die großen Schneckenscheiben abgefallen (Abb. 17d). Diese Kapitäle haben an Stelle eines Endungs-Wulstes zwei übereinanderliegende, die auch verschieden außen-strukturiert sind. Und an Stelle eines sich zur Schnecke aufrollenden Bandes ist hier ein ganzes System von solchen Schneckenbändern – kräftigeren und feineren im Wechsel –, die sich von oben her allmählich zunehmend nach unten durchbiegen und so die Leere zwischen Wulst und Schnecke in der Frontseite ausfüllen (Abb. 16, 17d).

Die größte Schwierigkeit dieses Kapitäls aber liegt darin, daß es nur zwei Fronten hat, also zunächst kein Eck-Kapitäl sein kann, was doch erforderlich ist für alle Tempel mit ringsum gestellten Säulen-„Peripteros“. Für das dorische Kapitäl besteht dies Problem nicht, da sein Wulst ringsherum völlig gleich und die Platte vierseitig ist. – Bereits die Abb. 10 zeigt, wie man die Schwierigkeit zu beseitigen versuchte; obwohl es sich hier um einen „Prostylos“ handelt, also um einen Tempel, der nur an einer Giebelseite oder an beiden Säulenstellungen aufweist.

Das Eckkapitäl bildete man so, daß es nach außen zwei im Eck zusammen treffende Fronten erhält. Das ist aber nur möglich, wenn die „Roulade“ der Schneckenbildung fortgelassen wird und nur die Schneckenroll-Scheibe übrig bleibt, die dann am Eck selber aus der Front nach vorne herausgebogen werden muß. Genau am Eck blickt man daher nur auf die dünne Schneckenscheibe (Abb. 10).

Bedeutsam aber ist, daß die Griechen in ihrer schöpferischen Eindringlichkeit und Unbefangenheit die künstlerischen Pro-

bleme voll erlebten und sich aus selbstverständlicher Potenz und damit verbundener innerer Aufforderung heraus um die Lösung mühten, ohne Rücksicht auf Schein-„Zeitgemäßheiten“, also auf die gleichsam „ewigen“ Wesens-Folgerichtigkeiten eingestellt blieben. – In der griechischen Wissenschaft und Philosophie zeigt sich Entsprechendes, wenn man etwa an den Undogmatismus der Forscher-Reinheit des Aristoteles denkt. –

Darin eben liegt für die künstlerischen Schöpfungen das Moment der Voll-Ausprägung, von dem die Rede war, auch wenn dabei etwa ungelöste Problematiken jeweils übrig bleiben mögen. –

Es wäre ein Verrat an der Geist- und Ewigkeitswürde des Menschen, wollte man dies Moment der künstlerischen Wahrhaftigkeit absichtlich oder aus falschen Theoremen heraus negieren und etwa künstlich effektiv, problematisch und mit beabsichtigten Ungelöstheiten schaffen – vielleicht um „große Umbrüche“ oder „Zerrissenheit der Zeit“ „auszudrücken“. –

Die jonischen Gesimse und Kapitäle sind plastisch ornamentiert in verschiedenen Bildungen und waren auch farbig gefaßt. Das führt uns auf die Grundlagen der Bemalung und Ornamentierung der griechischen Architektonik.

14. BEMALUNG UND ORNAMENTIERUNG DER SÄULEN- GEBÄLK-ARCHITEKTUR

Da in der dorischen Weise des künstlerischen Aufbaus die zweite Haupt-Partie – der Triglyphen-Fries – oben im Schatten des großen Gesamt-Endungs-Gesimses liegen muß, was bei Sonnenschein noch zu scharfer Schatten-Zerteilung dieses zweiten Hauptteiles der ganzen Architektur führt, so wurde schon aus Gründen der Überwindung und Durchleuchtung dieser unerwünschten Schattenwirkung der Triglyphen-Fries stark unterschiedlich gefaßt. Triglyphe und Metope sind verschieden farbig behandelt, entweder jeweils als ganze oder in wichtigen Partien. So wurde auch, abgesehen von der Aufhebung der störenden Beschattung, die Wesens-Verschiedenheit von Trionch klar zeigt (Abb. 15, 16, 17d).

Die nach unten weisenden Gesimse, die also geschrägt sind in ihren nach unten orientierten plastischen Rund- oder geschwungenen Profilen, auch der dorische Kapitäl-Wulst, sind ebenfalls beschattet. Ihre Profil-Formen wurden durch Bemalung mit Form-Gebilden, die den Profilen entsprechen, gesteigert ausgeprägt, womit zugleich auch im Schatten die Gestalt des Profils deutlich bleiben kann. Der Profil-„Querschnitt“ wird ihnen also aufgemalt. So entstanden die bekannten Bildungen des „Eierstabes“, der „Herzblatt-Welle“ (Abb. 8h, i). Hier sind also nicht Ei-artige oder Blatt-ähnliche „Verzierungen“ gegeben, sondern die Profil-Gestalten klarer ausgeprägt in

frontaler Ansicht. Die gemalten Formen werden dann über das ganze Profil, natürlich gleichmäßig, hingezogen, noch besonders konturiert hervorgehoben und etwa mit Zwischenformen, welche die Lücken füllen, kontrastierend verbunden, eben zur Einheit eines ganzen profilierten Gesimses (Abb. 8h–k).

Aber auch die „neutralen“ geraden Gesimse wie das Geison oben unter dem großen schrägen Endungs-Gesims, das Basis-Gesims für die Triglyphen oben am dorischen Balken und die Kapitäl-Platte, der Abakus, erhalten Formen aufgemalt, die der eckigen Geradheit ihres Querprofils entsprechen. So ergeben sich die Mäander-Bildungen (Abb. 8k). Diese eckig-geraden Profile können im ganzen Zusammenhang nicht unbemalt bleiben. – Auch der Marmor des Parthenons war so behandelt. –

Was innerhalb der dorischen Architektur nur als Bemalung auftritt – diese ganze Architektur ist aus ihrem Wesen heraus weniger plastisch detailliert –, das wird in der jonischen, die von vornherein ihrem Grund-Ansatz nach ja plastischer ist, auch zur plastischen Ornamentierung. Die Ei- und Blatt-artigen Formen werden demgemäß in die Profile eingemeißelt und etwa noch farbig gefaßt. Die Mäander liegen flach-plastisch auf ihren geraden Gesimsen. – So sind die genannten Erechtheion-Kapitäle schon für sich plastische Meisterwerke von hohem Rang, der sich auch in ihrer beschädigten Verfassung noch klar zeigt (Abb. 15, 16, 17d).

15. DER GANZE JONISCHE AUFBAU

Der eine Balken auf seinen Stütz-Pfosten ist also die architektonisch-künstlerisch ausgeprägte Grund- und Ansatz-Idee der jonischen Architektur. Daraus leiten sich alle Detail-Bildungen bis in die kleinen Einzelheiten hinein letztlich ab, wie es dargestellt wurde. Hier kann es kein zweites Haupt-Glied mehr geben. Daher muß der Triglyphen-Fries fortfallen. Die Decken-Balkenlagen bleiben allein fürs Innere übrig, wohin sie ja auch gehören. Sie zeigen sich außen dann nur *hinter* der Kolonnade vor der Tempelmauer. Da somit auch oben das ganze Baugebilde nun zu Ende ist, fragt es sich, wie dies Ende architektonisch beschaffen sein muß. Mit dem in sich geendeten Balken allein kann das Ganze nicht oben aufhören; dann bliebe offen, was noch „weiter kommen“ könnte. Die Idee der Einheit eines ganzen *einen* Bauwerks wäre nicht architektonisch ausgeprägt, nur erst ein Fragment zeigte sich.

Das Endungs-Gesims für den Balken kann nicht zugleich dem ganzen Bauwerk dienen, da es ja nur auf den Balken bezogen ist. So bedarf es einer neuen, viel größeren Endungs-Bildung, die aber nicht unmittelbar über dem Endungs-Gesims für den Balken liegen kann. Denn dann könnte diese Bildung auch scheinbar zum Balken gehören, für den sie aber viel zu groß wäre. Sie muß vom Balken-Endungs-Gesims getrennt sein, um eindeutig den ganzen Bau von oben her zur Einheit zusammenzufassen.

So wird zunächst eine etwa leere Zwischen-Partie erforderlich, welche das kleine Balken-Gesims von dem großen Gesamt-Endungs-Gesims trennen muß. Dies besteht wie das dorische Kranzgesims aus einer vorspringenden Geison-Platte, die es gegen die Leer-Zone absetzen muß – da es ja nicht zu dieser gehört –, und einer schräg nach unten geneigten, rundlich modellierten Profil-Leiste, von der dorischen etwas abweichend, als der eigentlich endenden Form.

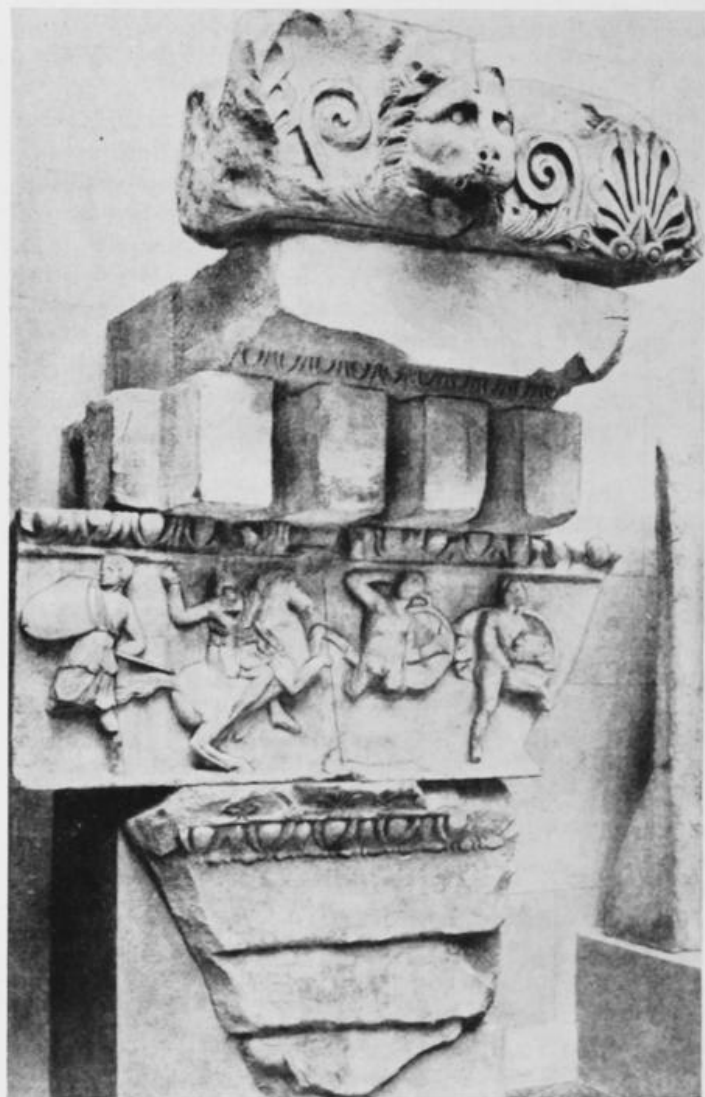
Wenn jene Zwischen-Partie zu klein ist, nicht genügend Höhe hat, verschwimmen dies Gesims und das kleine Balken-Gesims miteinander. Der Balken erhält dann noch eine unklare Massigkeit, die seine Beziehung zu den schlanken Säulen beeinträchtigt.

Bei richtiger Höhe müßte sich aber die Zwischen-Zone, welche die Klarheit der Beziehung der betreffenden Endungs-Gesimse jeweils zu ihrem Bereiche möglich machen soll, ungerechtfertigt vordrängen, wenn sie völlig leer bliebe.

Daher wird sie mit plastischen Bildungen ornamentaler oder figürlicher Art überzogen, welche eine sich vordrängende Leere beseitigen und infolge ihrer Rauheit einerseits den glatteren Balken mit seinem Gesims als zentrales Architektur-Glied hervortreten lassen, andererseits das große Gesamt-Endungs-Gesims zur angemessenen Geltung bringen können (Abb. 11).

So ergibt sich also auch hier folgerichtig ein Fries wie im Dorischen; aber er hat im Ganzen einen völlig anderen Sinn. Denn im Dorischen ist der (Triglyphen)-Fries die zweite Haupt-Partie der Architektur; im Jonischen ist er nur eine untergeordnete Zwischen-Partie. –

Insofern auch dieser jonische Fries oben sein Endungs-Gesims wiederum braucht, das eben nur zu ihm gehört, aber nicht zum großen Kranzgesims, muß es von diesem gleichfalls abgesetzt werden. Das geschieht durch eine neue, eckige Zwischen-Bildung, die aus einer Folge von nebeneinander sitzenden kleinen kubischen Körpern mit ihren Zwischenräumen besteht, dem „Zahnschnitt“ (Abb. 11). – Dies Gesimsband enthält also in sich Lücken, wodurch es die beiden vollen Gesimsbildungen voneinander abzusetzen vermag.



11

Wie im Dorischen wird auch hier der ganze Bau selbstverständlich durch eine Stufen-Bildung gegen den umgebenden Boden abgesetzt und von ihm her zugleich eingeleitet.

Dies alles zeigt, daß auch diese jonische Architektur im Modus der Ursprünglichkeit – ihr Aufbau ist nur aus dem zugrundeliegenden baulichen Gebilde geschöpft –, der Unmittelbarkeit. – Alle ihre Bildungen folgen aus der Wesens-Art dieses Aufbaus – und der Voll-Ausgeprägtheit – alle baulichen Formen sind völlig im architektonisch-künstlerischen Sinne durchgebildet, sind also von der Architektur voll ergriffen.

16. DIE WERT-QUALITÄTEN IN DER ARCHITEKTUR

Die Modi der Voll-Ausgeprägtheit, der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit sind also die Grundlagen für die entsprechenden *Eigen-Werte* der aufgezeigten Wesens-Sachverhalte der dorischen und jonischen Architektonik. Diese sind eo ipso in sich selber ursprünglich wertvoll. Daher sind sie „überzeitlich“, eben völlig unabhängig von den menschlichen Kultur- und Lebens-Formen bestimmter Geschichts-Abschnitte bestimmter Menschen-Gruppen und ihrer staatlich-sozialen Verhältnisse, sogar ihrer religiösen Einstellungen und Überzeugungen. – Das gilt von allen Architekturen aller Kulturen aller Menschen-Gruppen, wenn die Architekturen auch bei völliger Verschiedenheit voneinander in jenen Modis geschaffen sind. – Man denke hier etwa an ägyptische Pyramiden, an orientalisches-maurische, an indische, an malaische, an romanische und gotische Architektur-Bildungen, an japanische und chinesische, auch an heutige, sofern sie originale Schöpfungen sind.

Die genannten Modi begründen zugleich den höchsten Wert-Rang. Im gewissen Sinn sind diese *Eigen-Wert-Momente* „formale“, da hier noch nichts über die qualitativen Arten und Charaktere der Architekturen gesagt ist.

Und hier gibt es Stufenfolgen von geradezu unendlich vielen Möglichkeiten; wobei noch nicht etwaige „primitivere“ oder „entwickeltere“ „Stufen“ gemeint sind.

Zunächst gibt es gewisse *Grund-Arten* von Architektonik. Die hier betrachtete griechische Säulen-Gebälk-Architektur gehört zu den *offenen* Architekturen, die im weiteren Sinn als „Gerüst“-Architekturen zu bezeichnen wären. – Unsere heutige Architektur ist zum Teil dieser Grund-Art zugehörig, soweit überhaupt voll-architektonische Durchbildung hier vorliegt und angestrebt, die künstlerische Potenz dazu also auch ausreicht und geschult ist. – Die offenen Architekturen haben eben „Zwischenräume“ in sich – so die Säulen-Abstände – und zeigen keinerlei körperhafte oder wandmäßige Geschlossenheit.

Körper-Architekturen und Wand-Architekturen gehören zu den ursprünglich geschlossenen. Für diese Architekturen werden alle zwecklich erforderlichen *Öffnungen*, etwa Fenster und Türen, zum künstlerischen Problem, das jeweils zu lösen ist. – Für die *offenen* Architekturen wird umgekehrt jede erforderliche wandmäßige Geschlossenheit zum künstlerischen Problem. – Alles dies gilt sowohl für das Innere wie auch für das Äußere.

Betrachtet man die edel-graziös-naive Architektur des abgebildeten Athena-Nike-Tempels von der Akropolis Athens (Abb. 10) genauer, so erkennt man links, wie die geschlossene Mauerwand eine Art Einschießel ist. Der Balken läuft über dieser weiter; sie selbst ist durch ein Gesims unter dem Balken oben geendet. „Eigentlich“ müßten die Säulen ringsum vor der Tempel-Mauer-Wand stehen, die übrigens hier in ihrer Glattheit – auch trotz dieser – im höchsten Durchbildungs-Modus ist. Man versteht so die Tempel-Anlage des „Peripteros“.

In einer Vorhalle des Erechtheions ist die „klassische“ Weise der Ablösung der offenen Säulen-Balken-Architektur von der geschlossenen Wand-Architektur gefunden: Flache Wand-Pilaster leiten von der Wand her die Säulen-Balken-Architektonik ein. In der Mauerwand ist dann auch das Problem der Einfügung der Tür-Öffnung in diese zur künstlerischen Lösung gebracht durch eine Formbildung um die Öffnung herum, deren Profile von zauberhafter plastischer Delikatesse und zum Vorbild für zahllose Fenster- und Tür-Bildungen der Antike, der Renaissance, des Barock und Klassizismus geworden sind (Abb. 12).

Bei den Körper- und Wand-Architekturen können die Außen-Strukturen der Stein-Behandlung, ebenso des Verputzes von Mauerwerk, ja noch von unverputzten Ziegelmauern im höchsten architektonischen Modus sein.



12 Erechtheion-Vorhalle. Der figürliche Fries ist abgefallen.

In der historischen Gotik zeigt sich eine Grund-Art von Architektonik, die man auch etwa in indischen Bauten findet; hier sei darauf nicht weiter eingegangen.

Alle Grund-Arten können noch sinnvoll in einem Bauwerk vereinigt auftreten.

Die Art-Spezialisierungen und die einzelnen Bauten noch als individuelle geben weitere Stufungen ab.

Bei alledem sind auch die Skalen von relativ einfachen zu sehr reichen Bildungs-Modis möglich.

Und dies alles immer noch in den Grund-Modis der Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit und Voll-Ausgeprägtheit.

In allen den genannten Stufungen sind eo ipso fast unendlich viele qualitative Wert-Momente begründet. Und die Wert-Charaktere der Zwecke, denen die Bauten jeweils zu dienen haben, können für die architektonische Durchbildung fundamental mit-bestimmend sein. – Kult-, Staatsbauten u. a.

Mehr im Einzelnen wächst dann die qualitative Wert-Höhe der künstlerischen Detail-Bildungen dem Gesamt-Wert eines einzelnen architektonischen Bauwerkes noch zu. – Hier in den griechischen Bauwerken etwa die plastische Formung der Kapitäle und Profil-Leisten, der Säulenkörper mit ihren Streifungen und dergleichen. – Der bildhauerisch-künstlerische Rang der Figuren von Phidias und seinen Mitarbeitern im Ost- und West-Giebel des Parthenons mit den Werten ihrer Detail-Fülle und die qualitative Wertigkeit der Metopenplastiken fließt der ganzen Tempel-Architektonik noch zu, da diese Plastiken darin ihren architektonischen Sinn haben, also keine bloßen Beigaben, etwa aus kultischen Gründen, sind.

Die in der erörterten griechischen Architektur gegebenen Modi der Voll-Ausprägung, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit können nun mannigfaltige *Minderungen* erfahren. – Das gilt für alle Arten von Architektur. – Die Voll-Ausgeprägtheit mindert sich bis zur völligen Un-Architektonik. Die Ursprünglichkeit kann etwa bis zur völligen Nachahmung minder modi-

fiziert sein. Die Unmittelbarkeit kann bis zur sinnlosen Einbeziehung wesens-fremder Bildungen total abgemindert sein.

Hier ist auch die Frage, welchen Sinn etwa in der Architektur der Renaissance und des Barock die Einbeziehung von Säulen-Gebälk-Bildungen hat; abgesehen davon, daß – wie es noch mehr im Klassizismus der Fall ist – geschätzte Vorbilder einfach nachgeahmt werden sollen. Hierbei kann aber durchaus noch voll-ausgeprägte, ursprüngliche Architektur vorliegen, nur wird die Unmittelbarkeit abgemindert. Die völlige Nachahmung muß freilich auch immer hinter den Qualitäten der Originale zurückbleiben.

Theoretische Erwägungen und Dogmen können alle drei Voll-Modi ebenfalls herabmindern, so etwa „Stil“-Dogmen, „Zeitgemäßheits“-Dogmen, Tendenzen zur vermeintlichen „Unkonventionalität“ oder zum „Neuen“ um jeden Preis oder eines „Avantgardismus“ oder Dogmen eines „Technizismus“ und „Funktionalismus“ – wobei Mittel-Werte mit Eigen-Werten widersinnig verwechselt und die letzteren, die doch Grundlagen aller Mittel-Werte sind, ignoriert werden. Und dergleichen mehr. – Bei einem Stuhl zum Sitzen etwa wird seine „Konstruktion“ und „Funktion“ allein herausgestellt, seine künstlerische Durchbildung unterschlagen.

In allen diesen Minderungen sind Unwert-Momente eo ipso begründet, mit ihnen sind Wert-Verluste gegeben. Davon sei hier nun nicht weiter die Rede.



13

Nur eine Abbildung (13) sei noch beigefügt und erläutert, weil sie eine völlige architektonische Entartung – im richtigen Sinn dieses Wortes, nicht im Sinn verfehlter „Rasse“-Lehren – mit Nachahmungszügen zeigt, vom „Haus der Kunst“ in München aus der Hitler-Zeit. Hier ist u. a. etwa ein in sich schon zerfallendes Gesims sozusagen verrutscht bis auf die Säulen-Kapitälé herunter. Es ist also nichts da, wozu dies Gesims architektonisch gehören könnte. Oben ist ein zweites gleich großes solches Gesims ohne Sinn. Der erforderliche Balken der Säulen-Gebälk-Architektur fehlt eben einfach. Die Mauerwand über dem unteren Gesims und den Säulen hat keine Beziehung zu diesen, die selber formlos und in ihrer Länge architektonisch unbestimmt bleiben. Ihre Kapitälé, die abgetrept wurden, damit sie den „dorischen“ nicht zu ähnlich werden, sind unsinnig. Die trocken und scharf durchgezogenen Quer-Fugen in der Mauerwand sind Schemata ohne architektonische Bedeutung. – Das mag genügen. – Es ist übrigens leicht, dies Baugebilde als „Nazi“-Architektur abzutun; schwieriger ist es, aufzuweisen, was für ein architektonisches Monstrum es ist mit seinen verballhornten klassizistischen Anklängen, die zugleich wieder negiert werden.

17. DAS KORINTHISCHE KAPITÄL

Die Schwierigkeiten, die das jonische Kapitäl in sich enthält, dazu seine Zwei-Frontigkeit, die es ungeeignet macht, als Eck-Kapitäl zu dienen, haben zu einer weiteren Kapitälbildung geführt, die man die korinthische nennt (Abb. 14).

Das Moment der Vorbereitung des waagrechten Balkens im Kapitäl durch die Schneckenbildungen wird beibehalten. Diese selber aber werden verändert. Sie werden von vornherein übereck gestellt und müssen daher kleiner sein. Ihre Roulade wird kurz, das nur Scheibenhafte der jonischen Schnecken-



14 Das hier abgebildete korinthische Kapitäl ist eines der wenigen griechischen Originale, das aber unvollendet geblieben ist.

Rollungen verschwindet aber. Die korinthische Schneckenrolle ist also mehr körperhaft und zeigt sich auch noch übereck; nur ein Band beiderseits rollt sich zur Schnecke zusammen. Dies Band entspringt oben am Ende des Säulenschaftes nun senkrecht aus diesem, ist also nicht mehr draufgelegt wie im Jonischen.

Die Diagonal-Stellung der Schneckenrollen läßt sie ein wenig aus der Balken-Front vortreten, was ihre Bedeutsamkeit unterstützt. Auch das Zwischen-Gesims zwischen Balken und Kapitäl nimmt folgerichtig an diesem Vortreten teil, wird also geschwungen. – Die Schneckenrollen allein hätten infolge ihrer Kleinheit aber nicht genügend Kraft, um den Säulen-Körper zu enden und zugleich zur waagrechten Balken-Form überzuleiten. So wird ihnen eine sorgfältige Vorbereitung vom Säulenschaft her zuteil: Akanthus-artige Blätter-Gruppen in zwei Reihen hinter- und übereinander entspringen ringsum aus dem Säulenschaft mit gezackten Rändern, verjüngen sich nach oben und enden jeweils in nach vorne gebogenen Rund-Lappen. Diese vornüberfallenden Kurzformen bereiten so das stärkere sich einrollende „Überfallen“ der Schnecken vor, das also hier wie eine letzte Steigerung wirkt und den Schnecken weiter ihre Bedeutsamkeit sichert. Infolge der Gliederung der Blattformen durch Rippenzüge und ihrer Ränder durch Zackenbildungen heben sich die Schnecken klar und als größte Gebilde im Ganzen dieses Kapitäls hervor ihrer Wichtigkeit gemäß. Das korinthische Kapitäl ist also vier-frontig; vom runden Säulen-Ende ausgehend, entwickelt es sich oben zur Viereckigkeit. Damit ist es als Eckkapitäl geeignet. Es besitzt auch genügend Höhe, um den ganzen Säulenkörper entsprechend oben zu enden.

Die Säule ist wie im Jonischen kannelürt und hat fast die gleiche Basis, mit Varianten. Auch sonst ist die ganze Architektur annähernd die gleiche wie die jonische, weshalb im Grunde nur eine speziellere Art der jonischen gegeben ist, eben allein infolge des Kapitäls (Abb. 14).

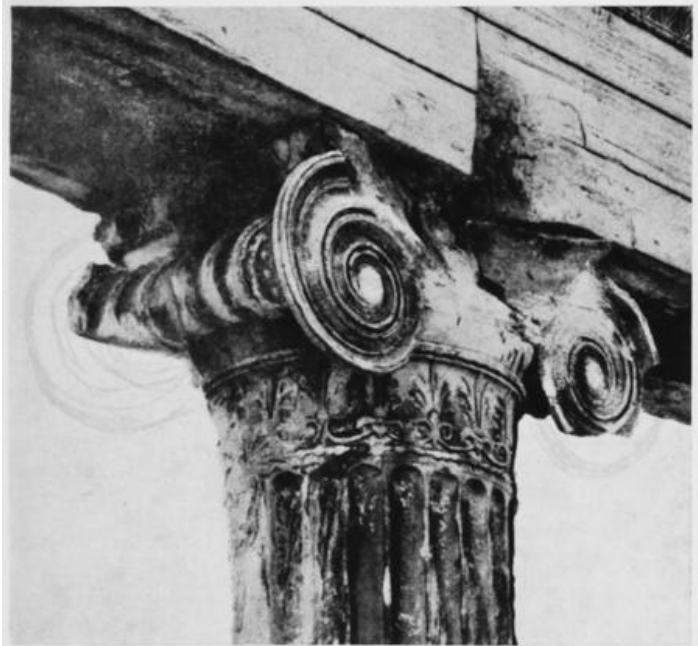
Im römischen Staats-Bereich hat die korinthische Architektur erst ihre breitere Auswirkung gefunden, zunächst durch die unter die römische Herrschaft geratenen griechischen Baumeister, Bildhauer und Handwerker. – In der römischen Spät-Antike ist noch in Syrien (Baalbeck) die größte Tempel-Anlage der Säulen-Gebälk-Architektur entstanden mit Säulen von etwa 20 m Höhe und einem der Erechtheion-Tür ähnlichen Portal von ca. 15 m lichter Höhe, wobei das Durchbildungsniveau erstaunlich hoch ist.

Der neue Bogen- und Gewölbe-Bau der Römer wurde mit der Säulen-Gebälk-Architektur mehr oder weniger problematisch vereinigt oder nur kombiniert. Dabei wurde das dorische Kapitäl noch umgeformt und ein jonisch-korinthisches Misch-Kapitäl geschaffen; Bildungen nicht mehr auf der Höhe der griechischen. – Die Triumph-Bögen und Arena-Bauten, so das Colosseum in Rom, sind Beispiele für die Kombination von Säulen-Gebälk- und Bogen-Architektur, deren Problematik nicht zu überwinden ist.

Die korinthische Kapitälbildung stellt große Anforderungen an die künstlerische Potenz der Bildhauer; denn leicht kann sie zu einer Ansammlung naturalistisch-imitierter Blatt-Formen entarten und so künstlerisch in sich zerfallen zu einem Gewirre von Blättern und Schnecken. – In der Renaissance und im Barock ist sie am meisten verwendet worden. – Von dem Sinn der Hereinnahme der Säulen-Gebälk-Architektur in die neuen Renaissance- und Barock-Architekturen soll hier nicht mehr die Rede sein.

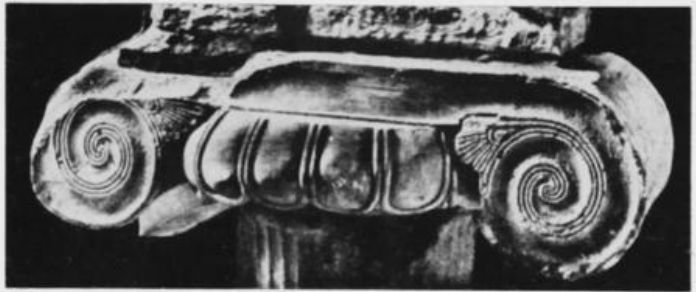


15



16

Abbildung 15 zeigt in meisterhafter Ausführung Profilbildungen vom Erechtheion mit eingemeißelter Herzblatt- und Eierstab-Ornamentik, aus dem vollen, harten Marmor herausgehauen. Abbildung 16 gibt eine Ansicht eines mittleren Erechtheion-Kapitäls, dessen Schnecke noch in voller Größe erhalten ist.



a



b



c



d

17

Abbildung 17 läßt an Beispielen die Entwicklung des jonischen Kapitäls erkennen. In a und b sind mehr anfänglich primitivere Bildungen zu sehen, bei denen noch das einfache Nebeneinander von Wulst und Schnecke – jedes möglichst klar für sich ausgeformt – gegeben ist. In c zeigt sich eine großartig reife Gesamtformung. Die Lücke zwischen Schneckensband und Wulst ist aber noch nicht ausgefüllt. Den Gipsabguß eines Erechtheion-Eck-Kapitäls gibt d wieder, in dem nun auch die Lücke zwischen Wulst und Schnecke beseitigt ist; die Schneckensrollen sind abgefallen. Die runden Kannelüren-Enden unterhalb des Halses sind durch aufgelegte kleine Profile verstärkt.

Zeichnungen eines Heimatfreundes

Wie sehr die Kinderzeichnung und die Volkskunst sich ähneln, ist jedem bekannt, der mit beiden vertraut ist. Aber auch die naiv urwüchsige Laienzeichnung Erwachsener gehört hierher und stimmt oft auffallend mit beiden überein. Gemeinsam ist beiden bildnerischen Bereichen die Scheu vor einer demonstrativ künstlerischen Wirkung, woraus sich meist die Beschränkung auf ein kleineres Format ergibt, gemeinsam ist ihnen auch die Lust am Fabulieren, die sich beispielsweise in der Belebung der Luft mit Vögeln, der Gewässer mit munter dahinschwimmenden Fischen oder des Waldes mit allem möglichen Getier bekundet.

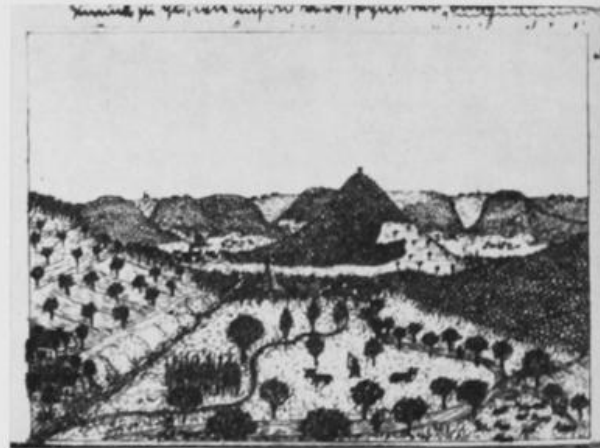
Ein anderes gemeinsames Merkmal, das vor allem in der Erwachsenenzeichnung auftritt, ist darin zu sehen, daß die Gestaltung kleiner Bäume vereinfacht wird, oft so sehr, daß sie in die Nähe der topographischen Signatur gerät.

Anlaß, auf solche Verwandtschaft wieder einmal hinzuweisen, gibt der im Bamberger Stadtarchiv bewahrte Nachlaß des vor wenigen Jahren dort verstorbenen Heimatfreundes Friedrich Rühle, der, zu Calw in Württemberg geboren, in Franken seine zweite heißgeliebte Heimat fand.

Besonders günstige Lebensumstände ermöglichten es ihm, sommers und winters das fränkische Land bis in seine letzten Winkel wandernd zu durchstreifen. Seine Beobachtungen und Erlebnisse hielt er gewissenhaft in nicht weniger als 20 Tagebüchern mit Versen und vielen Zeichnungen fest. Von letzteren bilden wir mit gütiger Erlaubnis und Hilfe des Bamberger Stadtarchivs einige ab, weil sie das eingangs Gesagte so deutlich erkennen lassen. Ein treuherzig schlichtes Gemüt bringt, wenn es ganz seiner Sache sich hingibt und diese Hingabe zeichnerisch realisiert, wie von selbst solche Formen zustande. Hier ist nicht etwa nach einer Theorie verfahren, denn Rühle hat von der, die wir meinen, nie etwas gewußt.

Das heutzutage besonders Auffallende an diesen etwa handgroßen Blättern ist, daß sie einen kompromißlosen Realismus – kein Transformatorenhäuschen, keine Lichtleitung ist um des schönen Bildes willen unterschlagen! – vereinigen mit der naiven Kunst des originären (nicht originellen!) Formempfindens und des klaren Bildaufbaues. In Merians Unternehmen wäre Rühle einer der besten Mitarbeiter gewesen. Hätte sich heute ein Verständiger seiner angenommen, so wäre aus ihm ein hervorragender ‚Laienmaler‘ geworden, von dem vielleicht manches Bild im wirklichen Wert die Durchschnittsproduktion von Schoßkindern, der im ‚magischen Realismus‘ handelnden Manager übertroffen hätte.

Freund Rühle war ein schöpferischer Sonderling mit einem wahren Kindergemüt, dem auch die nun mit Erwachsenenkraft erfüllte kindliche Gestaltungsfähigkeit trotz allem Zeitwidrigen verblieben war. Denn das muß nämlich dabeisein, weil es sich beim Gestalten nicht etwa um bloß Ästhetisches oder gar Technisches handelt! – Zu dieser Naivetät gehört es bei R., daß er sich auf seinen Zeichnungen meist selbst darstellte, immer mit Hund, oft wandernd, zuweilen sogar zeichnend. H.



DER BAYERISCHE SENAT FÜR DIE MUSISCHE BILDUNG

In der Sitzung vom 25. November 1960 behandelte der Bayrische Senat (zweite Kammer) einen Antrag des Senators Dr. Dr. Emil Preetorius wegen des musischen Unterrichts in den Schulen. Wir drucken hier einen Auszug des Sitzungsberichtes ab. Zunächst der Antrag:

Die Staatsregierung wird gebeten, sich gegen Bestrebungen zu wenden, die den musischen Unterricht seines obligatorischen Charakters entkleiden und die Fächer Musik und Kunsterziehung zum Wahlfach machen möchten.

Der Berichterstatter (Senator Baumann) führte aus, der vorliegende Antrag verleihe einer berechtigten und ernsten Besorgnis Ausdruck. Er greife weit über die Ausgangsproblematisierung in die bildungsphilosophischen Erörterungen der Gegenwart und in die damit verbundenen kulturpolitischen Gespräche hinein. Er könne sogar als ein wesentlicher Beitrag zur immanenten Schulreform betrachtet werden. Der Berichterstatter sei dem Antragsteller persönlich dankbar dafür, daß dieser durch den Antrag Gelegenheit gegeben habe, einmal außerhalb der Maschinerie der Schulgesetzgebung im Senat eine pädagogische Frage zu erörtern. Die besondere Bedeutung des Antrages liege darin, daß er den Grundgedanken der Ganzheit der Bildung so stark in den Vordergrund stelle.

Interessanterweise wende man heutzutage gerade in Sonderschulen der musischen Bildung besondere Aufmerksamkeit zu. Geistig behinderte Kinder seien besonders darauf angewiesen, daß ihre im musischen Bereich gelegenen Ausdrucksmöglichkeiten stärker in den Vordergrund gestellt werden.

Auf der Studententafel der Berufsschule suche man vergeblich irgendwelche musischen Fächer im Sinne des Antrags. Dabei hätte doch kein anderer Schüler dringender einen musischen Unterricht notwendig als gerade der Berufsschüler, der mit 14 Jahren ohne Übergang in die Berufswelt der Erwachsenen hineingestoßen wird. Während früher der Mensch ganzheitlich an einem Werkstück tätig werden und dabei auch künstlerische Kräfte einsetzen konnte, sei heute die Arbeit im modernen Großbetrieb in einzelne seelenlose Teilfunktionen zerlegt. Aus dem früheren Miteinander in einer Arbeitsgemeinschaft sei ein isoliertes Nebeneinander und Nacheinander geworden. – Das Ausfallen des musischen Unterrichts in der Berufsschule sei um so bedauerlicher, als der Lehrling vor seinen Altersgenossen etwas voraus habe, nämlich seine tätige Hand, mit der er Köstliches schaffen und schöpferisch wirksam sein könnte, wenn ihm in der Schule die dafür erforderliche Hilfestellung gegeben würde. Hier könnte durch Anleitung künstlerischer Geschmack entfaltet werden, was in der letzten Stufe sogar zur Beurteilung der großen Kunst führen würde.

Wer keine reinen Töne zu hören, keine Bilder zu sehen und keine sinn-erfüllte Sprache zu vernehmen und zu sprechen vermag, werde weder in seiner Arbeit noch in seinem Denken über das Stadium des bloßen Nachmachens, Funktionierens und Objektseins zu schöpferischer menschlicher Tätigkeit durchstoßen.

Im weiteren äußerte sich der Berichterstatter über das Ergebnis von Untersuchungen über das Freizeitverhalten von Lehrlingen, die im Rahmen des Psychologischen Instituts der Universität München durchgeführt wurden. Dabei habe sich herausgestellt, daß es keine berufsspezifischen Freizeitbeschäftigungen mehr gebe. Es sei ermittelt worden, daß zum Beispiel 75 Prozent der Lehrlinge gern ein Musikinstrument spielen würden, wenn sie eines gelernt hätten, aber nur 6,1 Prozent wirklich ein Musikinstrument spielen. Dieses Suchen und Verlangen der jungen Menschen müsse einen doch anrühren. Es sei gar nicht so, daß die heutige Jugend nicht wüßte, was sie mit ihrer Freizeit anfangen solle. Sie brauche lediglich eine Heranführung an die eigentlichen geistigen Werte. Hier liege auch eine ganz große Aufgabe der Schule für die kommende Erwachsenengeneration.

Für die Lehrerbildung würden sich folgende Konsequenzen ergeben: Basis müßten zunächst die im Abitur nachgewiesenen Kenntnisse sein. Aber darüber hinaus müßten weitere Kenntnisse vermittelt werden; insbesondere müsse eine gewisse bildnerische Technik experimentell gewonnen werden. Auch müsse eine breitere theoretische Grundlage erarbeitet werden; denn es gehe jetzt nicht mehr, wie noch auf dem Gymnasium, direkt um „Kunst“, sondern um Kunsterziehung durch den künftigen Lehrer. Man befinde sich nunmehr im pädagogischen Raum, wo es um die Frage der Gestaltungslehre, der Didaktik und der Methode der Kunsterziehung gehe. Die Lehrerbildung müsse zur Bildung eines theoretischen Bewußtseins beitragen, von dem her pädagogisches Handeln verantwortet wird. Erforderlich sei in der Bildung eine Lehre der Sachstruktur sowie ein Wissen um die entwicklungsgebundene, altersstufentypische Ausdruckshaltung des Kindes.

Ministerialvertreter antworteten hierauf:

Es sei schon immer ein Anliegen in der Ausbildung des Volksschullehrers gewesen, diese so zu gestalten, daß der künftige Lehrer wirklich musische Bildung als Unterrichtsprinzip durchführen könne. Auch bei der gegenwärtigen Lehrerbildung bemühe man sich, diese Forderung in die Tat umzusetzen. Allerdings sei es etwas schwierig, die hierfür erforderlichen Veranstaltungen in den Hochschulbetrieb einzubauen...

Den Behauptungen des Antragstellers, die Schule befinde sich in einem Abwehrkampf gegen die intellektualistischen und amüsischen Tendenzen unserer Zeit, hielt der Redner die Frage entgegen, ob die Schule wirklich dazu berufen, ja ob sie dazu überhaupt wirklich in der Lage sei. Insbesondere bedeute es eine Überforderung der Schule, wenn man verlange, die in ihr durchgeführte musische Erziehung sollte eine Gegenwirkung gegen die gefährdenden Kräfte unserer Zeit enthalten, wenn doch gerade die Kunst und der musische Ausdruck noch nie so umstritten waren wie heutzutage. Durch die Ausdrucksschwäche unserer Zeit sei der musische Unterricht nicht gerade gestärkt, sondern viel eher geschwächt worden.

Senator Dr. Seegy führte u. a. aus:

Die Umwelt, in der das Kind heute steht, sei nicht nur rein faktisch eine ganz andere als die vor 50 Jahren; damals sei das ganze Leben weit stärker als heute vom Musischen durchdrungen gewesen... Manche Kräfte der modernen Gesellschaft wünschten, überhaupt nur mit Analphabeten, mit urteilsschwachen, passiven Menschen zu tun zu haben, die um so leichter den Einflüssen der Werbung, die in allen Abstufungen auf den Menschen ange-setzt wird, erliegen. Von hier ergebe sich eine direkte Verbindungslinie in den Bereich des Politischen.

Bestürzend sei die Hilflosigkeit in der Beurteilung der Welt der Formen, wie sie bei der Masse der Menschen bestehe. Ein Urteilsvermögen diesen wichtigen, ja sogar sozialpolitisch wirksamen Dingen gegenüber könne man nur durch eine Erziehung wecken, in der das musische Element walte.

Hierauf hielt Antragsteller Professor Dr. Dr. Preetorius eine Ansprache, die auszugsweise folgt:

Dr. Dr. Preetorius: Herr Präsident, verehrte Kolleginnen und Kollegen! Ich darf nochmals kurz vorausschicken, worum es im letzten geht: Es ist die völlig einseitige Gewichtsverteilung zwischen den wissenschaftlichen und den musischen Fächern, und zwar bei allen Schulgattungen, von den Volksschulen bis hinauf zu den höheren Schulen. Wenn aber Erziehung mehr sein soll als die Vermittlung von Kenntnissen, mehr als die nötige Ausbildung, um einen Platz zu finden in dem freilich sehr komplizierten Apparat des modernen Daseins, wenn es ihr um die Bildung im vollen Wortsinne geht, das will aber sagen: darum, dem werdenden Menschen auch die Welt jener Sinngehalte zu erschließen, die in den Werken der Kultur zu Bild, Ton und Wort werden, dann ist alles, was musische Erziehung heißt, ein pädagogisches Anliegen von höchstem Rang.

Ich greife hier nur ein einziges Beispiel heraus: Es geht heute um die dauernde und dringende Auseinandersetzung mit einer Epoche, die in wachsendem Maß der Technisierung, Kollektivierung und Rationalisierung anheimgegeben ist, drei Mächten, die unlöslich ineinander verflochten sind und zwangsweise einander weitertreiben. Es geht heute mehr als je um eine Sicherung des Menschen, zumal aber des heranwachsenden Menschen, um eine Sicherung als Abwehr der drohenden Gefahr, Opfer zu werden einer organisatorisch-technischen Abstraktion und Entseelung. Man muß sich hier immer wieder gegenwärtig halten, in welcher riesigen unentrinnbaren Apparatur die Menschen von heute – notabene auch schon im jugendlichen Alter – gespannt sind: Durch Propaganda, Presse, Kino, Radio, Fernsehen sind sie verknüpft mit jedem Ereignis jeder Art, das in jeder Minute an jedem Ort der Welt sich begibt. Dies Objekt-, dies Zielsein dem Auge und Ohr pausenlos zugeschriener Appelle, Schlagworte, Thesen, die, kaum aufgenommen, schon wieder überflutet werden von dem unaufhaltsam nachfolgenden: Das hat eine gefährlich schematisierende, verflachende Wirkung auf den wehrlosen Einzelnen, das raubt ihm jedes nachdenkliche Verharren, jedes vertiefende Bei-sich-selber-Sein. Die unmittelbaren Folgen davon sind nur zu deutlich auf alle Weise und allerorten zu spüren, und sie führen, ins Große gesehen, wie Sie ja wissen, zu unerlöser Vermassung.

Aber ich will mich nicht verlieren in kassandrische Prophetien, sondern nur darauf hinweisen, daß die Schule ihrem eigentlichen hohen Sinn und Wesen nach immer wieder die Möglichkeit hat, der unausbleiblichen späteren Gefährdung des Menschen in diesem kritischen Heute rechtzeitig ein Paroli zu bieten. Und zwar geschieht das durch eine Unterrichtsart neben, ja jenseits von allen übermittelten Wissensfakten – deren Notwendigkeit keineswegs bestritten wird –, die sich gegen eine Zerlösung des Menschen in bloße brauchbare Funktionen kehrt, die den Menschen, den jungen, wie nie mehr bildbaren, aufnahmebereiten Menschen als ein in Denken und Fühlen gottgewollt Ganzes im Blick behält und dies Ganze festigt und entwickelt.

Beim Musischen ist immer wieder das Zeichnen voranzustellen, und zwar darum, weil es die einzige schöpferische Ausdruckswiese ist, die nicht erst erlernt werden muß, sondern wunderbarerweise einfach da ist, deren Fortentwicklung, deren Entfaltung sich nach einer ganz bestimmten, dem Kinde immanenten Gesetzmäßigkeit von selber vollzieht.

Hier wäre nun – und das ist ein ganz besonderes Thema – mit allem Nachdruck eine Warnung auszusprechen, die Warnung nämlich, in dieses kindertümliche Schaffen aus dem falschen Ehrgeiz, up to date zu sein, einen abstrakten Ästhetizismus hineinzutragen und damit nichts anderes zu erreichen, als das sinnvolle organische Wachsen der bildenden Kräfte des jugendlichen Menschen zu hemmen und zu verfälschen. Das ist eine große und viel zu wenig beachtete Gefahr, übrigens auch die Gefahr, die Eltern, die heute an sich schon allem Kunstunterricht vielfach skeptisch gegenüberstehen, mit diesen artistisch-modernistischen Tendenzen erst recht kopfscheu werden zu lassen. Denn es braucht keiner langen Worte, einsichtig zu machen, daß

abstrakte Kunst, Kunst ohne Gegenstand, die Symptom ist einer zwangsläufigen Fortentwicklung bildnerischen Schaffens seit Cézanne, also einer sehr späten, extremen Bewußtheitslage, daß sie nicht nur nichts zu tun hat mit kindlichem Bilden, sondern ihm absolut entgegengesetzt ist.

Die Wichtigkeit musischer Betätigung in der Schule ist aber gar nicht hoch genug zu veranschlagen, wollen wir nicht wissensüberstapfte Spezialisten produzieren, sondern erlebensfähige, beseelte, volle Menschen schaffen. Am meisten ist ja bemerkenswerterweise gerade die Industrie von dieser Wahrheit erfüllt. Man sollte glauben, daß die Industriellen möglichst bald gedrückte, gut vorbereitete Leute für ihre Arbeit haben wollen. Aber fast alle Industriellen sagen – ich habe wirklich mit vielen jetzt wieder im Rheinland gesprochen –, daß sie damit gar nichts anfangen können. Sie wollen den Lehrlingen lieber erst ein oder zwei Jahre lang Zeit geben, sich musisch zu betätigen, ganz nach ihrer Neigung, damit wieder freie, offene, phantasiervolle Menschen in ihre Betriebe kommen.

Die musische Tätigkeit im frühen Alter ist aber nicht nur für die harmonische Entwicklung des Menschen unersetzlich, sondern – und das darf man ja nicht vergessen – sie bleibt auch ein Gewinn für das ganze Leben, welcher Beruf später auch einmal erwählt wird. Denn es handelt sich ja nicht um Kunst in Anführungszeichen, so daß der so oft gehörte Einwand, was solle Kunstunterricht für alle die, die nicht Künstler werden oder werden könnten, ganz und gar fehl geht.

Was haben wir denn davon, großartige Museen mit ungeheurem Kostenaufwand hinzustellen, bedeutsame Konzerte, Opernaufführungen und Schauspiele zu veranstalten, wenn die Menschen fehlen, die das recht aufnehmen können? Gerade im Hinblick auf die bildende Kunst, die mir persönlich am nächsten steht, ist ernstlich die Gefahr gegeben, daß dies große abendländische Erbe für die jungen Menschen nicht mehr voll existiert, weil sie sich nicht mehr dafür interessieren. Der Grund zur Aufnahmebereitschaft für die Welt der Kunst muß in früher Jugend gelegt werden. Aber dasselbe gilt natürlich für alle anderen Künste auch, mutatis mutandis, für die Musik.

Von allen Unterrichtsproblemen ist die Frage der Ausbildung der Lehrer nicht zu trennen. Denn die richtig vorbereiteten Lehrer sind eine *conditio sine qua non* für das Gelingen jeder neuen Lehrmethode und Lehr-tätigkeit. Insofern sind es nicht die Lehrpläne, sondern ist es die Lehrerbildung, von der letztlich alle pädagogische Erneuerung abhängt.

Und noch etwas über den Gestaltungsunterricht, nämlich das Zeichnen an Volksschulen, das ja von einer ganz besonderen Bedeutung ist. Die Menge eines in seinem Wert manchmal zweifelhaften Stoffes nimmt zu. Vor allem macht sich immer mehr das Streben bemerkbar, eine Art von Berufsvorbildung schon hier zu installieren. Davon geben die Versuche mit Aufbauklassen der Volksschule einen Begriff, bei denen Fächer eingeführt werden, die einer nur kaufmännisch-technischen Berufsvorschulung dienen, wie etwa Schreibmaschine, Stenographie, Englisch und technisches Zeichnen. Diese Fächer schmälern die Zeit für bildnerisches Erziehen beträchtlich. Obgleich es sich zunächst nur um Versuche handelt, ist doch anzunehmen, daß die berufspragmatischen Tendenzen bei diesen Aufbauklassen der Volksschule sich durchsetzen, und dies um so mehr, als teilweise auch in der Volksschule selbst, zunächst zwar nur auf freiwilliger Grundlage, Kurse für technische und büromäßige Vorschulung eingerichtet werden können. Man kann sich nicht recht des Gedankens erwehren, daß gerade die Eltern darauf aus sind, ihre Kinder möglichst früh büroreif zu machen, damit sie Geld verdienen.

Nicht aber nur in dieser sozusagen legitimen Weise wird das Bildnerische in den Volksschulen durch spezielle Nützlichkeitsfächer zurückgedrängt, sondern auch auf illegitime Weise. Denn in zunehmendem Maße wird die für das Bildnerische anzusetzende Zeit an das Ende der Stundentafel geschoben, was zur Folge hat, daß die so gelegten Stunden durch Ausfall erheblich mehr bedroht sind als andere. So kann es vorkommen, daß oft wochenlang kein Zeichenunterricht stattfindet. Dazu kommt noch die Neigung, Stundenausfälle in anderen Fächern auf Kosten des Zeichnens einzubringen, so daß gerade die Zeichenstunde oft zweifach bedroht ist. Ob nun die angestrebte Volksschulreform mit ihrem neuen Kursunterricht auf diesem Gebiet Besserung schaffen wird, scheint mir leider sehr zweifelhaft; ich fürchte eher das Gegenteil.

KONRAD FIEDLER

ein glänzender Stern echter Kunsttheorie im 19. Jahrhundert hat das Wort Erkenntnis nicht im landläufigen Sinne gebraucht. Das sage ich zuvor, wenn ich nun den ersten und doch tröstlichen Schlußabsatz der Schrift „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“ zitiere, die Erich Parnitzke bei unserm Verleger wieder herausgebracht hat.

Ein Kenner der Kunst und ein mit ruhigem Auge die Zeit Beobachtender hat mich gerade auf diesen Abschnitt hingewiesen, weil man aus ihm Zuversicht schöpfen könne.

„So kann die Kunst im höchsten Sinne für ganze Generationen verloren sein. Ihr Wesen selbst aber bürgt dafür, daß ihre Zeit wiederkommen muß. Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des



LINOLABDRUCK II. Arbeit eines Schülers zwischen 14 u. 15 Jahren am Humanistischen Gymnasium Straubing. – Der Fuchs betrügt den Ziegenbock, entkommt schlau aus einem Brunnen, in den er mit List den Ziegenbock herunter lockte, während er selbst mit Hilfe des Bockes sich rettet.

Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat. Nichts anderes tut der Künstler, als in seiner Welt das Werk vernünftiger Gestaltung zu vollbringen, worin das Wesen jeder Erkenntnis besteht. Es wird immer die Zeit wiederkehren, wo man das Wesen der Welt nicht ausschließlich da finden zu können glauben wird, wo man es suchte; wo man die gewohnten Bahnen verlassen wird, weil man eingesehen hat, daß auch auf ihnen das ewig ferne Ziel nicht erreicht werden kann, wo man uralte wildverwachsene Pfade wieder betritt, die Spuren aufsucht, auf denen die Menschheit Jahrhunderte vorher gegangen ist, wo man, die abgestumpften Werkzeuge beiseite werfend, nach denen greift, die man lange hat ruhen lassen, um sie von neuem dem Dienste des ewig gleichen Strebens zu widmen.“

H.

„KONRAD FIEDLER: ÜBER DIE BEURTEILUNG VON WERKEN DER BILDENDEN KUNST“, herausgegeben von Erich Paritzke im Aloys-Henn-Verlag, Ratingen, 1960. 63 Seiten, 19,5/13,5 cm, engl. Brosch. 6,- DM.

Seit der Piper-Verlag 1913 in Fiedlers „Schriften über Kunst“ auch diese klassische Abhandlung veröffentlichte, kamen später noch Einzeldrucke davon heraus, die aber alle schon vergriffen sind. Da es nötig ist, diesen hellen Schlachtruf gegen das Monopol des „diskursiven“ Denkens in der abendländischen Kultur nicht verstummen zu lassen, hat P. den Neudruck herausgebracht. Übrigens erschien auch in den USA kürzlich eine Übersetzung davon, die Schaefer-Simmern besorgt hat. H.

„WERKEN UND SCHULE“ von E. Richter/K. Rehrmann im H. Schroedel Verlag, Hannover, 1961. 204 Seiten, 21/21 cm, 204 Abbildungen, darunter 19 farbige und ein Farbbild auf dem Schutzumschlag – warum nicht auch innen? –, Leinen 26,- DM.

Die werkmäßigen Angaben in diesem Buch sind reich und gut; daß sie, in knappem Ton gehalten und im technischen Anhang ebenso knapp zusammengefaßt, nochmals bereichert sind, ist für den Praktiker angenehm. Über den Ratsschlag, bei Holztierformen aus einem Stück die Fasern in der größten Länge laufen zu lassen, kann man wohl streiten. Wir haben erprobt, daß es besser ist, die Faserrichtung längs der dünnsten Stelle, also meist der Beine, zu wählen.

Sehr schön und jedem Werkler aus dem Herzen gesprochen das zitierte „Lob der Hand“. – Über die Farbe wird Richtiges gesagt.

Bedenklich ist es aber, daß die eigentlich dienende Komponente beim Werken, das Werk-Stoffliche, beinahe allein behandelt ist, und von der wesensmäßig übergeordneten Gestaltung kaum gesprochen wird. Hier soll die Geometrie der Grundformen einspringen oder die Material-Eigenschaft. Wie nötig wäre etwa bei Behandlung von Gefäßformen ein wenigstens knapper Hinweis auf jene Gestaltungsprinzipien, wie sie Kornmann und Häger in DG schon mehrmals behandelt haben. Doch das widerspricht freilich den Bauhaus-Prinzipien, auf die das Buch gegründet ist.

Die Folge davon: daß manche Formen, die nicht aufs Geometrische zurückgeführt oder aus dem Werkstoff entwickelt, sondern „entworfen“ sind, hier nicht gerade gut geraten.

Auf die Entwicklungslage ist wenig Rücksicht genommen, und der Benutzer muß selbst entscheiden, was seinen Schülern frommt und was nicht. Auch das Verfahren, zunächst die Eigenschaften jeweils behandelter Materialien vorher systematisch auszuprobieren, ist nicht auf Kinder abgestellt.

Da dieses so praktisch angelegte Buch für einen gemacht ist, der beim Werken beraten sein will, hätten Fachausdrücke wie „Speiler“ oder „Blauköpfe“ vermieden oder doch erklärt werden sollen. Drahtbiegearbeiten im Raum für abstrakte „Baulichkeiten“ könnte man vermissen, dagegen wäre das Eingehen auf jenes freudensreiche und jugendgemäße Gebiet, das K. Wilhelm in „Gestaltetes Jungholz“ (Bärenreiterverlag) einmal behandelt hat, sehr zu wünschen. Dafür könnte dann wieder manch surrealistischer Fingerzeig (für die Jugend!) unterbleiben. Auch die fundamentale und echt plastische Technik des Hohlchnitts (Negativschnitt) vermisst ich und sehe zweifelnd statt dessen das verschwommene, der Form gefährliche Reliefplastizieren beschrieben.

Das Buch kann in der Hand des Gefreiten Gutes tun, den Hörigen – das sind die meisten! – wird es aber durch die allzu systematische und übungsmäßige Einteilung gefährlich werden. Es könnte

aus ihm, wie aus allen Bauhaus-nahen Anweisungen, eine die originäre Gestaltungskraft niederdrückende Anweisungsschule sich entwickeln. H.

Aus der schon bekanntgemachten „ORBIS-PIC-TUS“-Reihe des Verlags Hallwag, Bern, ist 1960 als 31. Bändchen (29 Seiten Text, 18,5/12 cm, mit 19 Farbtafeln, Glanzpbd., 4,50 DM) erschienen: „Stundenbuch des Herzogs von Berry“, eingeleitet und kommentiert von F. Hattinger.

Die sorgfältigen, etwa auf die Hälfte verkleinerten Wiedergaben umfassen die berühmten Monatsbilder und etliches aus der Bibel.

Im Text wird das Glücksgeschenk einer Wiederentdeckung des kostbaren Miniaturenbuchs geschildert, etwas vom unermeßlich reichen Auftraggeber und den Meistern der Miniaturen, den flämischen Gebrüdern Limburg.

Den in einem Fall beschrifteten Weg einer Unterscheidung der Blätter erster Hand von denen mittlerer Qualität hätte der Kommentator gut weitergehen können. Die abgebildeten Arbeiten wären günstiges Material dafür gewesen. H.

„CLAUDE MONET“ von William C. Seitz, aus dem Amerikanischen übersetzt von Fr. Thorn, im Verlag DuMont Schauberg, Köln 1960. 160 Seiten, 33/24,5 cm, 84 Abbildungen im Text und 48 aufgelegte Farbtafeln, Leinen 39,- DM.

Nicht eines jener aufwendigen und doch etwas leichtfertig gemachten internationalen Repräsentationswerke, sondern ein gehaltreiches Buch, dessen Übersetzung sich lohnt. S. zeichnet Monet ohne Retusche, stellt ihn also glaubhaft menschlich dar. Zugleich ist in der Biographie des Meisters auch die Entstehungsgeschichte des Impressionismus skizziert.

Nicht aus Voreingenommenheit widerspricht der Verfasser einer weitverbreiteten Deutung dieser Malweise als einer skizzenhaften Momentaufnahme des augenblicklichen Eindrucks, und als bemerkenswerten Beleg dafür, was den Impressionisten Monet bewegt haben kann, führt S. Clemenceaus Bericht über dessen „metaphysischen Naturalismus“ an, von dem dieser selbst, der Theoriescheue, nichts hat öffentlich verlauten lassen. An den wenigen Stellen des Buches, die mit Leitsätzen M's bekannt machen, ist lediglich Praktisches gesagt, wie etwa man solle die Gegenstände beim Malen vergessen und nur farbige Flecken sehen.

Wenn man etwas am gut geschriebenen Text kritisieren wollte, dann vielleicht dies, daß im ungleichwertigen Werk des großen Malers keine Wertunterscheidungen gemacht sind. Diese wären wohl möglich und zum Verständnis der spezifisch-malerischen Leistung sogar sehr dienlich. Man denke etwa an Kornmanns Untersuchung über Monet in seinen Starnberger Mitteilungen!

Die Übersetzung ist gut, und nur an wenigen Stellen scheint nicht die völlige Klarheit erreicht. – Der Künstlerbiographie folgen ein übersichtlicher Lebenslauf, ein Verzeichnis der Ausstellungen M'scher Malerei; zu jeder Farbtafel gehört eine gegenüberstehende ausführliche Beschreibung.

Papier, Druck und Bildwiedergabe – letztere mit dem bei allen Farbdrucken notwendigen Vorbehalt – sind gut. Sehr lehrreich ist der mehrfach vorgenommene Vergleich zwischen Lichtbild und Malerei nach dem gleichen Objekt. H.

„HOHEPUNKTE ABENDLÄNDISCHER ARCHITEKTUR“ von U. Christoffel im Verlag Bruckmann, München, 1960. 65 Seiten Text, 28/24 cm, mit 15 Abbildungen und acht eingeklebten Farbtafeln, dazu 241 meist ganzseitige Tafeln, Leinen 54,- DM.

Chr. behandelt die verschiedenen Architekturkreise (Antike, Byzanz, Romanik, Gotik, Renaissance, Barock und Klassizismus bis zur Moderne) in der kunstwissenschaftlich gewohnten Art. Selbstverständlich stellt er die Qualitätsfrage, wobei er die ehemals benutzten Kriterien der Material- und Werkgerechtigkeit oder konstruktiver Vollendung

als unzureichend abtut. Freilich macht ihm die Moderne – nicht nur im Bild – gewisse Schwierigkeiten, und er muß sich dabei des Verlegenheitsmaßstabes „richtige Anwendung tektonischer Prinzipien“ bedienen.

Der reiche Bildteil gibt den Blick übers Ganze frei, den man, meist auf Landesgrenzen eingeschränkt, so selten genießen kann. Die Auswahl bringt auch viel Neues und bietet die Möglichkeit eines Vergleichs; oft ist auch das Bekannte in überraschender Sicht abgebildet. Vorlagen und Klischees sind gut, nur einmal stören Retuschen am Lichtbild. H.

„KUNST IN SÜDTIROL“ von W. Frodl im Verlag F. Bruckmann, München 1960. 88 Seiten Text, 28/24 cm, mit vier mehrfarbigen und acht einfarbigen eingeklebten Bildern und 161 Reproduktionen auf Tafeln. Leinen, 38,- DM.

Die schönen Bilder stammen größtenteils von Eva Frodl-Kraft und halten sich mit Ausnahme einiger Schrägstellungen von Effekten fern. Sie sind sachlich, genügend tonreich, gut reproduziert und zeigen von der Architektur bis zum Textilen eine so reiche Auswahl, daß sie eine gute Vorstellung der südlich getönten üppigen Kunstlandschaft vermitteln. Erfreulicherweise sind nicht nur Standardstücke aufgenommen, sondern auch kraftvoll bäuerliche Arbeiten, welche die Verwurzelung der Kunst gerade dieses Landes im Handwerklichen darstellen.

Der gut formulierte Text beschäftigt sich zunächst mit der Südtiroler Kunstgeschichte im allgemeinen, wobei die Abbildungsziffern angenehm deutlich hervorgehoben sind. Eine genaue Erläuterung aller Bilder folgt, und den Schluß macht ein Literaturverzeichnis. So steht dieses Buch in sympathischer Mitte zwischen dem wissenschaftlichen Fachwerk und dem populären, oft allzu leichtfertig zusammengestellten Bilderbuch.

Vielleicht hätte der Druck an Feierlichkeit zwar etwas verloren, an Lesbarkeit aber gewonnen, wenn er zweispaltig gesetzt wäre. H.

„DER SCHATZ DES TUT-ENCH-AMUN“ von P. Fox im Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1960. 89 Seiten Text, 26,5/21 cm, 94 Tafel-seiten und ein mehrfarbiges Titelbild, Leinen, 24,50 DM.

Die Verfasserin, ehemals Assistentin im Griffith-Institut zu Oxford, kann einen authentischen Text vorlegen, denn eben dieses Institut besitzt die originalen Aufzeichnungen des Ausgräbers Dr. H. Carter.

Das angenehm und klar geschriebene Buch wird eingeleitet durch eine kulturhistorisch-religiöse Schilderung jener bewegten, ja revolutionären Zeit des Pharaonenreiches, 14 Jahrhunderte vor Christus. Dann folgt, was zur Einsicht in den Sachuntergrund recht wichtig ist, eine Darlegung des ägyptischen Totenkultes und hierauf die geradezu abenteuerliche Geschichte der Entdeckung dieses Grabes, das als einziges fast ungestört auf uns kam. Auch die langwierige und schwierige Bergung wird interessant beschrieben.

Ein ausführlicher Text erläutert die prachtvollen Bilder, und kurze Auszüge davon sind auch jeweils den Tafeln beigegeben.

Es gibt wohl kein Buch, aus dem sich der Betrachter und Leser so unmittelbar und sinnnehmend von der Atmosphäre jener fast unbegreiflichen und doch zur Menschenganzheit gehörenden Zeit so fühlbar angeweht spürt wie dieses hier. H.

„ADOLF VON VAGEDES – ein rheinisch-westfälischer Architekt der Goethezeit“ von W. Kordt, herausgegeben im Auftrag der Stadt Krefeld im Aloys Henn Verlag, Ratingen, 1961. 144 Seiten, 24/17 cm, dazu 163 Abbildungen auf 80 Tafeln, Leinen 14,50 DM.

Schneidet man aus dem farbiggedruckten Umschlag das männlich-schöne Bild des Architekten aus und klebt es ins Buch, so hat man auch eine

Farbtafel darin als Ergänzung für das, was der Biograph vom eigenwilligen Leben des Universal-talents V. geschildert hat. Dieser baute nämlich nicht nur, sondern komponierte (gar nicht schlecht), dichtete und war auch Theaterleiter.

Die Stadt Krefeld, deren Neubauplan er entworfen hat, trägt eine Dankesschuld an den fast schon vergessenen Architekten durch Herausgabe dieses Buches ab. Der Verfasser mußte an die drei Jahrzehnte Material sammeln, um seine Biographie schreiben zu können.

V. war Mitschüler Klenzes bei Durand in Paris und Freund des Freskenmalers Cornelius; er hat mit manchen Bauten sogar auf Schinkel gewirkt.

Das gewissenhaft abgefaßte Buch zeichnet ein ausführliches Bild des Baumeisters, wenn auch sein Stil der kristallreinen Gemessenheit seines Helden nicht immer angepaßt ist. Die Bildbeigaben sind reichlich, aber etwas bunt gemischt. Die schreckliche Wirkung der Weitwinkelaufnahme zeigt das Nebeneinander zweier Lichtbilder vom gleichen Objekt. H.

„DIE KINDER DER ERDGÖTTIN – Reisen und Ausgrabungen in Bolivien“ von H. D. Disselhoff im Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1960. 235 Seiten, 23/15 cm, vier farbige, 28 einfarbige Tafeln und 18 Zeichnungen im Text, Leinen 16,80 DM.

Kinder der Erdgöttin sind die Indianer Boliviens, die heute noch trotz ihres christlichen Glaubens manche Opferbräuche für die Erdmutter üben. In ihrem Land und meist mitten unter ihnen forscht D., Direktor des Berliner Völkerkundemuseums, nach Bodenzugnissen der Vorgeschichte und kann in mühseliger Arbeit manchen Fund bergen. Darüber schreibt er sein „sachliches und wahres Buch... ohne gesuchte Sensationen und Abenteuer“. Zusammen mit einer ausmalenden Schilderung im Text machen die sehr guten Bilder mit der archäologischen Tätigkeit des Verfassers mit der großartigen Landschaft und ihren Bewohnern gut bekannt. H.

„OSTDEUTSCHE HEIMAT in Karte, Bild und Wort“, bearbeitet von F. Dörr, Ph. Geiger und W. Kerl im Atlantik-Verlag Paul List, Frankfurt/M. 56 Seiten, 30 x 21 cm, mit zahlreichen farbigen Karten und einfarbigen Abb., kart. 5,60 DM.

Auch wer nicht wieder einmal nach „Ostland reiten“ will, kann diesen Atlas begrüßen, und dem aus der Heimat Vertriebenen mag er einen wehmütigen Trost gewähren. Interessante Karten unterrichten über Wanderungs- und Austreibungsbewegungen der ganzen Welt, insbesondere aber im deutschen Osten. Dazu kommen ziemlich eingehende topographische Karten, erdgeschichtliche Skizzen, wirtschaftliche Diagramme, Lichtbilder von Baudenkmälern und Landschaften, dazu Federzeichnungen, die aber, besonders bei Porträts, nicht alle befriedigen.

„BILDENDE KUNST“ 1 und 2 aus dem „Fischer-Lexikon“, Fischer-Bücherei Frankfurt/M. 1960. 327, 378 Seiten, 18 x 10,5 cm, mit zahlreichen Abbildungen, broschiert je 3,30 DM.

Band 1 enthält die Antike, Band 2 den ersten Teil der nachantiken Kunst Europas, dazu noch Erläuterungen wichtiger allgemeiner Grundbegriffe. – Die Verfasser sagen deutlich wie schwer es ihnen vorkommt, das unübersehbare Gebiet in Schlagworten abzuhandeln und richten sich danach. Der Kundige findet in den gedrängten Bänden reichstes Material; sogar über „Kinderkunst“. Doch spielt gerade hierbei der Zufall seine verzerrende Rolle. Die Bildauswahl ist gut, die Reproduktion verständlicherweise billigst. H.

„DIE ZEIT“ von F. Le Lionnais, übers. von Dr. Th. Haack, im Verlag DuMont Schauberg, Köln 1960. 108 Seiten, 19,5/21 cm, mit 62 meist ganzseitigen und teilweise farbigen Abbildungen, glas. Pappband 19,- DM.

Es ist ein sehr sorgfältig hergestelltes Buch auf kernigem Papier, mit Bildern in unübertrefflich klarem und tonpräzisem Offsetdruck. Das besonders interessierende Bildbeiwerk spiegelt die Art der Betrachtung wider: Wenn auch in den meisten Darstellungen unmittelbar auf die Zeitmessung Bezügliches wiedergegeben ist, so halten sich doch nicht alle ans Kernthema, sondern streifen in fast poetischem Schweifen den weiteren Umkreis.

Das hat aber mit weicher, den trägen Leser schonender Lässigkeit nichts zu tun, denn es werden, wenn selbstverständlich auch nur andeutend, alle wichtigen Sachverhalte aus der Geschichte der Zeitmessung vom Schattenstab bis zur Atomuhr, es werden auch gesellschaftlich-politische Aspekte, ja zum Schluß sogar die schwierigen Fragen der Zeitrelativität behandelt. Das letztere freilich muß der Leser einfach zur Kenntnis nehmen.

Typographisch ist das Buch in gutem Sinne locker modern, aber nicht roh eingerichtet. Die Zeilen, zweispaltig, haben das richtige Maß und sind angenehm zu lesen. Von den Farbtafeln aber sind einige wohl zu süß geraten. H.

„WERKMONOGRAPHIEN ZUR BILDENDEN KUNST“ in Reclams Universal-Bibliothek; neue Serie 1960. Je 32 Seiten, ca. 18,9/5 cm, und 16 Bildtafeln, in Glanzfolienkarton, 1,20 DM.

Wohlfeile und gediegene Hefte, die ihr Thema nicht nur bildnerisch, sondern auch kulturhistorisch, geschichtlich und literarisch so umfänglich präzisieren, als es in der gewählten Kürze möglich ist. 1960 sind 12 neue Titel herausgekommen und haben die Sammlung auf 60 Hefte angewachsen lassen.

Es sind dies: „Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.“ von A. Boeckler – „Die Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts“ von H. Wentzel – „Lucca della Robbia“ von M. Lisner – „Mantegna, Die Madonna della Victoria“ von J. Lauts – „Bruegel d. A., Die Niederländischen Sprichwörter“ von F. Roh – „Bernini, Apoll und Daphne“ von P. A. Riedl – „Goya, Die Erschießungen vom 3. Mai 1808, von R. Tügel – „Delacroix, Die Freiheit auf den Barrikaden“ von G. Busch – „Van Gogh, Selbstbildnisse“ von A. M. Hammacher – „Maillol, La Méditerranée“ von B. Hackelsberger – „Kollwitz, Die Weberaufstand“ von F. Ahlers-Hestermann – „Schlemmer, Die Wandbilder für das Folkwang-Museum“ von J. E. v. Borries. H.

Aus der Reihe „DAS KLEINE KUNSTBUCH“ des Knorr & Hirth Verlags, München-Ahrbeck, sind weitere Bändchen anzuzeigen: jeweils 48 Seiten, 17/12 cm, 16 davon Text, 32 Bildtafeln, darunter vier bis dreizehn farbig, karton., 2,50 DM, Leinen 3,50 DM:

Th. Heuß „Berlin“ – A. Goes „Ravenna“ – R. Hagelstange „Römische Brunnen“ – M. L. Kaschnitz „Die Umgebung von Rom“ – W. Helwig „Capri“ – F. Braun „Palermo und Monreale“ – W. v. Matthey „Russische Ikonen“.

Die Bildwiedergaben sind, seit wir die Reihe kennen, besser geworden, manches ist zwar retuschiert, aber nicht unangenehm auffallend. Die meisten Aufnahmen sind so brillant, daß sie unmittelbar ein gutes Klischee geben. Die Farbtafeln wurden meist vermehrt und sind beim Ikonenbändchen besonders zahlreich. Statt der verhältnismäßig vielen Buntdrucke des Berlinbändchens hätte man gern mehr im Ravennabild gesehen.

Neben fotografischen Könnern hat man wieder gute Verfasser, meist Dichter, gewonnen; aber keine bloßen Wortkünstler, sondern Sacherfahrene, die alle in persönlicher Beziehung zu ihren Themen stehen und sie dementsprechend auch plastisch beschreiben. H.

Aus der Sammlung „DER SILBERNE QUELL“ des Waldemar-Klein-Verlages, Baden-Baden, liegen von der 1957/60er Produktion vor (12 bis 18 Seiten Text, 185/135 cm, und je 12 Farbtafeln, kart. 3,50 DM, Leinen 4,80 DM):

„Miniaturen aus der Toggenburg-Chronik aus dem Jahre 1411“, eingeleitet von F. Anzalewsky. Die ausgewählten stark- und schönfarbigen Bilder schildern Ereignisse aus dem Alten Testament, doch im zeitgenössischen Milieu, und geben so in den das tägliche Leben betreffenden Teilen eine gute Anschauung der Jahre nach 1400. Die Reproduktion ist wegen der Pausbackigkeit der Originale recht gut gelungen.

Obgleich die Wiedergaben des Bändchens „Persische Miniaturen; Werke der Behzad-Schule aus der Sammlung in Kairo“ ähnlich auf etwa die lineare Hälfte verkleinert sind, ist man mit ihnen nicht so zufrieden, wenn auch die süß blühende Farbigkeit getroffen ist. Wer persische Miniaturen kennt, der weiß ja auch, daß deren Reproduktion wegen der unvorstellbaren Feinheit über alle Maßen schwierig ist.

„Ein Hausbuch aus dem Biedermeier“, eingeleitet von Eugen Roth, der selbst Liebhaber solch bescheidener „Gebrauchsgraphik“ ist. Er plaudert versonnen über die vielgeschmähte Zeit, die freilich keine Prometheus, aber redliche Menschen hervorgebracht hat. Die Bilder von Joh. Mich. Voltz lassen ins häusliche Leben einer gutbürgerlichen Familie des ersten Drittels vom 19. Jahrhundert einblicken, wenn sie auch kaum einen bestimmten Haushalt schildern. Es tauchen nämlich auf einem der Nördlinger Daniel, auf dem andern das Augsburger Rathaus, auf dem dritten eine zwiebelturmige Dorfkirche auf. H.

In einer Reihe kleiner Bildbücher (je 70 Seiten, 18 x 14,5 cm, mit 30 Farbtafeln und etwa 30 Vignettenaufnahmen und Buchschmuck von C. Hansmann, glasierter Pbd. je 8,50 DM) bringt der Verlag F. Bruckmann, München, zwei neue Bändchen heraus. Deren Art, eine bunte Mischung von Reproduktionen im Text, von vignettentragenden Nachzeichnungen und Farbbildern wirkt fast wie den Illustrierten Zeitungen abgucken und hat neben der aufmunternden Wirkung auch den Beigeschmack des Improvisierten. Mit typographischem Maß darf man diese Bändchen also nicht messen. Es sind:

„GALANTES PORZELLAN“ v. J. Schmidt-Grohe. In Kürze eine launige, aber fachmännische Sachkunde des Figurenporzellans. Dazwischengestreut passende Gedichte „aus der Zeit“. Die Farbbilder teilweise von großer Schönheit des Tons, aber warum etliche mit dunklem Hintergrund, auf dem die Figuren wie aus Papier geschnitten aussehen? Der Maßstab der meistens vorgenommenen Vergrößerung sollte angegeben sein.

„ALTOTTING“ von W. Döderlein, ebenfalls einem Fachmann, welcher die Geschichte und Kunstgeschichte der zwar nicht ältesten, aber doch berühmtesten bayrischen Wallfahrt dem Bildbuch beigt. Kapitel: „Gnadenskapelle“, „Die Mirakel“, „Die Stiftskirche“, „Schatzkammer“.

Der allgemein beliebte Satzfehler „Romantik“ statt Romanik wäre in dem kleinen Büchlein zu vermeiden gewesen. H.

„Die Gestalt“ steht der Theorie von Britsch-Kornmann nahe; sie erscheint selbständig zusammen mit „Kunst und Jugend“ im Umfang von jährlich 84 Großseiten. – Herausgeber und Schriftleiter: Hans Herrmann, München 5, Wittelsbacher Straße 10. – Satz und Druck: A. Fromm, Osnabrück – Copyright by Aloys Henn Verlag Ratingen 1950. Alle Rechte vorbehalten. ALOYS HENN VERLAG (22a) RATINGEN, Postcheckkonto Essen 69351. – Bestellungen (Gesamtzeitschrift jährlich 18,- DM, Porto inbegriffen) und Zahlungen unmittelbar an den Verlag.

Hans Herrmann – Georg Meiss

Neues Zeichnen im Volksschulalter

6. Auflage, 78 Bilder und 250 einzelne Abbildungen, 88 Seiten, 6,40 DM

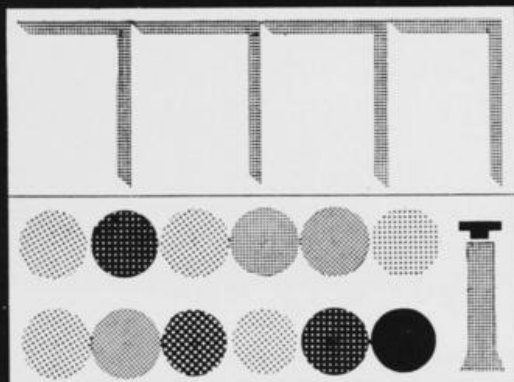
„Nicht... ‚in der Volksschule‘, sondern ‚im Volksschulalter‘, das Thema umfaßt also auch die Unterstufe der höheren Schule. Das Büchlein zeigt die von vernünftiger Überlegung geklärte und in langjähriger Erfahrung erprobte Praxis der Erziehung Sechs- bis Vierzehnjähriger. Kurze Fragen, wie sie vom praktischen 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 Pelikan

„... Wer in kurzer Zeit die pädagogischen und methodischen Situationen eines guten Unterrichts für das bildhafte Gestalten kennenlernen möchte, dem sei dieses Büchlein empfohlen.“
Die Schulwarte

„... Dieses Büchlein ist für die Praxis im Zeichenunterricht geschrieben.“
Der Volksbote

A. HENN VERLAG RATINGEN

Rebhan Farbkasten



eigens
für den Schüler
geschaffen! Unterricht

Hans Rebhan Spezialfabrik feiner Schulfarbkasten Nürnberg Freiligrathstraße 9-19



REEVES



TEMPERABLOCK-FARBEN

Ihr Farblieferant wird Sie gern über Preise
und alle Einzelheiten unterrichten

Reeves & Sons Ltd., Lincoln Road, Enfield, Middlesex, England

Talens
plakafarben

COULGOUACH

Talens
PLAKATFARBE
MADE IN APELDOORN-HOLL.

grosse farbkraft
grosse deckkraft

In 79 feurigen Tönen, die matt und egal auf trocknen. Fast alle lichtecht.

Lieferbar in Tuben und Gläsern, verpackt in ansprechenden Etuis.

Talens & Zoon G.m.b.H. · Viersen/Rhld.
Gerberstraße 24 · Telefon 12300

NABER-ÖFEN

bereiten FREUDE



Conrad Naber - Industrieofenbau - Lilienthal über Bremen 5
Fernsprecher 425 + 445 · FS 0244881
Niederlassung Mülheim-Dümpten (Ruhr)
Sabinenweg 15 · Fernsprecher 45360

VORANZEIGE

NEUAUFLAGE

Hans Herrmann

ZEICHNEN FÜRS LEBEN

1. Teil: Überschau der Entwicklung / Führung bis zum Alter von etwa 12 Jahren / Beseeltes Auge in Werktag und Feier
2. Teil: Führung durch das Alter von 12 bis 16 Jahren / Gegenstände und Techniken
3. Auflage, 104 Seiten, zahlreiche Abbildungen, engl. Brosch. 8,20 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 Ratschläge gibt, wie die bildnerische Anlage zu fördern und vor Schaden zu bewahren ist. Besonders wertvoll ist das Bändchen auch für jene, die ihre Erfahrungen im Bildnerischen weiter vertiefen wollen.“

A. HENN VERLAG RATINGEN



Die Tischstaffelei

ist ein unentbehrliches Hilfsgerät
für den Kunstunterricht in allen Schulen

Stahlrohrrahmen, lackiert, ganz zusammenklappbar

Jetzt in zwei Größen:

Ausführung A: 80 cm breit, 60 cm hoch, Stützarm 50 cm lang

Ausführung B: 60 cm breit, 45 cm hoch, Stützarm 35 cm lang

Als Malunterlage kann jede Platte (Sperrholz, Hart- oder Dämmplatte) verwendet werden

Fordern Sie Prospekt und Preisangebot!

Martinshof, Städtische Sozialwerkstätte, Bremen,
Buntentorsteinweg 94