

Herrn Stund. Prof. Baldernow, am Waldsee 3



3 | 64

KUNST- UND WERK-ERZIEHUNG

F 21 159 F Mai 1964

Pelikan für die Schule



Pelikan- Wachsmalstifte

**Leuchtende Farben
Vielseitige Maltechniken
Griff- und wischfest**



Pelikan-Wachsmalstifte sind eine Bereicherung der farbigen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel im Unterricht. Für die jüngeren Schüler sind Pelikan-Wachsmalstifte einfach im Gebrauch, für die reiferen bieten sie eine Fülle interessanter neuer Techniken.

Pelikan-Wachsmalstifte gleiten angenehm und weich über das Papier. Große Haftfähigkeit auch auf glatten Gründen zeichnet sie besonders aus. Beste Künstlerfarben-Pigmente geben ihren Tönen Farbstärke und Leuchtkraft und machen die Stifte ergiebig und damit wirtschaftlich. Die Aufstriche der Pelikan-Wachsmalstifte sind griff- und wischfest und brauchen nicht fixiert zu werden.

Jedem Etui Pelikan-Wachsmalstifte liegt ein praktischer Schaber bei, mit dem sich in Schabetechnik (Sgraffito) überraschende Wirkungen erzielen lassen. Eine Beschreibung der verschiedenen Maltechniken mit Pelikan-Wachsmalstiften wird auf Wunsch gern zugesandt. (Sonderdruckschrift *).

Pelikan-Wachsmalstifte werden über den Fachhandel geliefert.

* Sonderdruckschriften und Pelikan-Schulkatalog von

Günther Wagner Hannover Pelikan-Werke

KUNST UND JUGEND 3/64

37. JAHR HERAUSGEBER: BUND DEUTSCHER KUNSTERZIEHER
SCHRIFTFLEITER: PROF. ERICH PARNITZKE · 23 KIEL
HAMBURGER CHAUSSEE 207 · TELEFON 8 22 11

INHALT

StAssin Dorothea Schappacher, 7145 Markgröningen, H.-Lange-Schule:
Arbeiten mit Wellpappe
Dozent Gerd Uschereit, 239 Flensburg, Marrenberg 27:
Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst
Lehrbeauftragter Wolfgang Biester, 3 Hannover, Starenweg 18:
Raumordnungen und Papierkonstruktionen
Stud.-Ref. Karl Fiehler, 355 Marburg, Wilhelmstr. 29:
Naturstudium in Unterprima
Lehrer Wolff Schilling, 2 Hamburg 26, Volksschule Beltgens Garten 25:
Die Reihe – Veränderungen nach dem bildnerischen Anfang. 4. Folge
Dozent Peter Heinig, 23 Kiel, Charles-Roß-Ring 2:
Vater bei seiner Arbeit
Prof. Erich Parnitzke:
Klagen und Wünsche / Herrichtung der „Kunst-und-Jugend“-Beiträge /
Wandlungen der Umschläge 1921-1964 / Vor 30 Jahren - Eine Einleitung
zu den Theorieansätzen Ottos.
Schrifttum und Bildgut

DIE GESTALT

3/64

26. JAHR HERAUSGEBER U. SCHRIFTFLEITER: HANS HERRMANN
8919 OBERSCHONDORF 60, TEL. SCHONDORF 361

INHALT:

Das Titelbild wurde von einem 13jährigen Schüler der Volks-Sonderschule (ehem. Hilfsschule) an der Bergmannstraße München unter Robert Reindl geschnitten. Ein Indianer hatte vorher im Kriegsschmuck die Schule besucht.

„Sinnbindung – Sinnverwurzelung“ (Herrmann)

Friedrich Heum, 7300 Eßlingen, Kreuzstraße 5:

„Arm-Schulter-Rumpf-Zusammenhang in der kindlichen Menschendarstellung“

Hans Berger, 7523 Graben, Gartenstraße 12:

„Grabgeleite“

Philomena Koch, 8000 München 19, Mechthildenstraße 27

„Kleider machen Leute“

Dr. Egon Kornmann, 8130 Starnberg, Prinzenweg 13:

„Über Kunstausstellungen und ihre Wandlung“

Gisela Heller, 4950 Minden, Königstraße 33/II:

„Sonnenbad am Weserstrand“

„Aus dem ‚Hortus Eystettensis‘ IV“ (H)

M. Paula Sailer C. S. J., 8909 Ursberg:

„Mädchen bei Metallarbeit“

Erich Parnitzke, 2300 Kiel, Hamburger Chaussee 207:

„Schmückende Ordnungen“

„Ferien auf Burgen und Schlössern“

„Literatur“

KUNST- UND WERKERZIEHUNG (Kunst und Jugend – Die Gestalt) erscheint zweimonatlich. Jahresbezugspreis 18,- DM – Einzelheft 3,20 DM – zuzüglich Porto. Auslieferung für die Schweiz: Christiana-Verlag, Zürich 50, Schwamendingenstraße 56. Jahresbezugspreis Sfr 23,00 – Einzelheft Sfr 4,45. Auslieferung für Österreich: Heinrich Javorsky, Gmunden, Salzferdigergasse 4. Jahresbezugspreis S 140 – Einzelheft S 26,60. 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, 403 Ratingen, Düsseldorf Straße 46, Postfach 119. Postscheckkonto Essen 693 51, bei Bankauftrag: Dresdner Bank oder Amts- und Stadtpostsparkasse 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.

Die Spalte reicht nicht für alle Vorschläge, die an ‚Kunst und Jugend‘ herangetragen werden. Manche heben sich durch Widerspruch auf, wenn etwa gemeint wird, die Praxis richte sich jeder selbst ein, daher sollten nur Grundlagenuntersuchungen gebracht werden, und andererseits Theorie und Gerade verdammt und nur Unterrichtsbelege gewünscht werden – möglichst ganzseitig. Praktiker betonen außerdem das Mißverhältnis zwischen großtönenden Weltprogrammen und der eignen Bedürftigkeit bei Stundenverlusten und Nachwuchsmangel. Da heißt es z. B.: „Von unseren 20 Klassen haben acht lehrplangemäß, weitere sechs aber entgegen dem Plan nur eine Stunde, weil niemand da ist für die zweite. Warum nimmt ‚Kunst und Jugend‘ nicht die Frage auf, wie man trotzdem etwas leisten kann? Warum werden die Aspekte des so häufigen ‚Kurzunterrichts‘ nicht untersucht? Soll etwa ein Thema über viele Wochen als ‚Hackfleisch‘ gereicht werden, auch dann, wenns 14tägig zwei Stunden sind, was aber plan-technisch oft nicht geht oder im Sommer den Unterricht durch Ausfalltage ganz in die Pfanne haut? Was haben Kollegen als 45-Minuten-Stoffe erprobt, die nicht mit bloßen Betrachtungen resigniert haben?“

Es sei gern ein eigener Raum für „Die Kurzstunde“ eröffnet, da diese grausame Fehlentwicklung unserer kultusministeriellen Planwirtschaft (mit elf Verwaltungstechnikern und keiner Bildungskonzeption von Jahrhundert-Rang!) uns selber zum ‚Entwicklungsland‘ degradiert.

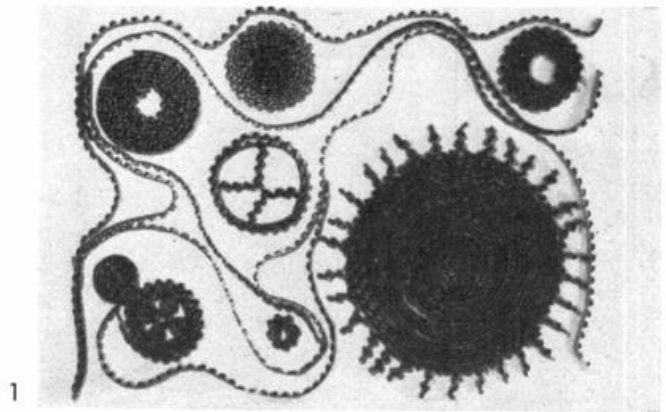
Man bedenke: auch das so lange beneidete Bollwerk Bayern hat die Saarbrücker Amputations-Beschlüsse nachvollzogen. Die Oberstufe kann Kunst oder Musik abwählen. Die Realgymnasien haben (gleich den humanistischen) schon zwei Jahre zuvor nur Einzelstunden. An den Oberrealschulen muß in den Klassen 4–6 (14- bis 16jährige) zwischen Kunst und Wirtschaftslehre gewählt werden. Werken erscheint nicht einmal mehr als Wahlfach. Kann man noch mehr kürzen als bis zu einem Stumpf von allein in 4 Klassen verbleibenden, für alle Schüler verbindlichen Stunden?

Es geht überdies um die Notlage der Lehrerbildungs-Dozenten, wenn sie mehr und mehr Abiturienten ohne tragende Mitgift dazu bringen sollen, selber Zeichenstunden zu geben. In Studienordnungen heißt es wohl, was jemand von der höheren Schule mitbringe, bedürfe nur methodischer Sichtung, auch das in neun Jahren erworbene bildnerische Rüstzeug. Was ein ‚Normal‘-Abiturient wirklich in der Hand hat, beklagte Prof. Greiss, Kiel, mehrmals statistisch. Wers nicht glauben will, lese den eindringlichen Beitrag von Dr. W. Böhm (PH Bayreuth) über „Kunsterziehung zwischen gestern und morgen“ in Heft 2/64 der ‚Blätter für Lehrerfortbildung‘ (bei Ehrenwirth, München). Die Verwaltungsplaner haben außer acht gelassen, welche Auswirkung gekürzte Gymnasialstunden auf die Volksbildung haben, die mehr als 5 Millionen Kinder und Jugendliche angeht und Lehrer verlangt, die sich im elementaren Raum bewegen können. Was versäumt die höhere Schule an grundständiger (Laien-) Vorbildung, was bedeutet es, wenn viele Abiturienten seit der Tertia in der Bildsprache und ihren Mitteln ungeübt blieben (was keine PH mehr nachholen kann!)??

Mit Stolz zeigt man den Spezialisten-Ausweis vor und verschiebt das Problem auf die ‚Begabten‘. Werden neun Lehrerstudenenten mit nur einer Art methodischer Schnellbleiche und Krankenpflege bedient, so genießt immer etwa einer das Wahlfachvorrecht bis zu sechs Wochenstunden. Das heißt in Wahrheit nur: von 5 Millionen Volksschülern bleiben weiterhin 4,5 Millionen in der Hand von Lehrern, die ‚mit Zeichenstunden nichts anzufangen wissen‘ (von Werkstunden und vom 9. Schuljahr ist hierbei noch gar keine Rede).

ARBEITEN MIT WELLPAPPE

Vorbemerkung: Wellpappe ist im Kunstunterricht schon öfter verwendet worden, meist im Zusammenhang mit Papierkonstruktionen und Raumproblemen, auch zu Steckspielen mit Holzstäbchen. Dagegen wird die Wellpapp-Rolle selten als Gestaltungselement genutzt, obgleich das unansehnliche Verpackungsmaterial in dieser Form nahezu grenzenlos verwandelbar ist. Einige Beispiele, die an einem Aufbaugymnasium entstanden sind, seien hier vorgestellt.

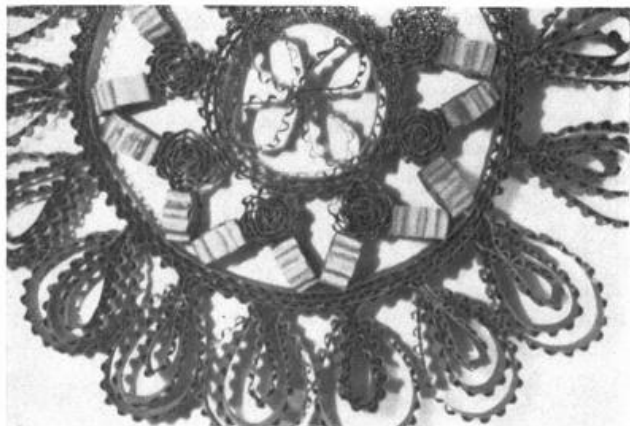


1: Mühlräder im Wasserspiel. An Klasse 4 werden Wellpapprechtecke ausgeteilt. Noch ehe alle ein Stück haben, pflanzen die vorderen Reihen bereits einen runden Turm oder eine massiv gerollte Walze vor sich auf, und ich stelle meine dicke 100-Meter-Rolle mit dazu. Mit Ausnahme zweier Türme, die glatte Außenflächen zeigen, weil sie inwendig gerollt wurden, sind alle senkrecht geriffelt. Nirgendwo laufen die Wellen in Horizontalen um den Turm. Das gelingt nicht, ohne die Pappe zu beschädigen. Somit sind charakteristische Eigenschaften des Materials festgestellt worden.

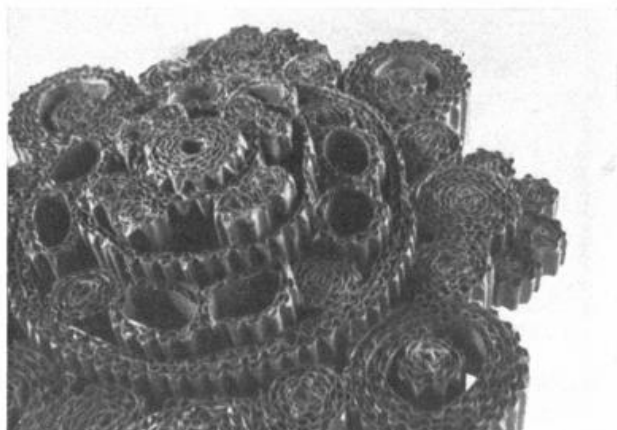
Eine Änderung und Verwandlung der Zylinderform ist möglich, wenn wir kleinteiliger arbeiten. Wir schneiden uns Streifen und rollen sie. Es entstehen feste Räder, die an Glühscheiben erinnern, die in manchen Gegenden noch von den Burschen aus dem Fastnachtsfeuer geschlagen werden. Natürlich werden auch einige Schülerinnen an Zahnrädchen und Mühlräder erinnert. Wir greifen deshalb die Idee auf und kleben eine Anzahl großer und kleiner Räder auf unseren Zeichenbogen. Das Ganze wird rein rhythmisch aufgefaßt. Technische und funktionale Absichten bleiben außer acht. Um die Bewegung zu steigern, spielen zwischen den Rädern lose Streifen, die ein Wassergekräusel verbildlichen wollen.

2 bis 4: Rosetten. Die Mühlradaufgabe hat zu einigen Entdeckungen geführt. Wir können bei einem Rädchen verschiedene breite Streifen zusammenbringen, auch dürfen wir durchbrochene Zierreihen einfügen. Werden viele Scheiben zusammengesetzt, ist bereits der Ansatz zu einem großen Schmuckrad da. Unsere Aufgabe ist gefunden und mit ihr der Weg zu vielfältigen Zierformen, die der gerollte, gewellte, gestauchte und geschwungene Wellpappstreifen zuläßt.

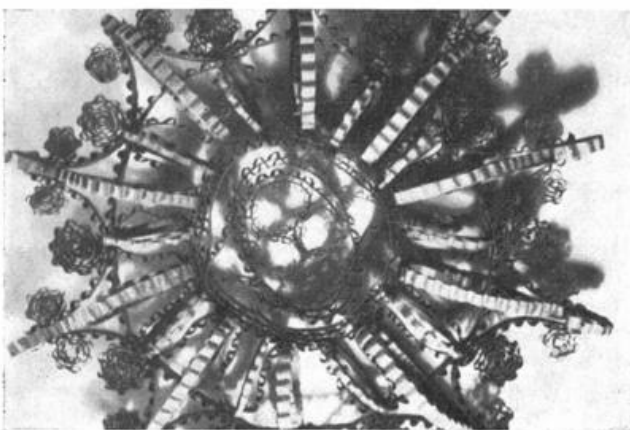
Die fertigen Arbeiten werden ans Fenster gehängt oder mit einem Faden an die Decke gebunden. Die Rosette 4 fällt bei der Schlußbetrachtung besonders auf. Dort hat jemand gar kein Rad aufgerollt, die Arbeit wirkt beinahe wie eine Krone. Das Zierwerk steht besonders am Rand in einer zweiten Ebene zum Innenstück, meist im rechten Winkel dazu. Dadurch wirkt die Rosette voller und plastischer und bleibt dabei doch ausgesprochen zierlich. Viel massiger ist das Ergebnis bei 3. Um



2



3



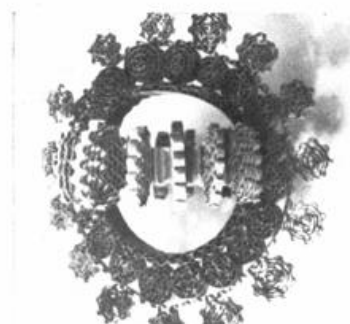
4

einen breiten Streifen liegen schmalere, die auf beiden Seiten treppenartig abgesetzt sind. So ergab sich ein kreiselartiges Gebilde, das in Schwung gebracht werden kann. Um Drehfähigkeit und Drehdauer zu erhöhen, haben wir später kleinere Kreisel von etwa 20 cm Durchmesser gemacht und haben diese mit einem Rundstäbchen als Achse versehen.

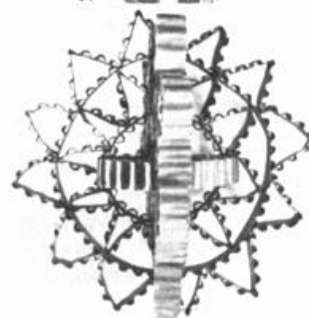
Es ist naheliegend, unsere Schmuckräder mit den Rosetten der großen Kathedralen in Zusammenhang zu bringen. Auch Volkskunstmotive, Kerbschnitzereien, Schmiedearbeiten und Stickereien gehören hierher.

5 bis 7: Schmuck-Kugeln. Die Andersartigkeit von 4 erkennt auch die Klasse 6, der eine plastische und eine flache Rosette aus Klasse 4 vorgestellt wird. Eigentlich müßte nun ein kugelartiges Gebilde herstellbar sein, wenn zwei oder drei Zierräder meridianartig zueinander ständen.

Zwei technische Wege werden vorgeschlagen: Die Arbeit kann mit einem inneren Kern angesetzt werden, um den gleichsam schalenartig Schmuckreifen in verschiedenen Ebenen gezo-



5



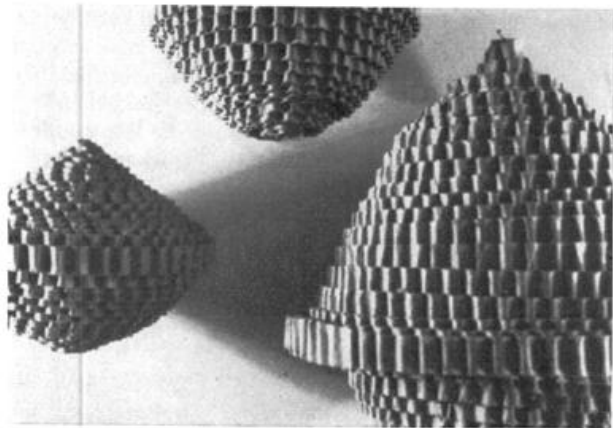
6



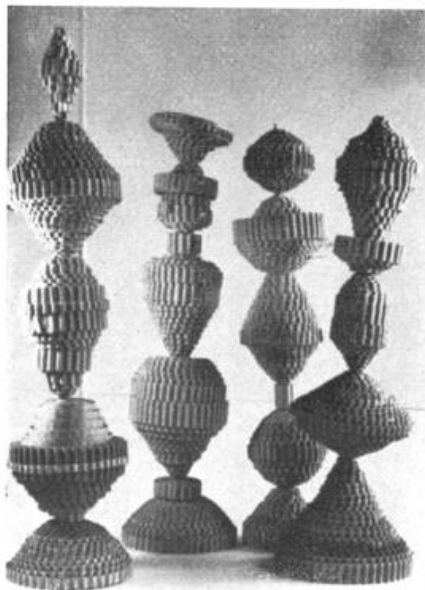
7

gen werden. Die Kugel kann aber auch einer Hülle gleichkommen, in die das Zierwerk eingebaut wird. Im ersten Fall stößt das Gebilde von einem Mittelpunkt aus in den Raum und hat damit etwas Raumverdrängendes und Körperhaftes. Im zweiten Fall umschließt die Kugel einen kleinen Innenraum. Die Wirkung des Schützenden und Bergenden kommt zustande. Grundsätzlich sind zwei polare Prinzipien des Plastischen gefunden, der Körper und der Umraum, wie sie Max Burchartz im 'Gleichnis der Harmonie' am Beispiel des griechischen Tempels und des gotischen Domes anschaulich aufgezeigt hat.

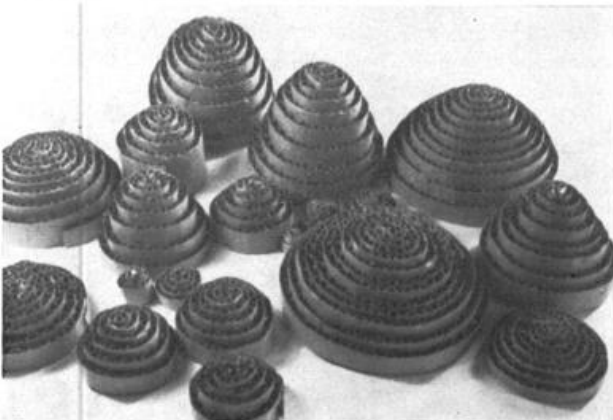
8 und 9: Insektennester und Pfeffermühlen. Bei der Überlegung, wie man mit Wellpappenstreifen eine Kugel formen könne, kommen einige Mädchen in Klasse 6 auf den Gedanken, ein Wellpapprad zu drehen, es danach schlüsselförmig durchzudrücken und zwei solche Hälften gegeneinanderzukleben. Dieses Verfahren ist den Schülerinnen aus der Volksschule bekannt, wo sie aus bunten Fastnachtsschlangen Rollen



8

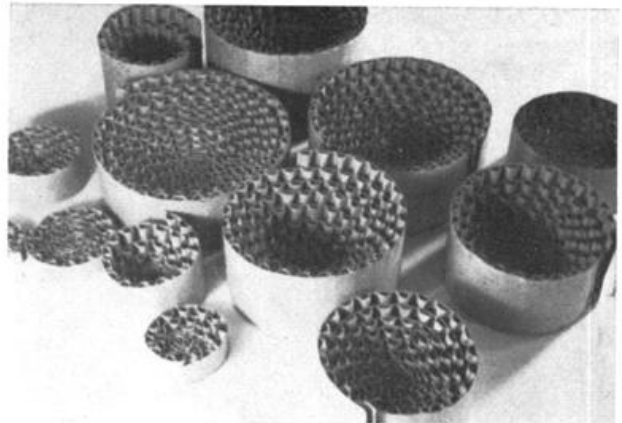


9

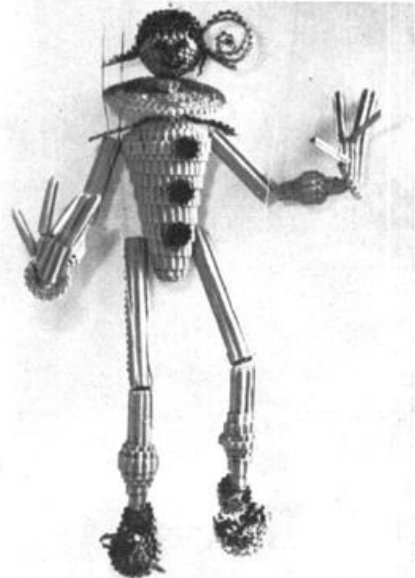


drehen, sie durchdrücken und mit Wasserglas festigten. Wir haben die Wellpappkugeln, die wie Insektennester aussehen, vorsichtig mit Uhu geklebt. Um Reihe für Reihe aneinanderzufestigen, haben wir schon beim Drehen die Form gebildet und den Streifen fortlaufend angeklebt (8). Ursprüngliche menschliche Gestaltungsweisen sind in Verbindung mit einem Industriematerial neu vollzogen worden. Beim Betrachten von Schnur- und Bandkeramiken war das auch für die Klasse interessant.

Beinahe zufällig schieben einige Mädchen die ‚Wespenester‘ über einen Holzstab. Ein wirkungsvolles Wechselspiel zwischen vorspringenden und zurückschwingenden Formen entsteht. Der Vergleich mit Drechselarbeiten, in unserem Fall mit Pfeffermühlen, ist naheliegend (9). Totempfähle, Eingeborenenhütten, orientalische Architekturen könnten mit diesen Elementen weitergebaut werden.



11



12

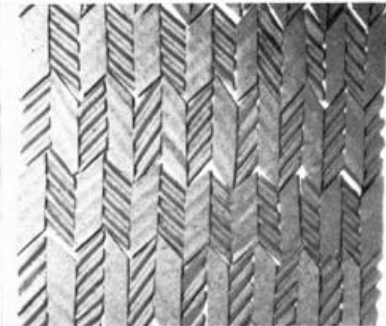
13



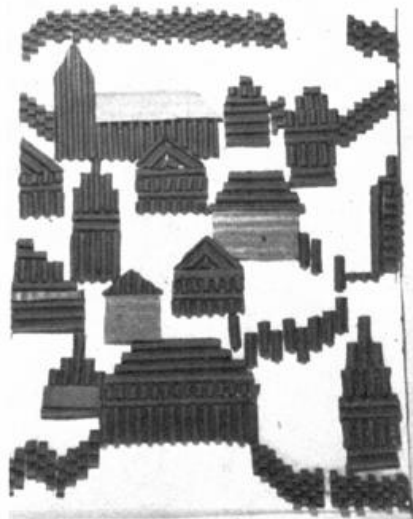
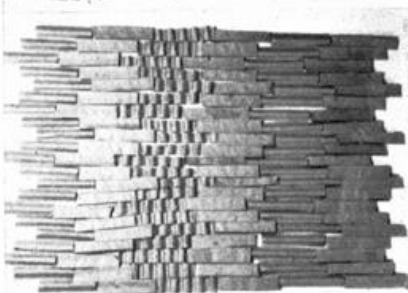
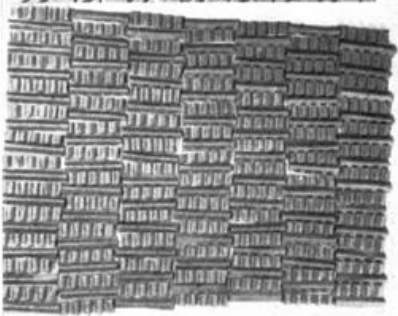
10 bis 12: Wellpappen-Puppen. Von Drechselarbeiten im allgemeinen zu Drehselbfiguren im besonderen ist jetzt der Weg nicht mehr weit. Klasse 7, die die Ergebnisse aus den anderen Klassen kennt, stellt folgende Überlegung an: Bei figürlichen Arbeiten werden kleinteiligere Elemente im Gegensatz zu den Pfeffermühlen häufiger sein. Da wir kleine Teile schlechter hohl formen können, müßte es eine Möglichkeit geben, Kugel, Kegel und Glocke massiv zu ‚rollen‘. Diese Möglichkeit gibt es, wenn der Streifen anstatt gleich hoch in Keilform geschnitten wird,

wobei eine Kante senkrecht zu den Rillen liegen muß. Da sich beim Aufdrehen der Umfang der Rolle ständig ändert, erleben wir zunächst einige unliebsame Überraschungen mit unseren etwa 80 cm langen Keilstreifen. Obschon breitausladende Glockenformen erwünscht gewesen wären, entstehen wider Willen langgezogene, unförmige Zapfen. Die obere Kante lief allzu schräg. Wir ziehen die Konsequenz aus dieser Erfahrung und bestimmen die Streifenbreite erst während des Aufrollens. Wird dabei mit der Keilbreite angefangen, gibt es Kuppeln (10), während bei Beginn mit der Keilspitze Krater entstehen (11).

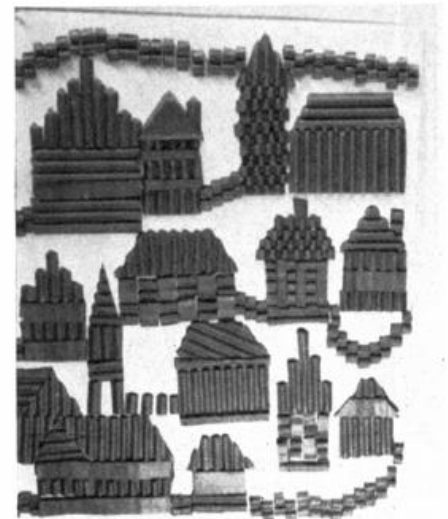
Eigentlich finden nach diesen Vorübungen die Mädchen selbstständig zu den Wellpappen-Puppen. Oberkörper und Kopf werden als Halbeile gedreht und zur vollrunden Form gegeneinandergeklebt, was die Kontrolle über das erwünschte Ergebnis erleichtert. Wir bemühen uns um eine ‚kurvenreiche Silhouette‘. Die weitausschwingende Krinoline kontrastiert ebenso zur Wespentaille wie das Kugelköpfchen und die breiten Schul-



14 - 16



17 - 18



tern zum dünnen Hals. Mit dem großen Hutrand wird gewöhnlich der Umfang der Standfläche wiederaufgenommen.

Durch das Verdichten und entschiedene Ausprägen bildnerischer Elemente, durch die Gegenüberstellung des Körperhaften und des Körperlosen, des Konvexen und des Konkaven kommt es zu Kontrastreichtum und Spannungen, die jeder künstlerischen Ordnung eigen sind.

Die Lust des Fabulierens überspielt die große Form mit Spitzenwerk, Schleifen, Knöpfen und kecker Hutfeder, immer materialgerecht vereinfacht und gerade deshalb wirkungsvoll und überzeugend. Ein Vergleich mit den wohlbekannten, etwas perfektionierten und verniedlichten Drechselfigürchen aus Mitteldeutschland soll uns das am Gegenbeispiel verdeutlichen. Um so mehr ergötzen uns kleine Alabasterfiguren aus dem vorderasiatischen Kulturbereich und eine Fayencestatuette aus dem Palast von Knossos. Der Weg, Figürliches in Ton zu erarbeiten, wäre offen, wenn wir einen Brennofen besäßen.

13: Marionette. An einem Lehrerbeispiel sei gezeigt, wie sich aus einer Wellpappen-Puppe eine Marionette entwickeln läßt. Die Glieder sind wie Perlen auf eine Schnur gezogen, an Ellenbogen und Kniegelenken durch kleine Lederstückchen gerichtet. Die Puppe ist äußerst beweglich und leicht spielbar. Wollte man die Figuren noch stärker stilisieren, ließe sich ein Bauhaus-Ballett im Sinne von Schlemmer zusammenstellen.

14 bis 18: Reliefarbeiten. Mit ihrer stabartigen Struktur regt Wellpappe auch zu Reliefarbeiten an. Klasse 5 beobachtet die Wirkung der Lichthöhen und Schattentäler und wie sie mit der Richtungsänderung der Rillen wechselt. Schattenhöhen können auch von Lichttrinnen durchzogen werden. Schneiden wir Wellpappe in kleine rechteckige Stücke und lassen die Wellen senkrecht zusammenstoßen, liegt das Gegensätzliche dicht beisammen. Senkrecht-, Waagrecht- und Schrägrichtung in kleinteiliger Musterung rhythmisch zu kombinieren, vielleicht die glatte, rückwärtige Seite der Wellpappe miteinzubeziehen, ist das Ziel der Aufgabe. Die zunächst etwas theoretisch anmutende Absicht wird in eine kleine Geschichte gekleidet und dabei verständlich gemacht. Sämtliche Spielformen bleiben offen, wenn sie folgendermaßen lautet:

Ein Händler konnte preiswert einen Posten Teppiche mit Streifenmuster erwerben. Ein Gang durch die Stadt zeigt ihm jedoch, daß sich die Konkurrenz mit den gleichen Teppichen

eindecken konnte und er also nichts voraus hat. Da teilt der einfallsreiche Kaufmann zu Hause seine Teppiche in zahllose kleine Stücke. Er schneidet parallel, senkrecht und im Winkel von 45 Grad zu den Streifen, fügt die Teile auf einer klebenden Unterlage zusammen und hat nun überraschend neue Muster zu bieten.

Klasse 5 spielt die Rolle des Teppichhändlers und findet sehr viele Variationen. Jede Schülerin klebt sechs bis sieben verschiedenen Proben auf. Der schönste eigenständige Entwurf wird in DIN A 4 ausgeführt: 14, 15, 16.

Bei der Betrachtung ist die Klasse selbst überrascht von der großen Zahl der Verwandlungsmöglichkeiten, die eine so einfache und strenge Spielregel zuläßt. Wir erkennen, daß in der Beschränkung der Reichtum liegt.

Nachdem die Klasse erfährt, daß der Teppichhändler noch immer kleine Teppichstücke in seinem Laden liegen hat, die er noch zu einem Wandbehang mit gegenständlichem Motiv zusammenkleben will, entscheidet sie sich für ein Stadtbild. Die Unterlage wollen wir nicht ganz verdecken. Das Material zwingt uns, flächenhaft zu bleiben. Überschneidungen der Einzelformen zerstören Klarheit und Übersichtlichkeit. Wir bauen darum eine Stadt am Berg, deren Häuser mit den Giebelseiten uns zugewandt sind. Die Straßen sollen durch Aussparen zu erkennen sein: 17, 18.

HANDWERK, KUNSTHANDWERK UND KUNST UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES KIRCHLICHEN RAUMES

Dem Anfang März bei einer Tagung der Evangelischen Akademie Schleswig-Holstein in der Pädagogischen Akademie Flensburg gehaltenen Vortrag folgte noch ein Lichtbildreferat. Uns dürften aber bereits die grundsätzlichen Fragen angehen. Der Schriftleiter

Das Thema eröffnet zwei Fragekomplexe, die nacheinander erörtert werden sollen:

Was verbindet und was unterscheidet Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst?

Gibt es zweierlei Handwerk, zweierlei Kunsthandwerk und zweierlei Kunst, gibt es sie in einer bestimmten Form im Bereich des Profanen, in einer anderen im Bereich der Kirche?

I

Wenden wir uns dem ersten Fragekomplex zu, so gilt es, zunächst die gemeinsame Basis zu finden. Gerhard Gollwitzer sieht in seiner „Kunst als Zeichen“ das Verbindende in dem gemeinsamen Bemühen um sichtbar gestaltete Form, und er faßt alle so entstandenen Werke zum „Reich der Bildenden Kunst“ zusammen:

Alles, was der Mensch sichtbar schafft, gehört seiner Schauform nach zu diesem Reich und zu ihren Aufgaben: die großen Kunstwerke, die bedeutenden Gemälde und die Götterstatuen, die Kathedralen und die Schlösser ebenso wie das Wohnhaus und der Garten, das Möbel, der Hausrat, die Mode und der Schmuck, das Plakat und der Briefkopf, ja das Aussehen eines Briefes.

Das Zitat erhellt in seiner nahezu dichterischen Geste das allen Teilbereichen gemeinsame Bestreben besser, als es viele umständliche Worte zu tun vermögen: *Alles, was der Mensch sichtbar schafft, gehört seiner Schauform nach zu diesem Reich...*, das von der Sprache der Formen und Farben getragen wird und das auf die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft der Mitmenschen angewiesen ist.

Jeder vom Menschen geschaffenen Form liegt nun eine Formabsicht zugrunde, eine Formidee. Sie ist jedoch – gleich in welchem Bereich – nicht für sich denkbar, denn sie muß in einem Material verwirklicht werden, das einen eigenen Charakter besitzt und eigene Ansprüche stellt, die auf die Formidee zurückwirken und sie modifizieren: Die Gestalt entsteht in der Auseinandersetzung einer Formidee mit den Eigenwerten eines Materials. Beide stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander.

Allen drei Bereichen gemeinsam ist also nicht nur die Schauform, sondern prinzipiell auch der Gestaltungsvorgang als dialektischer Prozeß.

Vergegenwärtigen wir uns das bisher Gesagte in einer Skizze, so finden wir Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst als Bezirke des Reiches der Bildenden Kunst gleichwertig nebeneinander im Spannungsfeld von Formidee und Materialcharakter.

a	FORMIDEE		
HANDWERK		KUNSTHANDWERK	KUNST
MATERIALCHARAKTER			

Die Aufzählung Gollwitzers ließe sich beliebig erweitern; es wäre ein leichtes, drei Rubriken zu bilden und das Reich der Bildenden Kunst darunter aufzuteilen. Damit wäre jedoch

wenig erreicht, denn uns geht es nicht um Kompetenzfragen, sondern um die Wesensstruktur von Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst, uns geht es letztlich um die Forderungen, die im allgemeinen an diese drei Bereiche gestellt werden können und die im besonderen im Bereich der Kirche gestellt werden müssen. Wesensstruktur meint hier das Verhältnis der Gestalt zum Menschen, der sie schafft. Und da vorausgesetzt werden darf, daß jede Gestaltung eine sinnvolle Tat ist, müssen wir die Intentionen erkennen können, die Anlässe, aus denen heraus der Mensch in diesen Formen handelt. Und da zeigen sich grundlegende Unterschiede, die vielleicht am deutlichsten zutage treten, wenn wir zunächst ein Beispiel wählen, bei dem die Beteiligung des Menschen im Vordergrund steht.

Wer nachts an fremdem Ort zum Himmel aufschaut, beunruhigt von der endlosen Zahl und unübersehbaren Menge der Sterne, wird nicht eher ruhen, bis sein tastender Blick ein „Sternbild“ erfaßt. Damit wird dem Menschen die chaotische Fülle faßlich; er hat ein Bezugssystem, von dem aus der Blick zu einem weiteren und übernächsten Sternbild gleitet, bis sich das Gefühl der Überschaubarkeit, der Vertrautheit und damit der Beruhigung einstellt. Zwar hat die Wissenschaft sich nicht mit dieser Überschau zufriedengegeben. Sie hat Meßdaten, Positionen und Distanzen aufgenommen und kennt die Beschaffenheit ganzer Sonnensysteme, aber sie orientiert sich weiterhin zunächst an den Sternbildern.

Nichts mindert die erstaunliche Leistung, daß der Mensch aus der Unzahl von Sternen Gruppen herauslösen, zusammenschauen und als Gestalt denken kann. Er schafft die Gestalt aus der Unzahl von Möglichkeiten, die Gestalt, die sich dadurch auszeichnet, daß sie jeder aus der Fülle der Sterne ablösen kann, weil ein elementares Gestaltdenken allen Menschen eigen ist.

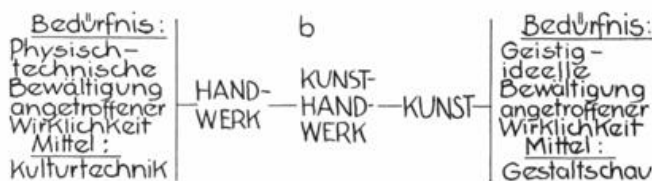
Die Sternbildgestalt trägt den Ausdruck einer Anteilnahme, einer Einfühlung in die Großartigkeit der Schöpfung, und sie sagt aus über das Bestreben des Menschen, eine eigene, überschaubare Ordnung der unfaßbaren Wirklichkeit entgegenzusetzen. Mit der Bildgestalt findet der Mensch repräsentative Formen, trägt er ein eigenes Ordnungssystem an die Wirklichkeit heran, interpretiert er sie im Sinne einer geschauten Ordnung.

Wird man hier aus formalen Gründen noch nicht von Kunst sprechen wollen – denn allgemein verlangt man eine Umsetzung und Verwirklichung in einem Material –, so sind unter anthropologischem Aspekt die Bedingungen gekennzeichnet, unter denen Kunst allgemein geschieht:

Sie geschieht in der (wenn auch unbewußten) Absicht, eine irgendwie angetroffene Wirklichkeit im Sinne der Gestaltschau als Einheit zu repräsentieren. (Vergl. A. Gehlen „Zeitbilder“ und A. Malraux „Stimmen der Stille“.)

Kunst ist, allgemein gesehen, aktuelle Mitteilung des Menschen über seine Stellung in der Welt. Das Finden repräsentativer Formen – die Formfindung – ist ihr Problem: Es geht um die geistige Orientierung in der Welt, um eine Sinndeutung der Umweltreize, gleich, auf welcher Ebene. Auf die knappste Formel gebracht, heißt das:

Das der Kunst zugrunde liegende Bedürfnis ist das der geistig-ideellen Bewältigung der angetroffenen Wirklichkeit. Das Mittel dafür ist die Gestaltschau.



Anders das Handwerk. Ihm ging es von Anfang an darum, eine angetroffene Wirklichkeit physisch-technisch zu bewältigen. Der Mensch brauchte einen Schutz gegen klimatische Einflüsse: Er baute eine Behausung. Die bloße Hand reichte für seine Bedürfnisse nicht hin: Er schuf das Werkzeug und das Gerät. Die geistige Leistung ist unbestritten. Die Absicht jedoch war es, die angetroffene Wirklichkeit physisch-technisch zu bewältigen. Die Kulturtechniken sind die aus diesem Bedürfnis heraus entwickelten Methoden. Das Handwerk verfolgt also zunächst einen praktischen Zweck: Ein Haus muß Schutz bieten gegen Niederschläge, Hitze, Kälte oder Feinde, ein Krug etwas fassen können. Ein zweckvolles Ding hat also zunächst eine praktische Aufgabe zu erfüllen, und die daraus resultierende Zweckform ist für das Handwerk eine unabänderliche Forderung.

Jedoch: Seit alters her begnügte sich der Mensch nicht mit der reinen Zweckform. Er modifizierte sie in Richtung auf eine Schauform und gab sich erst zufrieden, wenn die Sinne spannungsvoll, aber harmonisch-sicher, über das Gesamtgebilde geleitet wurden – wie von Stern zu Stern bei den Sternbildern – und wenn die technisch-funktionalen Zusammenhänge durch die Gestalt sinnvoll gedeutet waren. Erst dann stellen sich auch heute beim sensiblen Menschen im Bereich des Praktisch-Zweckmäßigen die Zufriedenheit und das Gefühl der Geborgenheit ein. In der Schauform gewinnt eine an sich gestaltfremde praktisch-zweckmäßige Idee ihre sinnvolle Ausdeutung und den menschbezogenen, persönlichen Charakter. Der Mensch ist bereit, sich auf ästhetischer Ebene mit dem Gestaltcharakter zu identifizieren. Dazu als Beispiel aus dem alltäglichen Leben sein Verhältnis zur Schrift.

Die Schrift ist als Zweckform entwickelt worden. Sie wurde jedoch von jeder Epoche und innerhalb jeder Epoche wiederum individuell in Richtung auf eine eigenwertige Schauform abgewandelt (Kandinsky sprach vom „inneren Klang“).

Heute ist der Umgangsschriftverkehr der Schreibmaschine überantwortet, die eigene Leistung weitgehend auf die Unterschrift reduziert. Wenn behauptet wird, der heutige Mensch wäre nüchtern und habe kein Organ für ästhetische Äquivalente, so trifft das auf die persönliche Unterschrift jedenfalls nicht zu. Häufig genug läßt er sein Bedürfnis an Formgebung über die vertretbaren Grenzen hinaus – was die praktische Lesbarkeit anbelangt – an der kalligraphischen Ausformung seines Namenszuges walten. Mit Genuß und in vielen Varianten hat er ihn über Jahre hin entwickelt und wartet auf jedes Schriftstück, unter das er seine Schmuckform setzen darf. Das gelungene Signum stimmt ihn zufrieden, die kleinste ästhetische Unstimmigkeit erweckt Mißmut, ja, physisches Unbehagen.

Dadurch, daß der Mensch imstande ist, sich mit dem Charakter einer Schauform zu identifizieren, repräsentiert die Unterschrift den Urheber stärker, als es der Fingerabdruck zu tun vermochte. Der Daumenabdruck spiegelt physische Tatbestände, die Schauform der Unterschrift (wie auch die der Dinge, die ihm gefallen und die er um sich sammelt) repräsentiert seine menschliche Haltung, seine geistig-seelische Situation.

Außer den Bedürfnissen, das Leben physisch-materiell und geistig-ideell zu bewältigen, woraus wir wesensmäßig das Handwerk und die Kunst abgeleitet haben, gibt es also ein ästhetisches Bedürfnis nach der zweckfreien Schauform, die einer in sich ruhenden Gesetzmäßigkeit gehorcht und einen persönlichen Charakter trägt. Dieses Bedürfnis spricht sich in der Form der eigenen Haltung und des eigenen Tuns genauso aus wie im Formcharakter der Dinge, die man um sich hat und mit denen sich zu identifizieren man bereit ist.

Aus diesem Bedürfnis heraus lebt das Kunsthandwerk. Es schafft auf der einen Seite auch Gebrauchsdinge, aber nicht mehr aus dem Antrieb, einen rein materiellen Anspruch zu befriedigen. Für das Kunsthandwerk wird das Gebrauchsding in gewisser Weise zum Vehikel, die dialektische Spannung zwischen freier, eigengesetzlicher Formerfindung und Einfühlung in den Charakter des Materials individuell austragen zu können.

Damit haben wir sehr knapp den jeweils unterschiedlichen Quellgrund für Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst aufgewiesen, und damit sind indirekt die allgemeinen Bedingungen angesprochen, die an den jeweiligen Gestaltungsbereich gestellt werden müssen. Man darf schlechterdings nicht mehr erwarten, als erstrebt wird. Die Bedingungen, die an jeden Bereich gestellt werden können, sind also zunächst einmal gekennzeichnet durch das ihrem jeweiligen Wesen nach prinzipielle Anliegen.

Kunst erstrebt die Aussage. Sie lebt vornehmlich von der Vergeistigung und Beseelung des Materials. Die künstlerische Leistung ist gekennzeichnet durch den Gehalt, der sich durch eine gefundene, stellvertretende Gestalt ausspricht. Kunsthandwerk erstrebt die Gestalt als Spiegel menschlicher Haltung. Die kunsthandwerkliche Leistung ist gekennzeichnet durch die Gestalt, durch die in sich ruhende formale Gesetzmäßigkeit und durch die Beseelung des Materials. Das Handwerk erstrebt zunächst das praktisch-zweckmäßige Ding. Die handwerkliche Leistung ist gekennzeichnet durch die zweck- und materialgerechte Form und durch die Beherrschung des Materials.

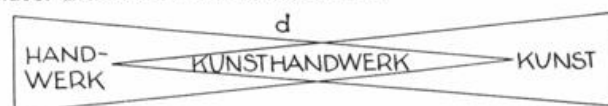
Die Übergänge vom Handwerk zum Kunsthandwerk sind fließend. Schauform in diesem gemeinsamen Bereich ist nicht Schnörkel oder lediglich dekorative Zutat. Schauform ist – und das sei nochmals betont – ästhetischer Charakter, „innerer Klang“, meint Spiegel menschlicher Haltung.

Die Schauform hat eine geradezu erzieherische Funktion. Sie ist begründet in der strengen Bindung an die Möglichkeiten des Materials – denn es ist nicht ratsam, dem Charakter eines Materials zuwiderzuhandeln – und in der Bindung an die vom Verwendungszweck des Dinges her geforderte Grundform. Es ist erstaunlich, wie vielfältig der schmale Spielraum, der für eine Gestaltung übrig bleibt, zum Bloßlegen eines inneren Klanges im Laufe der Menschheitsgeschichte genutzt werden konnte. Die Spitzenleistungen selbst des Handwerks zählen heute zur Kunst. Bei strenger Bindung an den praktischen Zweck spiegelt sich in ihnen nicht nur ein ästhetisches Formgefühl im Sinne gestalthafter Bewältigung technisch-funktionaler Zusammenhänge, sie repräsentieren auch die geistig-ideelle Bewältigung der Wirklichkeit, deutlich im Raum der Kirche, etwa in den Bauhüttenleistungen des Mittelalters.



Die Kunst andererseits findet ihre repräsentativen Formen nicht im Sinne intellektueller Spekulationen, sondern in tätiger Auseinandersetzung mit dem Material, in gegenseitiger Durchdringung von Formfinden und Vergeistigung des Materials (s. Schema F).

Und schließlich hat auch die Kunst eine handwerkliche Leistung zu vollbringen: Sie hat die Materie physisch-technisch zu bewältigen. Ist diese Anforderung in den einzelnen Kunstgattungen auch recht unterschiedlich, so ist sie für den Bildhauer zumindest nicht zu übersehen.



Eine Gefahr für die Kunst besteht nun darin, in der dialektischen Spannung von Formfinden und Vergeistigung des

Materials aufzugehen oder dieses Verhältnis bis zur Problemlosigkeit zu perfektionieren und den repräsentativen Charakter, den geistigen Gehalt aus den Augen zu verlieren, der die Kunst als ein Mittel zur Bewältigung existentieller Probleme auszeichnet.

Muß das erstere – das Aufgehen in den Gestaltungsmöglichkeiten an sich – als ein Bemühen um die Ausdrucksmittel anerkannt werden, so bedeutet die Perfektion ein Abgleiten in die ‚volkstümliche‘ Kunst (geläufige Konvention im Sinne von A. Hauser: „Philosophie der Kunstgeschichte“), die durch Problemlosigkeit und Gefälligkeit gekennzeichnet ist, um Anerkennung buhlt und verkauft werden will. Da sie sich in Serie herstellen läßt, spricht man hier besser nicht von Kunst, sondern von Kunstgewerbe. Der Betrachter wird nicht zur Sammlung und Konzentration gebracht, sondern zur Zerstreuung und zum Augenblicksgenuß verleitet.

Ähnlichen Gefahren ist das Kunsthandwerk ausgesetzt. Seinem Wesen nach aus der Spannung zwischen formalen und materialen Möglichkeiten lebend, hat es vielerlei Wege offen, und es muß seine Entscheidungen und Bindungen selber suchen.



Im Feld der Eigengesetzlichkeit der Formen, im Bereich des Schmucks etwa oder des Dekors, kann das Kunsthandwerk seine Bindungen alleine in den Ausdrucksmitteln der Linie, der Fläche und der Volumina finden. Es ist eines der schwierigsten Gebiete und gleichzeitig der Ort, wo das Modische und angeblich Moderne sich einschleicht, das deswegen so gefährlich ist, weil das Kunsthandwerk damit den Geschmack und das Urteilsvermögen des Verbrauchers verdirbt und danach auf keine gerechte Beurteilung mehr rechnen kann.

Sicherer ist die Bindung an den Materialcharakter, die Möglichkeit, der Schönheit, der Ebenmäßigkeit und dem Wesen des Materials nachzugehen, die immanente Ästhetik der Natur bloßzulegen. Unversehens bewegt sich das Kunsthandwerk damit zur Kunst hin. Es werden zwar keine geistigen Gestaltqualitäten als Äquivalente für eine angetroffene Wirklichkeit gefunden, eine angetroffene Wirklichkeit wird jedoch isoliert bloßgelegt, stellt den Anspruch, betrachtet zu werden. Durch das Detail einer Maserung etwa werden wir hingewiesen auf die Gesetzmäßigkeit und Schönheit der Natur, auf die strengen Baugesetze als formales Prinzip und auf die Vielfalt immanenter, gestalthafter Freiheit.

Das heißt: In der Natur selber finden wir die Spannung von ‚Formidee‘ und individueller Eigengesetzlichkeit des ‚Materials‘ in endlosen Varianten ausgespielt, wenn wir alleine an den Verlauf einer Maserung im Bereich einer Astbildung denken.

Als Schmuck verwendet, wird ein solches Stück Natur isoliert und in eine ungewohnte Umgebung gebracht; auf Grund des Verfremdungseffekts, den der Surrealismus zu nutzen wußte, wird der Mensch zum Nachdenken, zur Konzentration und zur ‚Schau‘ angeregt.

Außer im Bereich der zweckfreien Form, mit der Tendenz zum Formalen oder Materialen, findet das Kunsthandwerk seine Bindungen im praktischen Zweck einer Gebrauchsform – und damit bewegt es sich auf das Handwerk zu – oder im Bedeutungsgehalt seiner Formen, wenn es sich in Richtung auf die Kunst zu bewegt (s. Schema E). Beide Möglichkeiten sind bereits angesprochen und sollen nur in einer Richtung kurz ergänzt werden.

Die gute Schauform des Handwerks und gleichermaßen die kunsthandwerkliche Zweckform leben davon, daß eine prak-

tisch-notwendige Form in dem Maße abgewandelt wird, wie es das Material duldet, ja, geradezu von sich aus verlangt. Auf diese Weise kommt das Material in seinem Eigenwert gesteigert zur Geltung, wird beseelt. Das Handwerk und das Kunsthandwerk in diesem gemeinsamen Bereich leben nicht von der freien Erfindung einer Form, vielmehr von der materialnotwendigen Modifikation einer praktisch-zweckmäßigen Idee. Der Idee wird im Arbeitsvorgang eine materialnotwendige Form gegeben. Die handwerkliche Schauform und gleichermaßen die kunsthandwerkliche Zweckform leben von der Materialbeseelung und von der Formgebung unter strenger Bindung an die praktisch-zweckmäßige Idee (s. Schema F).

Der Übergang vom Handwerk zum Kunsthandwerk ist fließend, und er ist dadurch gekennzeichnet, daß in zunehmendem Maße die gestaltnotwendige Form über den Zweck gesetzt wird. Im Prinzip handelt es sich hier um ein Gebiet gegenseitiger Durchdringung von Handwerk und Kunsthandwerk, wo die Zuständigkeitsfrage bisweilen offenbleiben muß (s. Schema D).

Es empfiehlt sich, wie bereits geschehen, die spezifischen Leistungen zu charakterisieren, so daß man in beiden Bereichen, im Handwerk wie im Kunsthandwerk, von handwerklichen und kunsthandwerklichen Leistungen sprechen kann.

Gleichzeitig ist uns in Analogie dazu die Möglichkeit gegeben, den Zuständigkeitsbereich einer Arbeit und den Leistungscharakter jedweder Gestaltung anzusprechen. Wir können so von handwerklichen, kunsthandwerklichen und künstlerischen Leistungen sowohl im Handwerk als auch im Kunsthandwerk und in der Kunst sprechen, je nachdem, welche anthropologische Bezogenheit wir einer bestimmten Arbeit zubilligen müssen.

Fassen wir zusammen:

Das Handwerk schafft praktisch-zweckmäßige Dinge. Es lebt aus dem Bedürfnis, die angetroffene Wirklichkeit physisch-technisch zu bewältigen.

Sofern es die praktisch-zweckmäßige Form in Richtung auf einen inneren Klang hin modifiziert, und indem es sich um eine gestalthafte Sinndeutung der technisch-funktionalen Zusammenhänge bemüht, vollbringt das Handwerk eine kunsthandwerkliche Leistung. Gelingt es ihm, einen Bedeutungsgehalt und allgemeingültigen Aussagecharakter anzunehmen, vollbringt selbst das Handwerk eine künstlerische Leistung.

Das Kunsthandwerk schafft ästhetische Werte. Es lebt vom sinnvollen Eigenwert der Formen und des Materials. Indem das Kunsthandwerk praktische Zwecke berücksichtigt, leistet es eine handwerkliche Arbeit. Steigert das Kunsthandwerk die in sich ruhende Gesetzmäßigkeit seiner formalen und materialen Mittel zur stellvertretenden Aussage – beispielsweise durch die Bindung an Bedeutungsgehalte –, vollbringt es eine künstlerische Leistung.

Die Kunst schafft Dinge zum theoretischen Zweck. Sie lebt aus dem Bedürfnis, die angetroffene Wirklichkeit geistig-ideell zu bewältigen und im Sinne der Gestaltschau als Einheit zu repräsentieren. Sie ist auf die immanente Gesetzmäßigkeit der bildnerischen Mittel angewiesen und vollbringt von daher eo ipso eine kunsthandwerkliche Leistung, mit der physisch-technischen Bewältigung des Materials und mit einer Bindung an praktische Zwecke auch eine handwerkliche Leistung.

Das Ineinandergreifen läßt sich dann so darstellen:



Gibt es nun zweierlei *Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst*? Gibt es sie, wie anfangs gefragt, in einer bestimmten Form im Bereich des Profanen, in einer anderen im Raum der Kirche?

Die Frage muß, allein von den äußeren Bedingungen her gesehen, schon bejaht werden. Im profanen Bereich des allgemeinen Alltagslebens schafft jeder für sich, weitgehend ohne auf den anderen Rücksicht zu nehmen. Und mit zunehmendem Auftragsgefälle steigt die Freizügigkeit individuellen Schaffens: Der Handwerker hat seine festen Aufträge, der Kunsthandwerker bekommt Gelegenheitsaufträge und schafft im übrigen in eigener Verantwortung wie der Künstler.

Abgesehen von den Auswirkungen modischer Erscheinungen, suchen der Kunsthandwerker und der Künstler heute den gleichgesinnten, letztlich den vereinzelt Menschen. (Beispielsweise war es mit dem Bestreben des Jugendstils, für einzelne Auftraggeber individuelle Möbel zu schaffen.)

Die objektiven Bindungen der profanen Kunst liegen heute weitgehend in der 'inneren Bildlogik', im formalen und materialen Bereich. Die profane Kunst ist - und das ist wertungsfrei gemeint - weitgehend kunsthandwerklich orientiert. Sie leistet auf dem Gebiet Bedeutendes und findet in der Auseinandersetzung mit den Mitteln Ausdrucks- und Aussagemöglichkeiten, die allerdings nicht allen Zeitgenossen zugänglich sein können - aber wann war das schon der Fall. Häufig ist es jedoch schwierig, 'Mache' von ernsthaftem Bemühen zu unterscheiden, d. h. die Grenze zu erkennen, wo Kunst zu Kunstgewerbe absinkt.

Das profane *Kunsthandwerk* wiederum sucht seine objektiven Bindungen einerseits im Materialcharakter, andererseits im praktischen Zweck seiner Gebrauchsformen. Es ist also weitgehend handwerklich orientiert und begründet von da her seine Ästhetik. Liegt für das Kunsthandwerk im profanen Bereich kein zwingender Anlaß vor, Bedeutungsgehalte anzustreben, sich also der Kunst zu nähern - was in unserem Sinn wiederum kein Wertmaßstab, sondern lediglich ein Charakteristikum wäre -, so versäumt es das Kunsthandwerk doch weitgehend, sich ernsthaft und produktiv mit dem ihm eigenen Bereich der Gestaltqualitäten zu befassen, mit dem sich, wie oben gezeigt, die Kunst auseinandersetzt. Außer was die Farbe angeht, begnügt sich das Kunsthandwerk im Bereich der Formsprache häufig mit den geläufig gewordenen Ergebnissen der Kunst, benutzt sie nicht selten als unverstandene, modisch-dekorative Zutat und schadet dadurch sowohl sich als auch der Kunst.

Das *Handwerk* ist heute weitgehend auf Kollektivleistungen angewiesen, und wenn wir es auf das Bestreben zurückführen, die Wirklichkeit physisch-technisch zu bewältigen, so zählt beispielsweise im Bauwesen jeder Mann dazu, vom Maurer, Tischler und Installateur bis hin zum Architekten, der die verantwortliche Leitung übernimmt. Und gerade im Bereich der Architektur, in der Einzelleistung wie in der Gesamtleistung wird deutlich, wie vielfältig Zweckbedingungen, Materialbedingungen und Schauform aufeinander abgestimmt werden können.

Le Corbusier faßt es mit seinen Worten zusammen:

Es ist klar, daß der Architekt die Bautechnik beherrschen muß wie der Dichter die Grammatik. Das ist aber vorerst nur Konstruktion, noch nicht Architektur. Architektur stellt sich erst dann ein, wenn ein dichterisches Erlebnis sich ereignet (zitiert nach Gollwitzer).

Oder Gollwitzer zum Streben nach der Schauform: *Denn dank der Mitsprache der Bildenden Kunst erst wird eine Sitzgelegenheit zum Stuhl, eine Behausung zur Wohnung, der Versammlungsraum zum Tempel.*

Im Bereich der Kirche nun werden Handwerker, Kunsthandwerker und Künstler vor eine gemeinsame Aufgabe ge-

stellt, und hier kommt es darauf an, nicht einen Versammlungsraum, sondern eine Kirche zu bauen, oder, wie es hier in der Hochschule geschehen ist, einen Kellerraum zum Andachtsraum werden zu lassen.

Ein Andachtsraum muß zunächst bestimmten praktischen Zwecken genügen: Er muß eine der Gemeinde angemessene Größe haben, er muß - gerade in der heutigen Zeit - gegen Ruhestörungen und Ablenkungen Schutz bieten, er muß Sitzgelegenheiten haben und in der Raumgliederung dem liturgischen Geschehen angepaßt sein.

Damit wären einige Aufgaben des Handwerks gekennzeichnet, damit hat es aber gleichzeitig den kunsthandwerklichen Auftrag, die praktisch-zweckmäßigen Ideen gestalthaft zu verwirklichen, sinnhaft zu verdeutlichen, die Funktionen - auch die statisch-konstruktiven - durch Gestaltqualitäten zu 'versinnlichen'.

Diese Aufgaben würden dem Handwerk auch etwa beim Bau eines Rathauses erwachsen.

Eine Kirche jedoch ist ein Gotteshaus, der Andachtsraum ein Ort der ideellen Begegnung des Menschen mit Gott. Von da her ist das Bauwerk bedeutungsgeladen und verlangt, wenn man es bauen will, eine geistige Auseinandersetzung mit Gott und dem Menschen, mit beiden Partnern, für deren Begegnung der Bau bestimmt ist.

Wer einen Andachtsraum bauen will, muß also zu existentiellen und theologischen Problemen Stellung nehmen, und er muß diese seine Stellungnahme mit bildnerischen Mitteln aussagen. Er muß Formen finden, die seine Auseinandersetzung und seine Stellungnahme repräsentieren, gestalthaft verdeutlichen.

Die Stellungnahme Erwin von Steinbachs ist eine andere als die Le Corbusiers. Das Straßburger Münster zeugt in seiner monumentalen Größe sowie im Gestaltcharakter von der Herrlichkeit des Reiches Gottes. Der Mensch fühlt sich darin nichtig, wenn auch erhoben. Mit Ronchamp spricht Le Corbusier den heutigen Menschen direkt an. Halb Turmbau zu Babel, halb Atombunker sieht er im Menschen die Hybris und die Schutzbedürftigkeit.

Handwerkliche, kunsthandwerkliche und künstlerische Leistung greifen im Raum der Kirche ineinander. Das gilt für alle Aufträge, wenn man sie überhaupt nach Berufsgruppen aufgliedern will oder kann. Der Abendmahlskelch hat einem praktischen Zweck zu genügen, und seine Schauform muß darauf Rücksicht nehmen. Die praktische Funktion muß durch die Gestalt sinnhaft verdeutlicht und mit dem Charakter des Materials und des Arbeitsvorganges in Einklang gebracht werden. Diese handwerklich orientierte Leistung hat das Kunsthandwerk im profanen Bereich auch zu leisten.

Der Abendmahlskelch jedoch hat nicht nur einem praktischen Zweck zu genügen, er hat darüber hinaus einen Symbolwert als Träger des Blutes Christi und verlangt von da her eine sinngebende Gestalt, wie wir sie für die architektonische Leistung kurz anzudeuten versuchten, so daß hier vom Kunsthandwerk die ganze Breite, von der handwerklichen bis zur künstlerischen Leistung, verlangt wird.

Die Kunst steht der Kirche am nächsten, da die künstlerische Leistung - der Aussagecharakter - ihr ureigenes Anliegen ist. Sehen wir einmal von den Inhalten und vom Gehalt ab - es würde sich, wie bereits angedeutet, um Stellungnahmen zu existentiellen und theologischen Problemen handeln -, so findet die Kunst wiederum kunsthandwerkliche Bindungen. Sie muß ihre Werke in die Gesamtgestalt der Kirche oder des Andachtsraumes einbinden. Und von jeher suchte die kirchliche Kunst auch eine starke handwerkliche Bindung, sei es, daß sie sich etwa durch das Mosaik handwerksgebundener Techniken bediente oder sich mit der Pforte oder dem Glasfenster zusätzlich an praktische Zwecke band.

Handwerkliche, kunsthandwerkliche und künstlerische Leistungen greifen im Raum der Kirche eng ineinander und sind

letztlich nicht mehr an spezifische Berufsgruppen gebunden. Auf jeden Fall ist eine gemeinsame Planung und engste Zusammenarbeit unabänderliche Voraussetzung für das Gelingen eines Werkes, das nicht mehr den Einzelnen, sondern die Gemeinschaft repräsentiert. Die Bauhütte des Mittelalters bleibt das Ideal.

Was uns vom Mittelalter unterscheidet, ist, daß wir andere Probleme haben und eine andere Sprache sprechen. Heutige Probleme lassen sich nicht mit alten Formeln lösen. Jede Zeit muß ihre eigene Formsprache entwickeln.

Das schöpferische Subjekt, sagt Arnold Hauser in seiner „Philosophie der Kunstgeschichte“, erfindet sich neue Ausdrucksformen, es findet sie nicht fertig vor. Das, was fertig vorliegt, ist viel mehr ein Negatives als ein Positives, nämlich der Inbegriff dessen, was im jeweiligen historischen Moment als unmöglich erscheint – unmöglich zu denken, zu fühlen, auszudrücken oder verstehen.

Was uns aber heute noch mit der Bauhütte des Mittelalters verbinden sollte, das ist das gemeinsame Bemühen um die echte, und damit sowohl zeitgemäße wie überzeitlich gültige Aussage.

Mit der Kirche haben das Handwerk, das Kunsthandwerk und die Kunst aber nicht nur eine echte Aufgabe. Sie haben auch die Chance, die Mitmenschen für sich und für das Verständnis neuer Ausdrucks- und Aussageformen zu gewinnen.

Die Kirche ist der Ort der Sinndeutung. Und man verlangt die Sinndeutung nicht nur durch das Wort, man verlangt sie auch von den Formen, die das Christentum gestalthaft repräsentieren. Man wird diese Sinndeutung suchen, so verständnislos man im profanen Bereich der zeitgemäßen Formsprache auch gegenüberstehen mag. Es wäre dem Suchenden zu wünschen, daß er diese Sinndeutung in ganzer Breite findet:

in der handwerklichen Leistung, indem er die funktionalen Zusammenhänge in der Gestalt sinnvoll gedeutet findet,

in der kunsthandwerklichen Leistung, indem er die Gestalt als sinnvolle, menschenbezogene Bildsprache gedeutet findet,

in der künstlerischen Leistung, indem er die Bildsprache als sinnvolle Aussage gedeutet findet,

ganz gleich, ob ein Handwerker, ein Kunsthandwerker oder ein Künstler das Werk vollbracht hat.

Aus Wolfgang Metzger: „Gesetze des Sehens“ (bei Waldemar Kramer, Frankfurt 53; erste Aufl. 36):

„In bedeutungslosen Ansammlungen gleichartiger Gebilde beherrscht der Abstand ungestört die Bildung der etwa entstehenden Gruppen: man sieht hier (Beispiel: 6 Punkte) nicht einzelne Flecken, sondern zwei ‚Gruppen‘ davon.

Und ebenso sieht man am Himmel nicht einzelne Sterne, sondern Stern-Bilder, lange bevor man darüber belehrt wird und ihre Namen erfährt. Das Lernen besteht da, abgesehen vom Einprägen der Namen, meist im Hinzufügen nebensächlicher Anhänge und im Auffinden unauffälliger, bisher nicht beachteter neuer Gruppen. Die Auflösung irrtümlich gebildeter, ‚falscher‘ Gruppen ist nur selten nötig.

Das ‚Gesetz der Nähe‘ (dabei der Vorrang der einfacheren, ‚guten‘ Gestalt) bestimmt also nicht nur, was Figur wird, sondern häufig auch, welche Figuren – denn auch Punkte und Striche sind nicht ‚Empfindungen‘ oder gar ‚Reize‘, sondern selber schon einfachste ‚Figuren‘ – sich zu Gruppen oder Haufen oder auch zu geordneten Verbänden zusammenschließen.

Es wirkt in einem Kind von heute in derselben Weise wie in den Sternkundigen des Altertums, von denen wir die Namen der Sternbilder übernommen haben. Und es wirkt in dem Sternkundigen der Gegenwart ungestört fort, auch wenn er aus seinen eigenen Messungen ‚weiß‘, daß manche Sterne, die scheinbar eine Gruppe bilden, weltenweit auseinanderliegen und nicht zusammengehören.“

Wolfgang Biester, Hannover

RAUMORDNUNGEN UND PAPIERKONSTRUKTIONEN - WERKEN UND KUNSTBETRACHTUNG -

Didaktische Überlegungen

Die Werkerziehung bezweckt Gestaltung; damit richtet sie sich auch auf die Umwelt, in der sich unsere Bedürfnisse bildnerisch realisieren und wieder zurückwirken. Daß Willkür und Zufall darin immer wieder eingeschränkt werden durch Ordnung und Form, ist für uns wesentlich. In der geformten Umwelt hat nun der Raum besondere Bedeutung. Wir wohnen und bewegen uns darin, wir erfahren ihn als Zimmer und Saal, als Straße, Platz, Garten und Landschaft. Zumindest der Wohnraum wird jedem einmal zur Aufgabe, die er oft nur mit der Hilfe einer fragwürdigen Mode zu lösen glaubt. Auch in andere Räume greifen wir ändernd ein, und sei es nur, indem wir Meinungen bilden und vertreten. Wir müssen deshalb Maßstäbe zu gewinnen versuchen und auch den Blick auf zukünftige Bedürfnisse lenken. Diese Aufgabe fordert eine werkende Auseinandersetzung.

Wir werden darum das bauende Spiel des Vorschulkindes beobachten, dann im Werken der Grundschule daran anschließen und in der Form des Spiels entwickeln; wir werden die Erfahrungen anreichern, um später zu grundlegenden Erkenntnissen über den Raum und seine Elemente führen zu können. Ziel ist schließlich das persönliche Urteilsvermögen für den unmittelbaren Lebensraum.

Weiterhin wird die Aufgabe aber auch jene Räume zu begreifen versuchen, die wir als besondere Leistungen von Vergangenheit und Gegenwart vorfinden, die Kathedrale ebenso wie den alten Marktplatz, den neuen Konzertsaal und die Messehalle wie auch den französischen Garten. Hier finden wir den Raum als Kulturgut. Sein Wert kann sich nur dann bildend entfalten, wenn die Raumgestalt durchsichtig wird für das Lebensgefühl, das sie hervorbrachte.

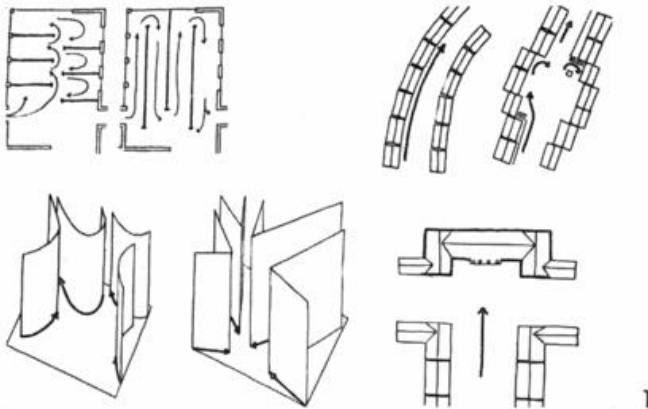
Mit dem Prozeß des Machens rücken in der Werkerziehung auch überall physikalisch-technische Sachverhalte in den Blick. Sie bestimmen das Bild technischer Erzeugnisse und durchdringen besonders das gebaute Kunstwerk. Wir kennen das Interesse der Jugendlichen an der Technik und wissen, daß auch die Naturgesetze nur durch Auseinandersetzung begriffen werden. Wo sie sich auf dem Wege zur Form anbieten, nehmen wir sie in die Werkerziehung mit hinein.

Die Übungsfolgen aus einem 10. Schuljahr mögen nun die Praxis an Teilaufgaben demonstrieren, die sich einerseits auf elementare Raumwirkungen richten und andererseits einen statischen Sachverhalt aufnehmen, der sich beim Bauen mit Papier schon andeutete. Beide treffen sich in der Kunstbetrachtung.

Raumordnungen

Eine Ausstellung von Ergebnissen des Kunst- und Werkunterrichts in der durchlichteten Pausenhalle unserer Schule stellt die Aufgabe, diesen Raum zu gliedern. Wir verfügen über transportable Stellwände und folgen dem Vorschlag einiger Jungen, parallel zu den Längswänden gestreckte Gänge aufzubauen. Dabei tauchen bereits Bedenken auf. Es bilden sich dunkle Korridore, darin fühlen wir uns beengt und von den Nachfolgenden getrieben. Sicher werden nur die hellen Außenseiten beachtet. Hier können wir allerdings abhelfen: Wir versetzen die Wände gegeneinander und zwingen den Besucher, sich durch die Gänge hindurchzuwinden. Wir erkennen, daß der Raum die Bewegung richten und sogar zur Eile antreiben kann. Für unseren Zweck brauchen wir helle Räume, in denen man bei einem Gespräch verweilen

kann. Die Lösung finden wir schließlich in einer Folge kleiner Zellen, die das Licht einlassen, Ruhezeiten bilden und durch einen Gang verbunden werden: 1, oben links.



Die Probleme, die der konkrete Anlaß bewußt machte, nehmen wir in einer Werkübung wieder auf: Eine Ausstellung soll aufgebaut werden, in der Bilder und Plastiken unterschiedlichen Charakters zusammengefaßt sind. Der Besucher soll allein schon durch die Form des Raumes geführt werden. Die Grundflächen bilden Pappen, als raumbildende Elemente dienen rechtwinklig gefaltete Kartonstreifen.

2: Kleinere und größere Boxen bilden mit Haupt- und Nebenraum ein rechtwinkliges Gefüge. Der Eingang ist durch vorspringende Wandteile vorbereitet. Der Junge spürte, daß der Nebenraum dem Besucher nicht recht erschlossen wird, er legte deshalb einen Läufer, der die Bewegung leiten soll.

3: Hier ergeben die geschwungenen Wände eine lockere Raumfolge; die Teilräume fließen ineinander. Plastiken, die auf Podesten und Konsolen zu denken sind, führen den Betrachtenden.

4: Auch hier entsteht ein Gefüge verschiedenartiger Räume. Durch elliptische Grundformen gewinnen sie Zusammenhang. Richtig empfunden ist der Ort für die beiden besonderen Ausstellungsstücke in den Brennpunkten des Hauptraumes. Sitzgruppen nehmen den Bewegungsfluß auf, dieser wird allerdings durch die freistehenden Wandteile hinten links empfindlich gestört.

Ein Besuch im Kunstverein unserer Stadt trifft gerade den Zeitpunkt dieser Übung, so daß wir die am Modell gewonnenen Erkenntnisse überprüfen und durch die Erfahrung wirklicher Bewegungsabläufe ergänzen können.

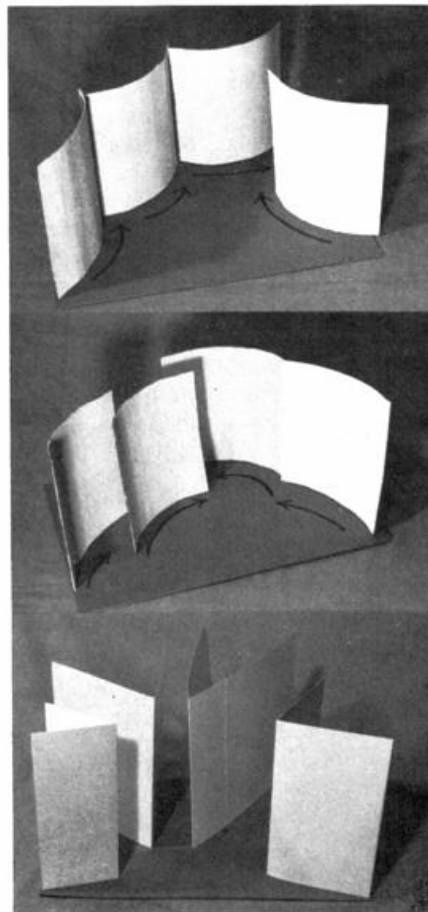
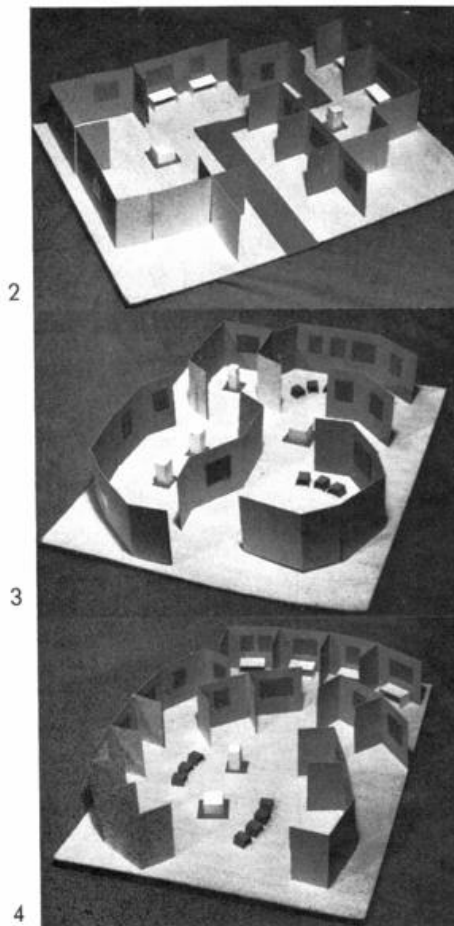
Nach Theaterbesuchen mit dieser Klasse haben wir Bühnenbild und Spiel aufeinander bezogen. Die vorangegangene Übung läßt uns auch die Bühne als Bewegungsraum begreifen. Einige Jungen berichten von einer Pantomime, wie es sie verwundert habe, daß ein Raum ohne jede Andeutung von Wänden allein aus der Bewegung des Spielers entstehe, sich begrenze und sogar in Einzelheiten durchforme. Jetzt versuchen wir uns unter Absehung von gegenständlichen Bedeutungen an Bewegungsräumen und beschränken uns auf gebogene und gewinkelte Wandflächen, die glatt, strukturiert, gemustert, ein- und mehrfarbig erscheinen und auf genormter Bodenfläche immer wieder umgebaut werden können. Wir vergleichen die Ergebnisse und versuchen, die Raumwirkungen zu beschreiben.

5: Die vorgebuchteten Wände stoßen in den Raum hinein. Die Bewegung scheint abzuprallen. Man fühlt sich angegriffen und bedrückt, man möchte hier nicht verweilen.

6: Jede einzelne Hohlfläche saugt an, bildet - besonders durch den Schatten in der Höhlung - für sich schon Raum und leitet wieder zur Mitte hin.

7: Spitz stoßen die Wände auf einen Punkt zu. Aus den Gassen, die sie bilden, könnten Menschen herausstürzen, niemals aber gemächlich schlendern. Der verengte Raum wirkt hart und feindselig.

5-7



Die Beispiele zeigen, wie die Form der Wand die Raumwirkung bestimmt. Wir experimentieren aber auch mit Mustern, Strukturen und Farben und sehen, wie der Raum gestreckter oder gedrungener, die Wände näher, entfernter, wärmer, kälter, ruhiger oder unruhiger erscheinen. Schließlich zeichnen wir die Grundrisse auf die Bodenpappen, nehmen dann die Versatzstücke ab und finden den Ausdrucksgehalt des Raumes grafisch fixiert. Von hier kann nun auch die Parallelprojektion begriffen werden: Wir legen eine der Bodenpappen auf einen größeren Zeichenbogen, verkanten sie um etwa 30 Grad und errichten die senkrechten und grundrißparallelen Grenzen der Wände unverkürzt: 1, unten links.

In einer Übung, die von einigen Jungen der Werkgruppe gesondert durchgeführt wird, nehmen wir die Baukastenspiele wieder auf. Unsere Bauelemente sind dabei verschieden große Häuser aus Pappe. Wir streichen sie in einem neutralen Ton - Vielfarbigkeit stört die Einheit - und bilden Raumgefüge.

8 und 9: Wir ordnen mit wenigen Handgriffen den gedrängten Haufen der Häuser. Sofort entsteht der Eindruck von Höfen und Plätzen. Wir versuchen es mehrere Male, bekommen aber fast immer rechtwinklige Gefüge.

10: Aufgereiht in parallelen Zeilen entsteht die Straße. „Sie ist wie ein Schlauch. Man wird kaum dort stehen bleiben, um sich zu unterhalten; man geht schnell hindurch. Wir wohnten in einer ähnlichen Straße; die meisten Leute gingen auf der hohlen Seite. Vielleicht, weil man dort mehr überblickt als auf der anderen Seite, wo man ständig nur eine Wand vor sich hat.“

11: Wir rücken einige Häuser aus der Zeile heraus. Es bilden sich Winkel, und damit entsteht auch schon der Eindruck eines Platzes. „Hier wird man schon einmal stehen bleiben und sich vielleicht sogar ein Haus ansehen. Winkel sind ruhige Orte; einen Brunnen und eine Bank könnte man dort aufstellen. In den kleinen Städten in Süddeutschland gibt es solche Plätze.“

12: Eine Kreuzung ist kein Raum, in dem man verweilen könnte. Nehmen wir aber die Eckhäuser fort, so entstehen sofort wieder Ruhezeiten.

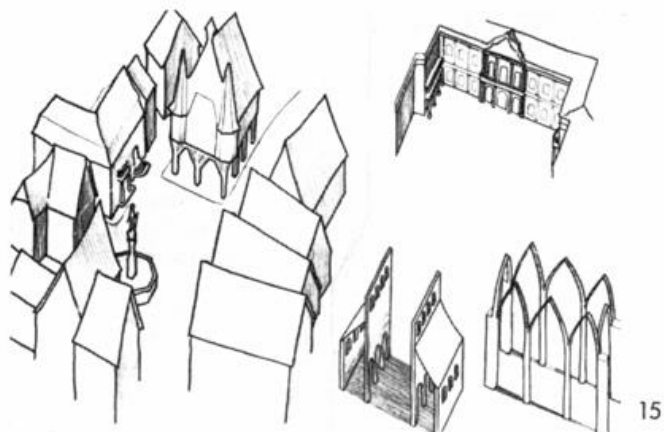
13: „Diese Kreuzung wird man nicht schnell überqueren; man muß sich erst umsehen und zurechtfinden. Das größere Haus ragt in den Platz hinein; es könnte das Rathaus einer kleinen Stadt sein. Hier wären auch Apotheke und Post an der rechten Stelle. Der Fahrzeugverkehr dürfte hier nicht so wichtig sein, aber solchen Platz braucht eine Stadt. Sicher müßten die Häuser oft gestrichen werden.“

14: Eine breite Straße führt auf ein größeres Gebäude zu. „Das könnte ein Schloß sein; die Straßen richten sich danach. Die Seitenflügel bilden mit dem Hauptgebäude einen schmalen Raum, dieses wird dadurch besonders hervorgehoben. Alles ist symmetrisch, es ist sicher nicht nach und nach gebaut, sondern vorweg geplant.“

Die Übungen haben uns zur Einsicht in einige Raumfunktionen verholfen: Wir erkannten den Vorzug des rechtwinkligen Raumes und sahen, wie er die Bewegung richtet, sammelt und Ruhezeiten bildet. (Als wir später versuchten, auch Rundformen zu ordnen, erkannten wir - neben den Schwierigkeiten beim Zusammenfügen -, daß dort, wo gebaut wird, ein Raumgefühl vorherrscht, das uns fremd ist. Mit älteren Schülern würde man hier eine Betrachtung des orientalischen Sakralraumes anschließen, ihn mit den gestreckten Schiffen der Kathedralen und den wenigen abendländischen Rundformen vergleichen. Sicher könnten wir die Beziehungen zwischen Raum und Religion damit besser aufdecken, als das im Geschichtsunterricht möglich ist.)

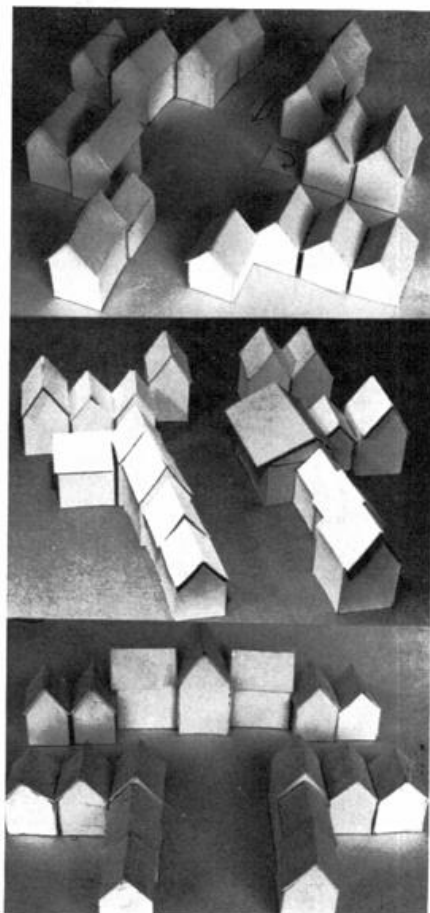
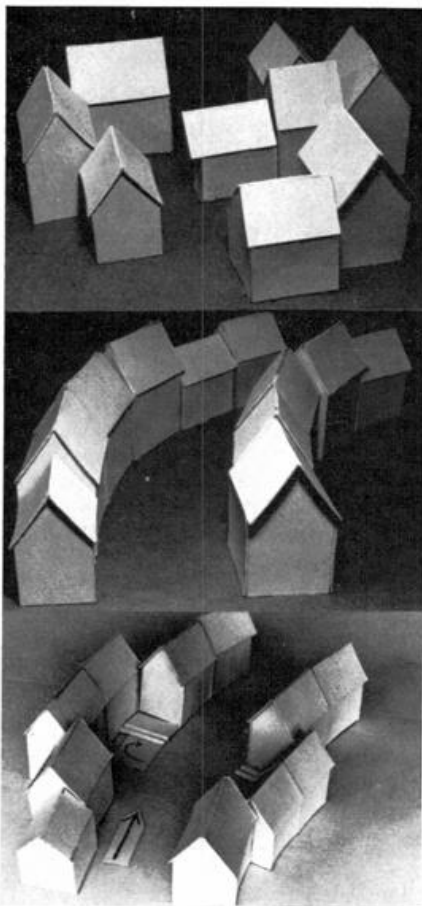
Nun wissen wir allerdings auch, daß ein Raum nur dann ganz wirksam wird, wenn wir uns darin bewegen, daß sich bei der Betrachtung eines Modells das optisch Wahrgenommene erst in Bewegungsempfindungen umsetzen muß. Darum ist es notwendig, die Erkenntnisse durch Erfahrungen in echten Räumen zu sichern. Ein Landheimaufenthalt am Main kommt hier gelegen. Die andersartige Landschaft, die wir aufsuchen, die Städte, Schlösser und Kirchen, haben den Reiz des Neuentdeckten und werden deshalb intensiver aufgenommen als das längst Bekannte

zu Hause, an dem man täglich vorbeigeht, ohne es jemals recht zu sehen. Als Beispiel mögen der Marktplatz von Michelstadt und die Residenz in Würzburg dienen.



15: Michelstadt. Wir betraten den Platz während eines festlichen Umzuges, sahen ihn bewegt vor uns und versuchten später unsere Beobachtungen mit den Erfahrungen aus der Übung zu verbinden: „Eine durchgehende Straße erweitert sich hier und nimmt zwei Nebenstraßen auf. Das Rathaus schiebt sich in den Platz hinein und wird deshalb wichtig. Steildach, Türmchen und Uhr heben es stark heraus. Das offene Untergeschoß schützt, man fühlt sich dahingezogen. Der Brunnen wird vom Verkehr nicht getroffen, er liegt in einer Ruhezone. Brunnen und Rathaus sind wie die leuchtenden Farbflecke in einem Bilde, zu ihnen gehört immer ein Stückchen ruhiger Fläche. Das Fachwerk der Häuser sorgt dafür, daß alles eine Einheit wird. Nur dieses langgestreckte Gebäude (Amtshaus) hebt sich noch besonders heraus; es ist größer als die anderen, besitzt Mauerwerk, Portal und Mansardendach. Ebenso wie Rathaus und Brunnen hat es einen Teil des vom Verkehr nicht unmittelbar berührten Platzes vor sich.“

9 - 11



15 r. oben: Würzburg. Wir haben die Residenz besichtigt, sind durch den Garten gegangen und stehen nun auf dem Schloßplatz: „Es ist alles symmetrisch angelegt. Die Mittellinie ist sehr wichtig; man kann sie vom Brunnen über das Portal und die Treppenaufgänge bis zum Gartensaal und in den Garten hinein verfolgen. Die Hauptsache scheint dann auf dieser Linie der Treppenaufgang zu sein, und dort sind dann auch die Fresken. Hier ist alles geplant, dagegen sieht Michelstadt aus wie zufällig entstanden. Ähnlich wie hier sind die Gärten in Herrenhausen angelegt, als geometrisches Muster mit Quadraten, Kreisen und Ellipsen ...“ - Die Andeutungen mögen genügen. Im weiteren Gespräch werden die Beziehungen zwischen der organisch gewachsenen mittelalterlichen Platzform und dem bürgerlichen Gemeinwesen hergestellt und mit der linear gerichteten, mittelpunktbetonten barocken Anlage als Ausdruck fürstlicher Macht verglichen. Der aus dem Geschichtsunterricht bekannte Begriff des Absolutismus bekommt bei solcher Betrachtung gesicherten Inhalt.

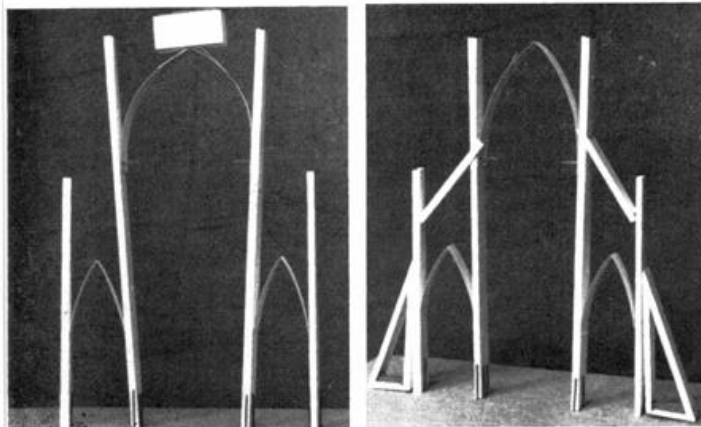
Papierkonstruktionen

Als Bauelement vertritt die Papierschene ihre Verwandten aus Stahl und Beton in unseren ‚Ernstfällen‘ des Bauens. Sie wurde schon in früheren Bauspielen benutzt, jetzt wird sie Anlaß einer Übungsfolge, in der wir gezielter als vorher den statischen Bereich erfassen und schließlich den konstruktiven Gehalt einiger Bauten aus Gegenwart und Vergangenheit er-

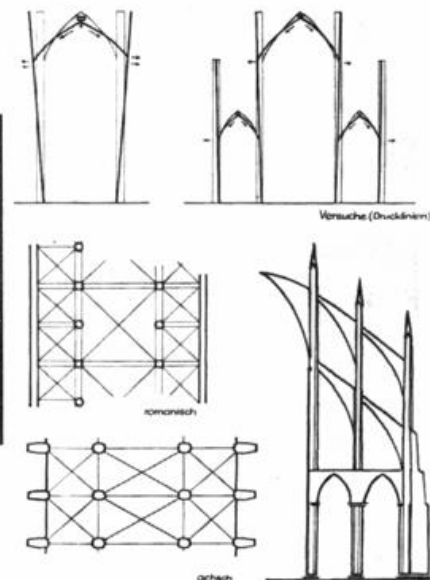
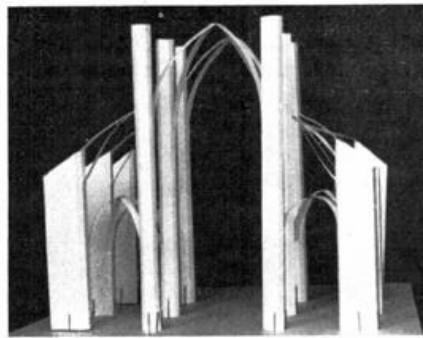
einiger Bauwerke, die für die Entwicklung wesentlich wurden. Dabei versuchen wir, aus der Form das darin wirkende Kräfte-spiel abzulesen. Bei den frühen Beton- und Stahlbauten ist die historische Verkleidung nicht leicht zu durchdringen. Wo wird da getragen, wo auf Zug beansprucht? Deutlicher zeigen es die ökonomischen Skelette des modernen Stahlbetons. Wir sehen auch, wie neue Werkstoffe und technische Verfahren die Form beeinflussen, wie sich aus dem Betonguß die fließenden, weitgespannten Konstruktionen entwickeln und wie neue Verbindungen ganz unterschiedliche Formzusammenhänge schaffen. Wir erkennen die hängenden Konstruktionen, die auf das Zelt zurückgeführt werden können, und beachten den Zusammenhang mit der Umgebung, in der sie stehen. Der Blick zurück auf die Bauten des 19. Jahrhunderts zeigt uns nun, wie die neuen Formen sich aus der dekorativen Verschalung lösen und eigenen Gestaltwert erhalten.

D: Nun können wir auch die alten Bauten in unsere Betrachtung einbeziehen. Von Romanik und Gotik haben alle schon vorher gehört; auf einer Klassenfahrt wurde auch ein bedeutendes mittelalterliches Bauwerk aufgesucht: St. Michael in Hildesheim. Der Eindruck davon ist noch lebendig, deshalb kann unser Vorhaben dort anschließen.

Wir sehen auf den Abbildungen die massigen Vierungstürme und fragen nach dem tragenden Unterbau. Im Mittel-



16 - 19



kennen wollen. Die Übungen, die dahin führen, ergeben manche Querverbindung; sie seien wenigstens angedeutet.

A: Wir bauen ein Gerüst aus Papierschienen über einer quadratischen Grundfläche (10 cm). Plattformen verschiedener Länge sollen nach allen Seiten herausragen. Formzusammenhang und Standfestigkeit müssen beachtet werden.

B: Wir überbrücken den Raum zwischen zwei Klötzen mit einem 5 cm breiten Streifen Zeichenkarton und stellen fest, wo Unterstützungs- und Aufhängepunkte nötig sind. Durch Belastungen erfahren wir, wie weitergebaut werden muß.

Beidemale dürfen nur die notwendigsten Bauglieder verwendet werden. Alle Bauten müssen sicher stehen, stabil und tragfähig sein. An der Tafel skizzieren wir die Möglichkeiten, in einer abschließenden Zeichnung zeigen wir die Kräfte, die bei Belastungen wirken. Bei der Besprechung halten wir die Erkenntnisse fest. Sie betreffen die Lage des Schwerpunktes und sein Verhältnis zum Gewicht, das Verhalten von Schiene und Streifen bei Zug und Druck, die Spannung des Materials - z. B. bei Kartonstreifen, die zwischen Klötzen gespannt werden -, die Federwirkung gebündelter Streifen, die Festigkeit der Dreiecks-konstruktion, die Laufrichtung des Papiers usw. Wir erfahren, daß mancher Merksatz aus dem Physikunterricht eine Hülse gewesen ist, die erst jetzt Inhalt bekommt.

C: Jeder zeichnet das Skelett einer Brücke, eines Krans oder eines Fachwerkhauses seiner Nachbarschaft, versucht, die Kräfteverhältnisse zu ergründen, und zeigt uns das Ergebnis in einer Tafelzeichnung. Dann betrachten wir die Abbildungen

schiff finden wir ihn, in den Pfeilern der Vierungsquadrate, die, durch Bögen verbunden, die Stelle betonen, wo Lang- und Querhaus sich schneiden. Wir erkennen, daß diese Bögen eine Last tragen, daß sie Brücken sind, und weiter, daß die Funktion hier eine Gestaltqualität schafft.

Im Werken wird nun untersucht, ob die Einsichten aus den vorhergehenden Übungen uns auch die alten Bauten weiter erschließen können. Die Abbildungen der romanischen und gotischen Kirchen zeigen als wesentliche Bauglieder Pfeiler und Säulen, runde und spitze Bögen, Tonnen-, Kreuzgrat- und Kreuzrippengewölbe. Welchen Sinn haben sie im Konstruktionsgefüge? Wie verhalten sich die Pfeiler, wenn die Bögen darüber belastet werden, und wie wirken die seitlich ange-setzten Gewölbe der Seitenschiffe?

Unsere Bauelemente (Kartonstreifen und -quader) werden mit Heftklammern verbunden und belastet. Es entsteht Schub, der die Pfeiler zur Seite drückt. Ein Gewölbe, das nicht elastisch ist wie unser Karton, würde dabei zerfallen. Fügen wir weitere Bögen an, so entsteht Gegendruck; füllen wir die Pfeiler mit Sand (tieferer Schwerpunkt), so steht es schon besser. Ganz ausgleichen können wir den Schub aber erst durch schwere, niedrige Außenpfeiler. Dort ist Masse als Gegengewicht nötig. Gewichtige, wenig durchbrochene Mauern sind

also für das romanische Gewölbe konstruktiv notwendig. Wir sehen, daß die Baumeister dieser Zeit ihre statischen Probleme aus der Erfahrung lösten und nicht errechneten. Sie gaben noch an Masse dazu, machten die Kirche zur Gottesburg, zum Symbol des himmlischen Jerusalem, zur Gestalt des Religiösen dieser Zeit.

Wir erinnern uns an die Versuche mit den Raumformen und erkennen, daß das von oben aus dem Mittelschiff einfallende Licht, das den Raum der Gemeinde im Halbdunkel läßt, von der Konstruktion gefordert ist, aber auch ganz dem Willen entspricht, die reale Welt draußen zu lassen. An unserem Beispiel (St. Michael) entdecken wir jetzt auch spätere Eingriffe: die gotischen Fenster eines Seitenschiffes, durch die die Lichtführung von oben wieder aufgehoben wird.

Ein anderer Versuch geht vom Schnitt des gotischen Langhauses aus. Pfeiler und Bögen sind dabei höher, und der Schub treibt die Pfeiler weiter auseinander. Die niedrigen Gewölbe der Seitenschiffe setzen nur wenig dagegen. Darum brauchen die Bogenansätze des Mittelschiffes Stützen, die den Schub auffangen und über die Seitenschiffe hinweg auf hochgezogene Außenpfeiler weiterleiten: 16 und 17.

Auf dem Grundriß einer gotischen Kirche bauen wir nun Pfeiler auf, überwölben sie mit Kreuzrippen und erfahren, wie durch die Verspannung der Teilräume die Festigkeit zunimmt,

wie das Bauelement ‚Kreuzrippe‘ die Schübe sammelt und sich im Außenbau zum Strebebogen verwandelt, der nun nicht mehr die Masse der Mauer als Widerlager braucht, sondern nur noch Teile davon, die zu Strebepfeilern werden. Es ist, als ob die Mauern der romanischen Kirche aufgeklappt würden. Der durchlichtete Raum entsteht, und die große Höhe wird möglich: 18.

An Fotos und Querschnitten können wir jetzt den konstruktiven Gehalt des gotischen Bauwerks ablesen, auch erfassen, was die Dienste bedeuten, wie durch den Spitzbogen - der mal höher, mal niedriger geschlossen wird -, unterschiedliche Räume zur Raumeinheit zusammengefaßt werden, und sehen, wie das Konstruktionsprinzip stilbildend bis ins Maßwerk hineinwirkt: 19.

Wir wissen, daß die beiden Stilformen mit unseren Versuchen nicht ausgeschöpft werden und daß unser Zeichenkarton den Stein nur mangelhaft vertritt. Diese Unzulänglichkeiten nehmen wir hin. Die Jungen sind in Sachverhalte eingedrungen, die sie allgemein interessieren; sie haben diese im Experiment befragt; sie haben einen Blick bekommen für das mit der Technik rechnende Gestaltbild. Auch das ist Aufgabe der Werkerziehung und sollte vor reiner Kunstbeflissenheit nicht vergessen werden.

HERRICHTUNG DER BEITRÄGE

Die in Heft 3/58 gebrachte ‚Auslage‘ (Layout) von 12 Doppel-Schaufenstern sei nochmal bemüht. Es geht um allerlei erfüllbare Bitten, die jedweder Schriftleiter auf dem Herzen hat, und um die Gründe dafür.

Was für den einzelnen eine geringe Mühe ist, addiert sich beim Nichtbefolgen zur vielfachen Plackerei für den Schriftleiter, der dem Setzer und Drucker vorarbeiten und im wahrsten Sinne Zeile um Zeile, Wort um Wort Schrift-Steller spielen muß. Es ergeben sich dabei unschwer folgende Gebote:

1. Man lasse Handschrift beiseite und tippe, und zwar einseitig, am besten mit einer Zeile Zwischenraum.

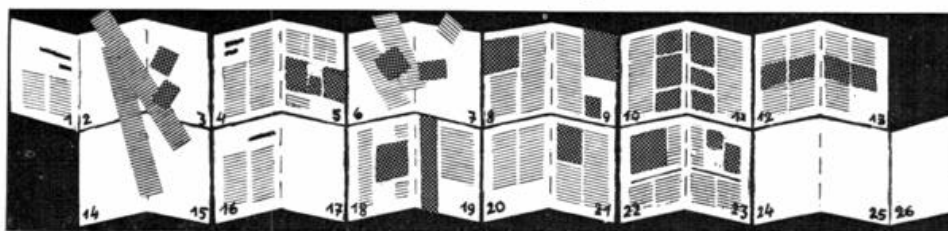
2. An den Anfang gehört die volle Anschrift mit klar lesbarem Vor- und Zunamen usw. Nicht bloß auf den Briefumschlag, wo sie überdruckt und sonst beschädigt wird, auch nicht nur auf ein Beischreiben.

3. Unsere Spalte ist 58 ‚Anschläge‘ breit. Das ist an der Schreibmaschine abgreifbar (bei mir sind es 15 cm, wobei ich die Papier-‚Ränder‘ nur falze, so daß sich der Knick gerade noch abhebt). 68 solcher Zeilen ergeben eine Spaltenhöhe, 136 die Ganzseite. Das gilt für die übliche Schriftgröße von 8 typografischen Punkten.

4. Alles, was Bildunterschrift und sonst ‚Kleindruck‘ (nur 6 Punkt) sein soll, bitte auf besonderem Blatt, weil es an eine andere Setzmaschine geht. Davon gehen auf unsere Spalte 68 Anschläge und 85 Zeilen in die Seitenhöhe. Aber soviel Kleindruck-Augenpulver sollte vermieden werden; nicht umsonst werden Mitteilungen usw. 3spaltig gesetzt.

Die vier Rücksichten brächten große Erleichterung; das Anschlagsmaß macht sofort den Umfang abzählbar! Beim Einfügen, Umstellen, Ändern mache man von Klebemitteln Gebrauch. Es gab vorbildliche Texte, die aus Abschnitten zusammengeklebt waren; weitaus besser als jedes Dazwischen- und gar Querschreiben.

5. Gehen die Skripten zur Druckerei, so die Bilder zur Klischier-Anstalt, die sich um Texte überhaupt nicht kümmert. Also Bildunterschriften stets extra. Originale oder Fotos bedürfen nur der gleichlautenden Bezifferung (rückwärts). Sie kommen stets unbeschädigt zurück.



6. Fotos bitte nie rundum oder an den vier Ecken aufkleben. Ich habe viele Hundert mühsam ablösen müssen, um sie mit Papierklebestreifen nur an der Oberkante (zum Aufklappen und Wieder-Abschneiden) zu übertragen, d. h. bei gleichen Formaten sofort in Gruppen zu ordnen: zum Zusammenbleiben oder aber Abtrennen.

7. Fast stets genühten scharfe Abzüge auf weißglänzendem Papier in etwa 6:9 cm (die Spalte ist 8,5 cm breit). Schon Postkartengröße ist selten (der Chemigraph kann ebenso verkleinern wie vergrößern). Farbkliches können gut nach einem Direkt-Dia gemacht werden, sind leider nach wie vor unverhältnismäßig teuer, da 4 Platten zu vier Durchgängen (Gelb, Rot, Blau und Schwarz) benötigt werden.

8. Werkaufnahmen ohne störende Nebengeräusche der Form im Hinter- und Untergrund brauchen Geduld und Übung (Sonderaufgaben für eine Foto-AG).

9. Erfreulicherweise wächst die Zahl der Kollegen (-innen), die bei der Herrichtung mitdenken und die Text-Bild-Aufgabe vor-planen, wie sie sich für eine Seite oder in größerem Umfang im Druck darstellen würde.

10. Hat man seinen Text abgreifbar in der Hand und rechnet man seine Bildgrößen ‚stimmig‘ um, dann kann man die Textsäule und die Bildmaße auf Packpapier übertragen, um mit beiden Elementen zu spielen, wozu als drittes noch Überschrift und Zwischentitel kommen. Ich wünsche jedenfalls meinen Nachfolgern, daß solche Mitarbeit zur Gewohnheit wird, die bereits mit der Herrichtung eines Beitrags rechnet. Es gehört zu unserem ‚Kompositions‘-Handwerk und ist in vielen Graden lernbar!

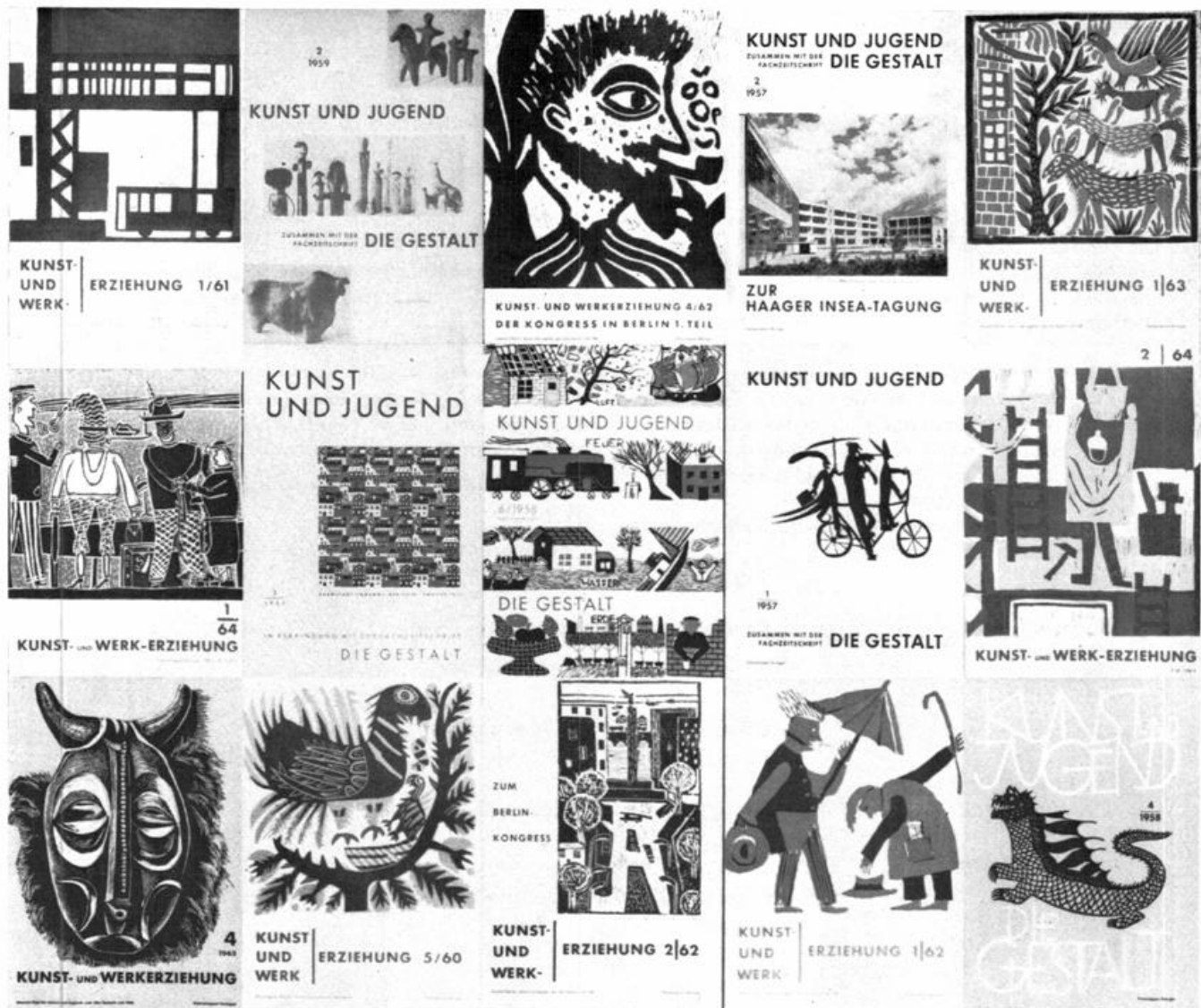
Parnitzke



Erich Parnitzke

WANDEL DER UMSCHLÄGE VON 1921 BIS HEUTE

Die ersten fünf Jahre von „Kunst und Jugend“ standen im Zeichen einer Art zweiten Jugendstils mit ‚expressiven‘ Zackenmustern, die nächsten unter sachlicher Flächenhaftigkeit. Von 1931 ab reckt sich das Format zu DIN A 4, und auch im Innern herrschen nun Lateinlettern. Im Jahrgang 1934 – noch unter Gustav Kolb – tritt ein Hakenkreuz hinzu. Ab 1935 werden alle pädagogischen Schriften „gleichgeschaltet“. Der Untertitel „Zeitschrift des Reichsverbandes akademisch gebildeter Zeichenlehrer und -lehrerinnen“ (solange war der Bezug der Hefte im Mitgliedsbeitrag eingeschlossen) heißt nun „Amtliches Organ des NSLB“; es erfolgt der Rückgriff auf deutsche Lettern, und ein Jahr lang diktiert Bayreuth den Umschlag in so greulicher Art, daß er besser in der Versenkung bleibt. Dann ‚schreibt‘ der Sohn Rudolf Kochs den nächsten Titeldruck, wobei „Bildnerische Erziehung“ als neuer Oberbegriff (für Zeichnen-Malen und Werken) und die neue Freifläche für ein ‚Bild‘ zu beachten bliebe. Mitten im Kriege – mit dem 23. Jahrgang – erlischt die noch dadurch gekennzeichnete Periode, daß wiederum Lateinschrift für den Inhalt auftaucht. Diesmal auf ‚höchsten Befehl‘. Der von Bormann 1941 unterschriebene Gewaltakt einer ‚Sprachregelung‘ für die Lehrkräfte enthielt die pathologische Groteske, die Frakturschrift sei eine Erfindung des Juden Schwabacher.



Die nun schon 80 Hefte aus 14 Jahren spiegeln im Aussehen weitere ‚Geschichte‘. Schon der neunjährige Doppeltitel „Kunst und Jugend“ und „Die Gestalt“ ließ sich unterschiedlich gruppieren. Das ist mit der Zusammenfassung zu „Kunst- und Werkerziehung“ noch wenig erprobt worden.

Den Anfang machte ein Linolschnitt aus dem Unterricht Erich Rheins, dunkelgrau auf gelblichem Karton (1. Reihe, 2. Beispiel). Das letzte Heft zeigt wieder ein Neubau-Motiv (2. Reihe, ganz rechts), allerdings als Zweiplattendruck, wozu ich seit langem mit wechselndem Erfolg aufrief, um Originalgraphik aus Schülerhand auf den Umschlag zu bringen. Die Gestalt, der jährlich zwei Umschläge zustehen, hat besondere Leistungen beige-steuert (oben gezeigt: 5 und 6/60, 6/61, 1 und 3/63), wobei das Quadrat-Format keineswegs Norm bleiben sollte. Daß auch ein lebhafter Farbgrund recht war, zeigen 4/58 (Wttbg) mit kräftigem Gelb oder 4/59 (Berlin) mit Rot-Unterdruck. Mehrfach konnte mit Fotos gearbeitet werden (z. B. 2/54, 2/57, 5/58, 2/59, ohne die Möglichkeiten zu erschöpfen).

Was sehr zu betonen ist, war der Beschluß, einer einseitigen Redaktion vorzubeugen durch ‚Landeshefte‘, die von den jeweiligen Verbandsvorsitzenden und helfenden Kollegen redigiert wurden. Einige Länder nutzten das nicht, andere doppelt und dreifach. Erfolg: Jedes dritte Heft entstand „ohne mich“, u. a. 6 Jahre nacheinander die Julihefte.

Heft 4 baute 1958 Württemberg (2. Landesheft), 59 Berlin (ebenfalls 2. Landesheft), 60 Hamburg (mit der zu großen Verkleinerung eines Ausstellungsplakats, das seinerseits nach einer Kindermalerei hergerichtet war, 3. Reihe, 3. Beispiel); 61 war es die Monographie von OstR Hees, 62 das erste Berlin-Kongreß-Heft von StR Bagdahn, 63 das Bergneustadt-Heft (während ich im Krankenhaus lag). Wenigstens 50 Kollegen haben sich schon einzeln oder in Gruppen am Layout eines Heftes versucht.

Da es zu unserm fachlichen Handwerk und schon zu jeder Assessoren-Arbeit gehört, bin ich dagegen, es Berufs-Typografen zu übertragen, und dafür, die eigne Erfahrung und Lehre daraus höher zu erachten als routinierte Perfektion. Von mir aus könnte jeder Umschlag ‚anders aussehen‘, wofür u. a. Heft 2/28 der Niedersachsen (3. Reihe, ganz links) ein Beispiel gab als Zweiplattenschnitt in Heftgröße, die Schrift mitgeschnitten. Auch das Bayernheft 6/58 (S. 111, Mitte) mit seinem Vierfachfries in Zweifarbindrucken „Luft, Feuer, Wasser, Erde“ ist als Eigenleistung hervorzuheben und könnte Anlaß sein, den vollständigen Umschlag typographisch interessierten Schülern ‚in Auftrag zu geben‘ (Entgelt 40 DM). Ist sechsmal im Jahr bei fast 2000 Höheren plus 1000 Mittel-Schulen zuviel erwartet? Die ‚farbige Graphik‘ könnte auch extra gedruckt werden (zum Sammeln), nachdem bisher alle Versuche mißlang, eine erste Serie von KuJ-Farbpostkarten zu erreichen.

NATURSTUDIUM

Ein Beispiel aus einer Reihe von Unterrichtseinheiten auf der Oberstufe des Gymnasiums

Angeregt durch Fragen – entstanden bei vergleichenden Bildbetrachtungen und bei Referaten – kamen wir oft auf Begriffe wie ‚Naturtreue‘, ‚Abstraktion‘, ‚Wirklichkeit‘ und ‚Umwandlung‘ zu sprechen, so daß ich mich entschloß, anknüpfend an den Unterrichtsabschnitt ein Naturstudium durchzuführen.

Zu Beginn bemühten wir uns, den Begriff Naturstudium und alle damit in Verbindung stehenden Begriffe, auf die wir bisher im Unterricht gestoßen waren, zu definieren (feststellbar waren sie in den Protokollen). Wir versuchten die Bedeutung der einzelnen in den verschiedenen Stilepochen (im besonderen in der ‚Moderne‘) herauszuarbeiten.

In einem folgenden Unterrichtsgespräch erarbeiteten wir den ungefähren Aufbau der Unterrichtsepoche.

Auszüge aus Protokollen: „Wir gingen von der Bildbetrachtung... (über) die Kompositionsübung... (zur) Naturstudie (über) / Die abschließende Aufgabe (sollte sein): Vermodern des Holz / Wir besprachen die verschiedenen Möglichkeiten, mit deren Hilfe wir das Objekt wiedergeben könnten / Die naheliegendste war, zu versuchen, es naturgetreu... nachzuzeichnen / Wir gelangten zu der Ansicht..., uns nur auf das Wesenhafte des Gegenstandes zu beschränken / Jeder versuchte das, was ihm als charakteristischster Zug erschien, herauszuarbeiten... und besonders ausgeprägt wiederzugeben.“

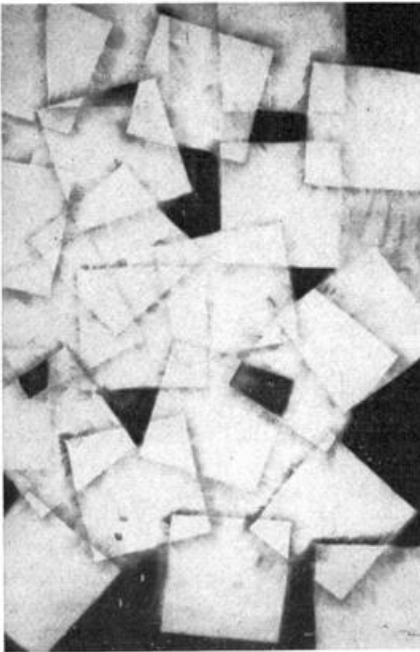
Ausgehend von den vorhergehenden Besprechungen baute ich die Unterrichtseinheit auf.

Folgende Themen bildeten die Aufgabenreihe:

A. Kompositionsübungen

(Mittel: Schablonen und Graphitpulver)

1. Flächengestaltung mit einer quadratischen Schablone
2. Bewegte Blattformen – gerissene Schablone
3. Baumquerschnitt vor quadratisch gegliederter Fläche
4. Splitterndes Eis
5. ‚Kristalline‘ vor ‚organischen‘ Formen



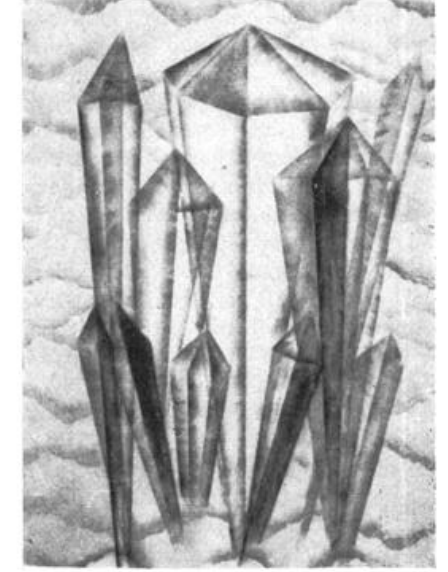
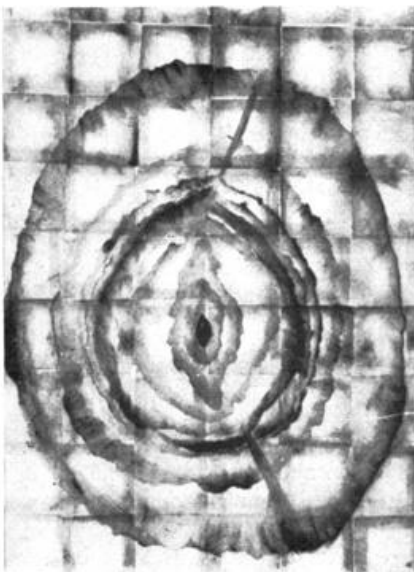
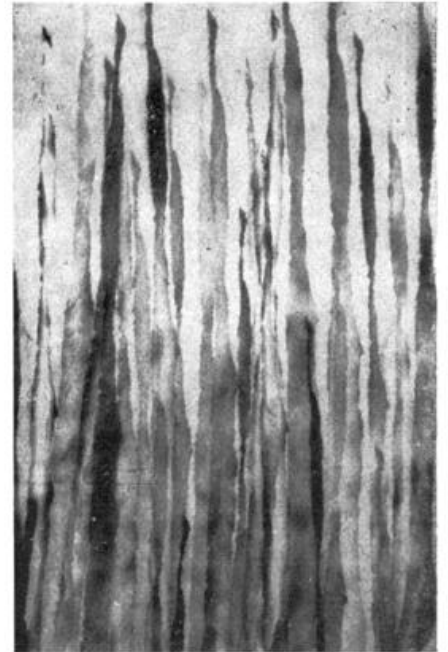
1

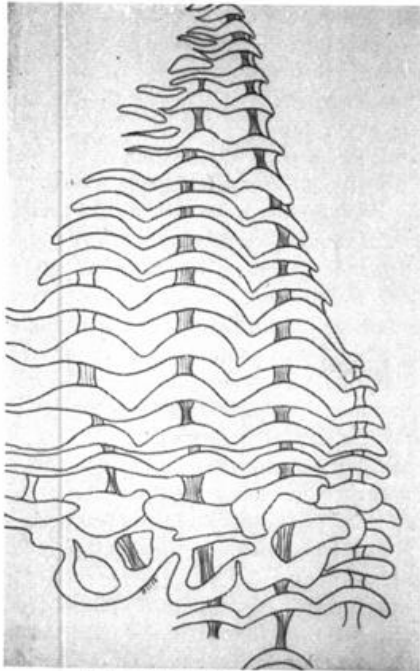
2

3

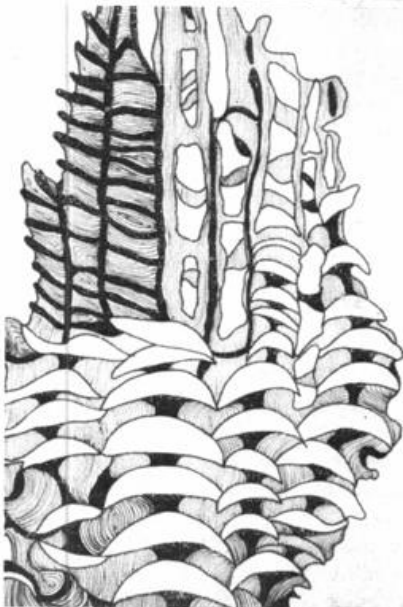
4

5

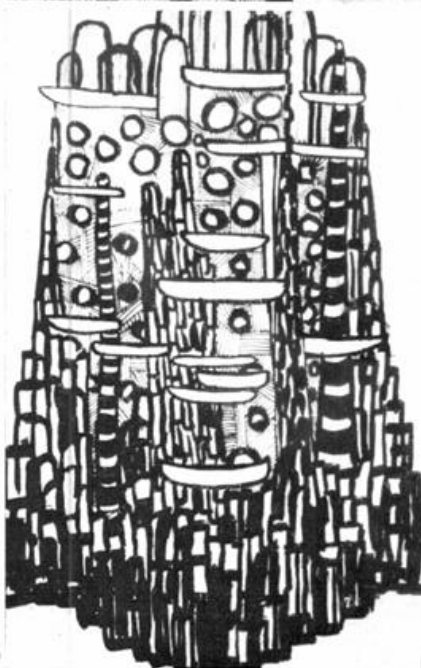




6



8



10

B. Naturstudie: Vermoderndes Holz (Mittel: Tusche und Feder oder Pinsel)

Ausgehend von Gesprächen und Vorträgen über die bisherigen Arbeiten und das vorgelegte Objekt (ein Stück Kastanienholz, dessen weichere Teile von Ameisen zerfressen waren, so daß ein skelettartiges Gebilde verblieb) ergab sich folgender Arbeitsplan:

Genaueres Betrachten des Holzes und Versuch einer Wiedergabe (diese wäre ohne ein klärendes Gespräch darüber, was sich dem Auge bietet, vertane Zeit),

skizzenhafte Darstellung der erfaßten Eigenschaften des Objektes und somit Eindringen in das Wesentliche,

nach einer Reihe struktureller Abwandlungen die Wahl einer bestimmten und ihre Gestaltung im Großformat.

Nachdem die Schüler (mehr oder weniger gemeinsam) die Einzelformen, ihren Zusammenhang und ihre Funktion erkannt hatten, versenkten sie sich immer mehr in das unscheinbare Objekt und hielten das jeweils Erkannte in Skizzen fest. Ausgehend von der Anschauung, vom sehr genauen Betrachten, lösten sie sich in Bildreihen immer mehr von der optischen Erscheinung, und ihre Phantasie vermittelte Schritt für Schritt das Eindringen in neue Arten der Gestaltung.

Die Endergebnisse 6 bis 11 zeigen:

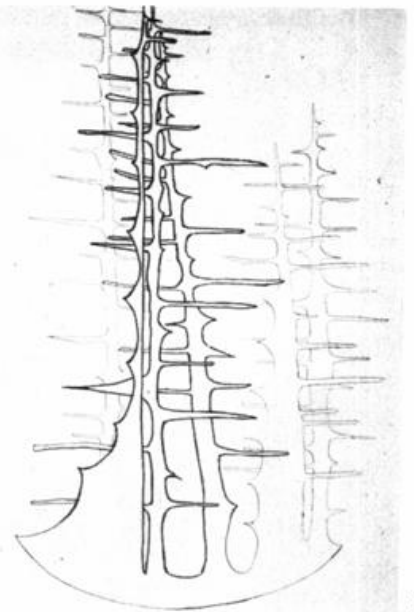
Man kann jeden Gegenstand rhythmisierend, akzentuierend, funktionalistisch oder malerisch gestalten.

Das bedeutet: individuelles Gestalten vor dem gleichen Objekt.

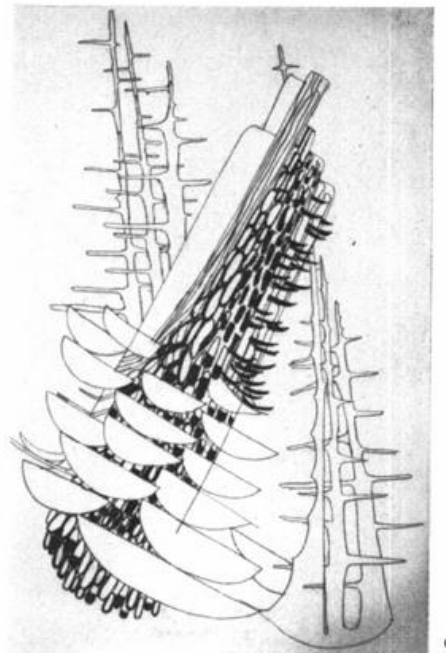
Bei der Wahl der Themen und des Weges ging es darum, den Schülern einmal durch die gegebenen Mittel und vorhergehenden Übungen die entsprechenden Voraussetzungen zur folgerichtigen Darstellung zu geben. Zum andern war meine Absicht, in ihnen den Wunsch nach Sachkenntnis, vertiefter Erkenntnis zu wecken und sie zu größerer Selbständigkeit zu führen.

Der Sinn dieser Aufgabe war:

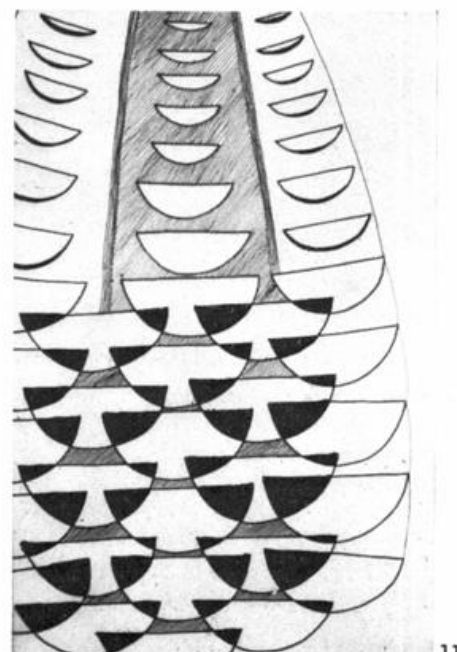
Durch die Untersuchung der Teile, ihres Charakters und ihres Zusammenhanges zueinander zu einem tieferen Verständnis des Ganzen zu kommen, also das Schließen vom Einzelnen und Besonderen auf das Allgemeine.



7



9



11

Zwei Arbeitsreihen von Schülern (UI) mit ihren eigenen Niederschriften

A

A: Angeregt durch ähnliche Aufgaben im Unterricht, stellte ich mir das Thema *Waldboden*.

Zunächst betrachtete ich mein Studienobjekt auf das genaueste und prüfte es theoretisch auf seine verschiedenartigen Möglichkeiten der Interpretation im Bildnerischen. Als Mittel wählte ich Feder und Tusche. Ich begann mit dem Versuch, die



A1



A2



A3

variantenreichen Schichtungen und Gruppierungen der Fichtennadeln möglichst genau wiederzugeben, wobei ich allmählich deren Gesetzmäßigkeiten - nebst all ihren Zufälligkeiten - erfaßte, was mich dazu befähigte, die Struktur 'aufzuzeichnen'. Nach längerem 'freien' Zeichnen bemerkte ich jedoch eine zunehmende Stilisierung der Gegebenheiten; deshalb wandte ich mich wieder - um die Vielfalt zu wahren - dem 'Naturvorbild' zu.

Auf diese Weise entstand ein ziemlich getreues Abbild, ein Ausschnitt von teppichhafter Wirkung.

Zu 1: Was ich beim ersten Versuch noch zu vermeiden suchte - die Stilisierung -, machte ich in der zweiten Übung zur Absicht. Stilisierung insofern, als ich mich nunmehr darauf beschränkte, nur die Nadeln zu zeichnen, deren Anordnung meinem rhythmischen Gefühl entsprach.

Auf diesem Wege erreichte ich eine lockere, bewegte - aber in sich geschlossene - Darstellung. Ein dynamischer Ablauf.

Zu 2: Ich beschloß, den begonnenen Weg Rhythmisierung weiter zu verfolgen. Dabei merkte ich, daß sich die Form der Fichtennadel - als Baustein - meinem freiheitlichen (rhythmischen Ausdrucks willen) widersetze. Ich gab daher diese Form auf. Ich benutzte den einfachen Strich, der mir erlaubte, das rhythmische Gefühl schnell und unmittelbar in eine dynamische Strichfolge zu übersetzen. Während dieser Arbeit tauchte die Erinnerung an eine Hecke auf. Deshalb wählte ich als Thema für eine spätere Arbeitsreihe die Hecke.

Zu 3: In dieser Arbeit (eine Monotypie; das glatte Glas kommt dem schnellen Hinschreiben sehr entgegen) verkomplizierte ich den Aufbau, indem ich den einfachen und zweifachen Strich kombiniert anwandte und versuchte, zwei Formenbündel in Beziehung zu bringen.

Außerdem war mir mit der Monotypie die Möglichkeit der Einbeziehung des Zufalls gegeben, der sich auf dem Papier und nicht - wie bei der ersten Arbeit - draußen im Walde ereignete und erst von dort durch Wiedergabe in die Darstellung gelangte.

Aus meinen Versuchen habe ich die Erkenntnis gewonnen, daß die Gesetze der 'Natur' mit denjenigen, die aus dem Menschen kommen, in enger Beziehung stehen.

B

B: Das 'natürliche Objekt' bietet sich mir in einer Vielfalt von Linie, Fläche, Farbe, Plastik, Räumlichkeit und anderem dar. Mit der Wahl von Feder, Tusche und Papier treffe ich schon eine Auswahl aus vielen Möglichkeiten, aus Möglichkeiten der Darstellung.

Zu 1: Bei meinem ersten Objekt - *Borke* - handelt es sich um ein farbiges, reliefartiges Gebilde. Mir stellte sich die Aufgabe, dieses mit den erwählten Mitteln und den damit verbundenen eingeschränkten Möglichkeiten auf mein Blatt zu transponieren. Dazu erwählte ich die Umrißlinien der einzelnen Schichten der Borke und machte somit die Linie zu meinem künstlerischen Mittel. Hiermit versuchte ich, den Rhythmus des Borkenaufbaues auf das Papier zu übertragen. Da ich auch die räumliche Tiefe der reliefartigen Schichtungen nicht ignorieren wollte, setzte ich 'stellvertretend' für die tiefsten Räume schwarze Flächen auf das Blatt, die vielleicht eine Spannungslosigkeit aufheben. Als Ergebnis erhielt ich die äußere Struktur der Borke - umgesetzt in wenige schwarze Flächen und Linien.

Zu 2: Eine weitere Vereinfachung zeigt die nächste Übung mit dem Thema *Schäume*. Sie ist auf Kreise beschränkt, die in ihrer Größe variieren. Die Größeren werden zu Flächen und stehen in enger Beziehung zu den freien Stellen. Durch die Aneinanderreihung kleiner und großer Kreise versuchte ich, eine Bewegung zu erreichen, die dem Schaum eigen ist. Da der Schaum auf Wasser schwimmt und sich nicht auf festem Untergrund befindet, verzichtete ich auf schwarze Flächen.

Die Arbeit zeigt den inneren Aufbau des Schäumigen.

Zu 3: Vom vollplastischen Gebilde des *Schwammes* ging ich bei der letzten Strukturübung aus. Die Linie ist zu Kreisen geformt, die teilweise ausgefüllt sind. Durch deren Anordnung zu weichen Formen, denen gleichgeformte weiße Flächen gegenüberstehen, kommt eine leichte Bewegung zustande, welche das Schwammige mitbestimmt.

Diese Arbeiten waren der Versuch, aus dem Erkannten einen bildhaften Aufbau (mit entsprechenden Mitteln) zu erreichen.

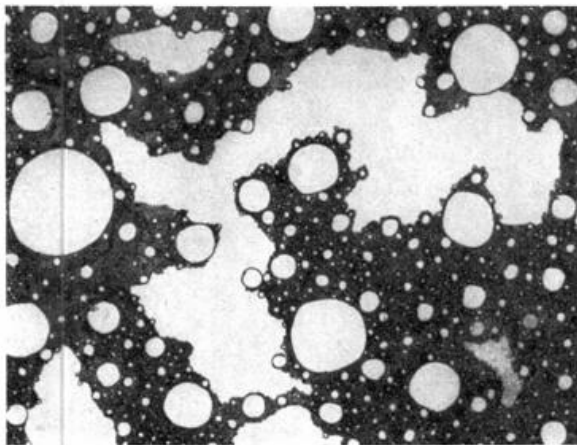
Nachdem ich auf diese Weise den inneren und äußeren Aufbau einiger Naturformen studiert hatte, wandte ich mich der Darstellung ‚ganzer‘ Objekte zu, um das Erkannte mit entsprechenden Mitteln in einem Blatt anzuwenden.

Zu 4: Das Waldröschen mit seinen Fruchtständen kam meinem Streben sehr entgegen, da die Flugsamen für die Anwendung der Linie gut geeignet sind. Ich versuchte die Flugsamen - ebenso die Fruchtstände - leicht und luftig zu erhalten. Dem Stengel dagegen gab ich einen zelligen Aufbau, der ihn zum tragenden Element werden ließ. Durch weiße Flächen lockerte ich ihn auf, so daß er nicht zu ‚starr‘ wirkte. Die Blätter bekamen ihre entsprechende Zellenstruktur, die mit der Aderung in Einklang steht. Durch möglichst verschiedene An-

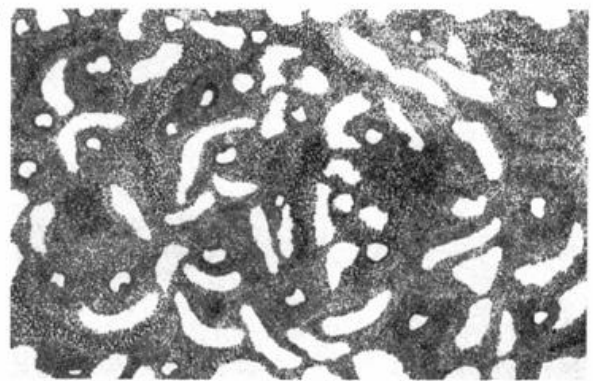
wendung der Linie bemühte ich mich, der Pflanze auf meinem Blatt ihre Charakteristika zu geben, ohne dabei die Einheit der Bildfläche zu zerstören.

Zu 5: Nach ähnlichen Gesichtspunkten ging ich beim Löwenzahn vor. Die Wurzeln und Stengel der Fruchtstände zeigen eine mehr konstruktive Struktur, während die Blätter eine organische, sich ausbreitende Struktur aufweisen, die das Flächige der Blätter betont. Ich vermied auch bei dieser letzten Arbeit, den Eindruck der Räumlichkeit hervorzurufen.

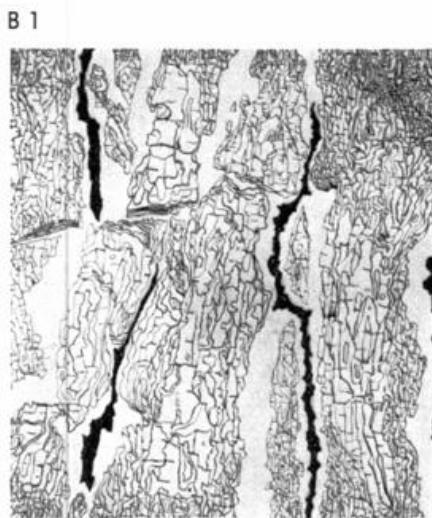
Bei allen Studien mit den gewählten Mitteln zeigte sich, daß es von großer Bedeutung ist, die in der Natur verborgene Mannigfaltigkeit zu erkennen, die eigenen Möglichkeiten zu erfassen und gestaltet wiederzugeben.



B 2



B 3



B 1



B 4

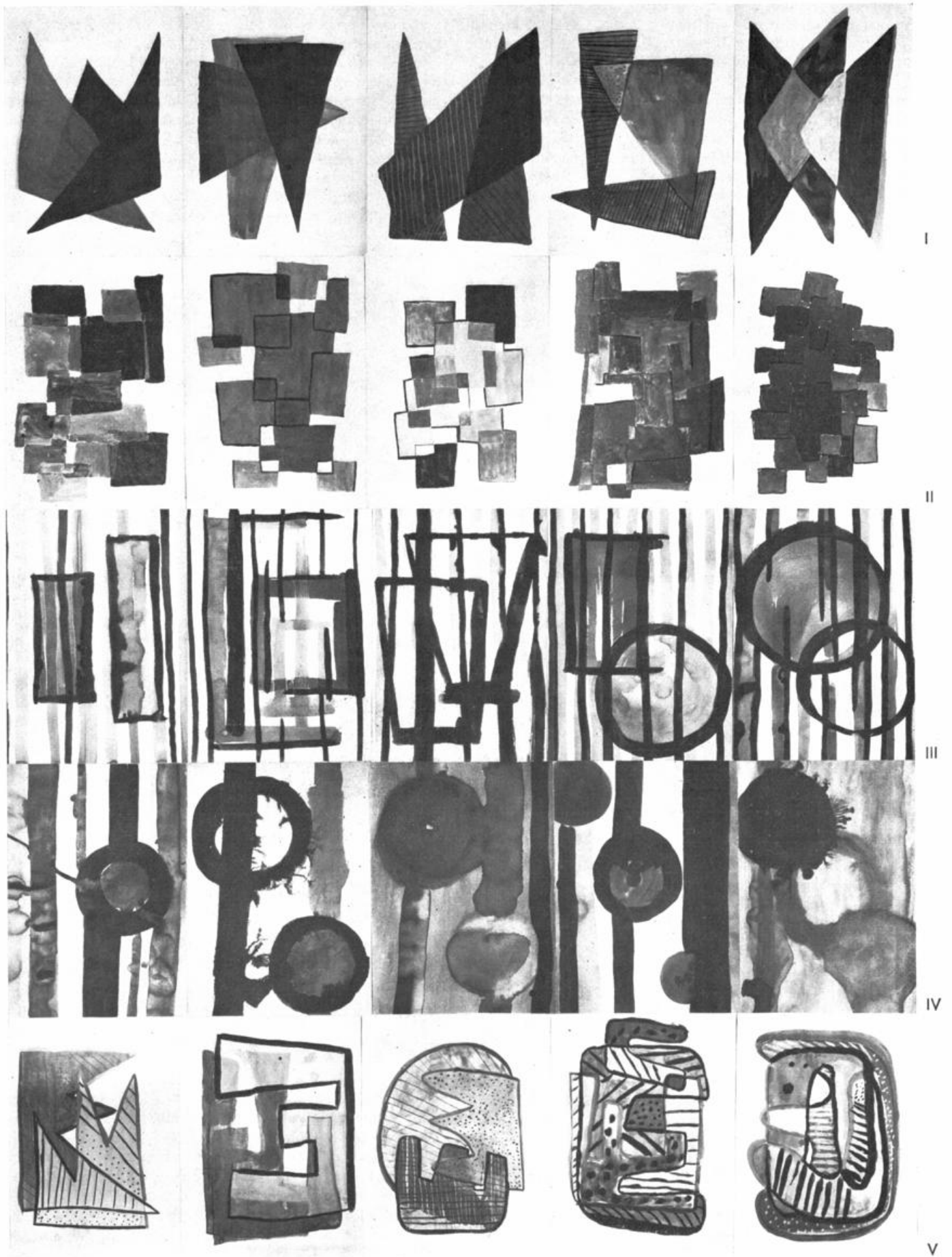


B 5

Vom Willen zur Form

Vor 30 Jahren: Aus dem ‚Handbuch der deutschen Lehrerbildung‘ (Verlag R. Oldenbourg 33); Einleitung zum ‚Bildhaften Gestalten‘ (Parnitzke): „Bildhaftes Gestalten umfaßt die gesamte Aufgabe einer bildnerischen Erziehung auf Grund der inneren Triebkräfte zur Form, die uns mit stets neuer Bilde-Bereitschaft in den Schulkindern entgegenkommen. – In einem weiteren Sinne sind Bildgebilde nicht nur die Zeichnung und Malerei, sondern gleichermaßen das fürs Auge geformte Schriftbild, das gebaute, geschnittene, plastische Bildwerk, das Schmuckbild von Gerät, Gefäß, Textilerzeugnis, Möbel, Wohnraum, Haus sowie der angezogene Mensch. – An der Bildgestaltung hat jeder Mensch Anteil, sei es auf irgend-

einem Gebiet in selbsteigenem Hervorbringen, sei es in auswählendem, urteilendem Verhalten. Wohl gibt es in unserm Milieu zahlreiche technisierte und normierte Dinge, bei denen der gestalterische Spielraum gleich Null ist. Allemal jedoch, wenn auch sie zu einer sinnvollen Ganzheit vereinigt werden, um einen Organismus in der Wohnwelt auszumachen, melden sich die Bedürfnisse des Auges, ihm ein Gesicht anzuschaffen. – Die Pflege des Gestaltungssinnes erweist sich als eine das ganze Schulleben durchdringende Aufgabe. Gerade der Volkslehrer als erster und oft einziger Fürsprecher der Wertwelt des Bildes für ganze Schülergenerationen sollte in besonderem Maße dazu gebildet sein, ein sicheres Verhältnis und den pädagogischen Willen zur Form zu haben.“



Wolff Schilling, Hamburg

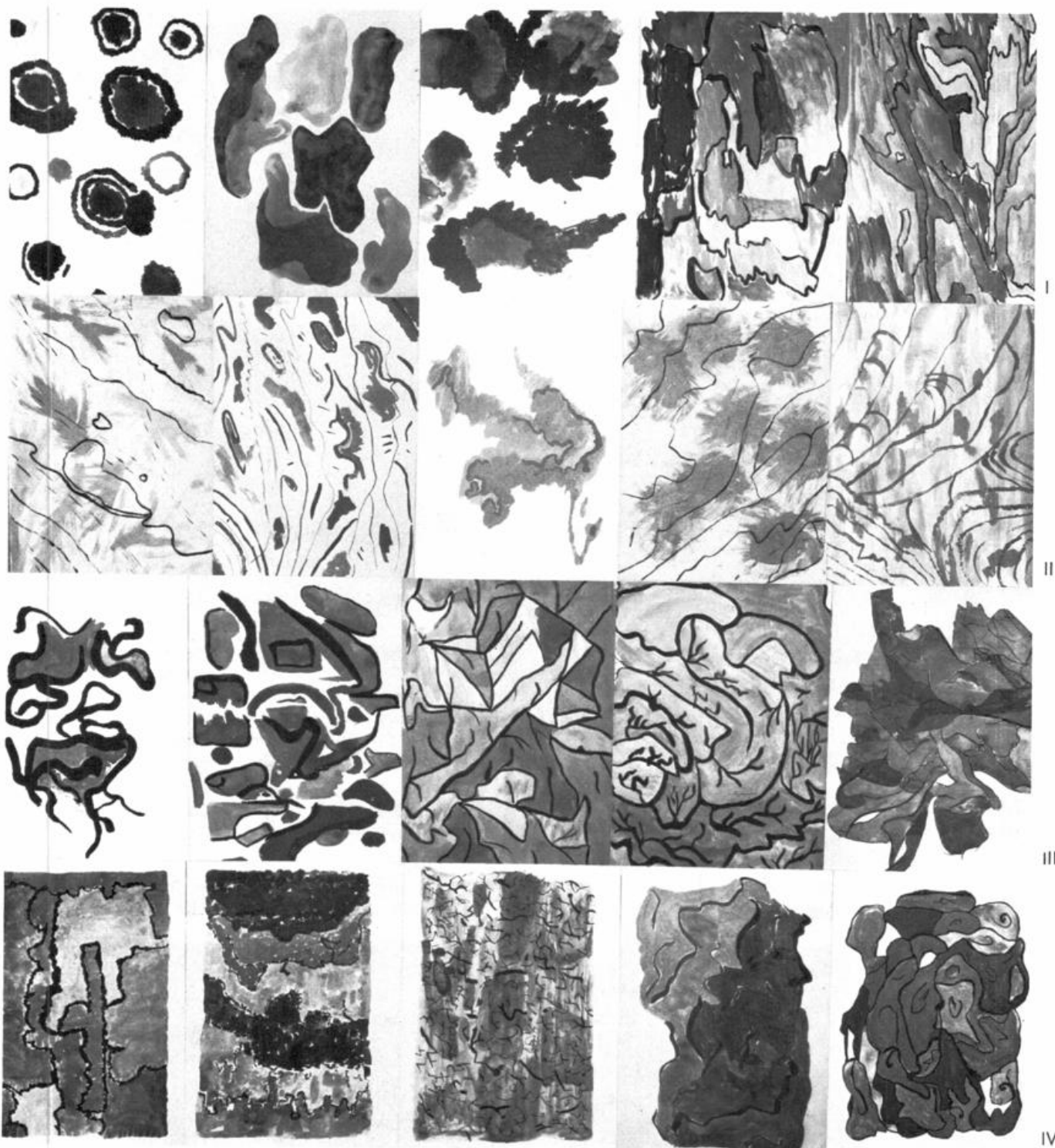
DIE REIHE

Veränderungen
nach dem bildnerischen Anfang

MALEREI

DIE REIHEN I – V

bestehen aus Einzelarbeiten 13jähriger Jungen und Mädchen.
Material: Deckfarbe, weißes Zeichenpapier, Haar- und Borsten-
pinsel.



REIHE I

Drei- und Vierecke sind übereinandergeschoben. Farbe und Zahl der Farben sowie die Art der graphischen Mittel sind für jeweils drei bis vier der insgesamt 30 Kinder genau in der Aufgabe benannt.

REIHE II

Farbenausmischen. Durch unterschiedlich langes Fahren mit dem Bleistift und Abbiegen im rechten Winkel entstehen diese Viereckformen. Genaue Aufgabenstellung, z. B.: Rot wird mit Schwarz und Weiß ausgemischt. Oder: Rot wird mit Blau ausgemischt.

REIHE III

Senkrechte Striche, die durch Vierecke oder Kreise laufen. Farbe.

REIHE IV

Senkrechte Striche und Kreisflächen. Trocken und naß. Farbe.

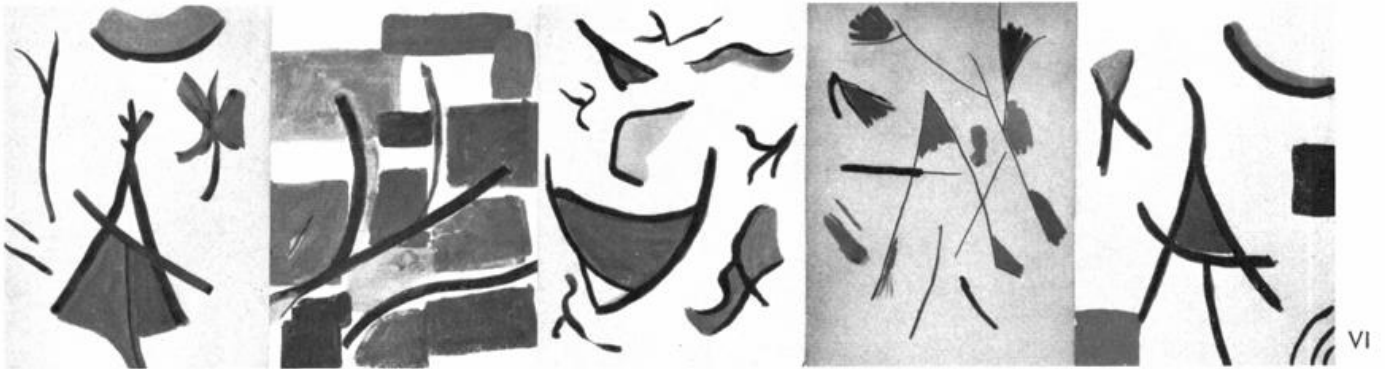
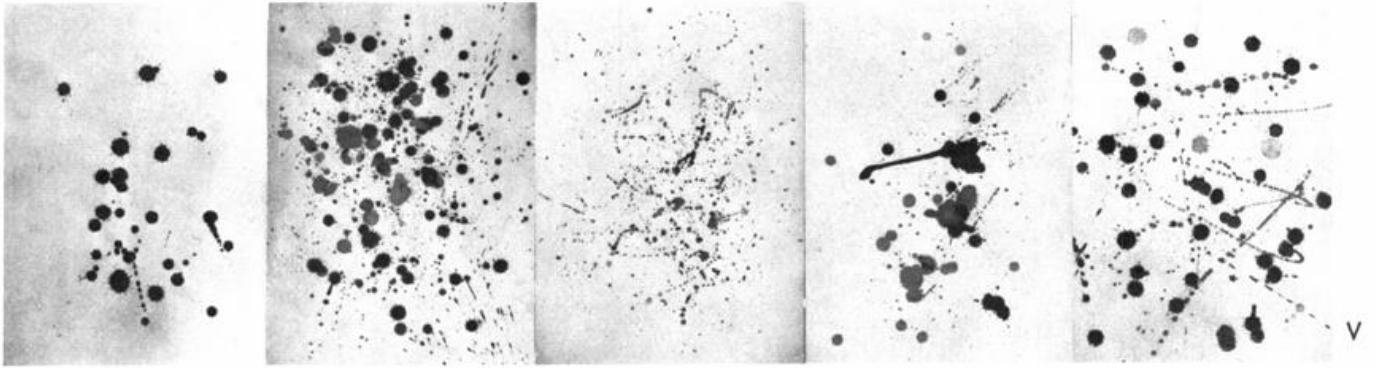
REIHE V

Unterschiedlich gefingerte Formen sind übereinandergeschoben. Genaue Aufgabenstellung nach Zahl, Form, Farbe, graphischen Mitteln.

BILDNERISCHE VERÄNDERUNGEN NACH DEM NATURSTUDIUM

DIE REIHEN I–XXVII zeigen Ausschnitte aus dem Bereich des Naturstudiums. – Dinge aus der nächsten, näheren und weiteren Umgebung sind eindringlich zu betrachten und dann ins Bild umzusetzen.

So lauten die Themen: Linien im Daumen, Linien in der Hand, Maserung im Holz, Holzfolie, Kork, Borke, Baumstübben, Feuerbohnen, Schilf, Blätter, Moose, Flechten, Seetang, Steine, Granit, Mauersteine, rostiges Eisen, Zinkplatte usw.



Die REIHEN I–XII bestehen wieder aus Einzelarbeiten 13jähriger Jungen und Mädchen. Deckfarbe.

REIHE I

Wolken. Beliebige Farbwahl.

REIHE II

Holzfolie (Furnierholzabfall). Die Farbe entspricht dem Holz.

REIHE III

Borke. Freie Farbwahl.

REIHE IV

Kork (Schleifkorken aus dem Werkraum). Farbe beliebig; so ist z. B. Bild I auf Gelb und Blau aufgebaut.

REIHE V

Punkte und Kleckse. Anregung für diese REIHE gab das Naturstudium. Ein Schüler: „Da kann man doch auch ein Bild aus Punkten und Klecksen malen!“ – Die Kleckse sind getupft, getropft, gestreut, geschleudert, gespritzt, „geschossen“, geschlenkert und – bewußt gesetzt. Jedes Blatt entstand aus spielerischem Formwillen. Farbe beliebig.

REIHE VI

Linien in der Hand. Bild I und V sind Arbeiten desselben Kindes.

REIHE VII

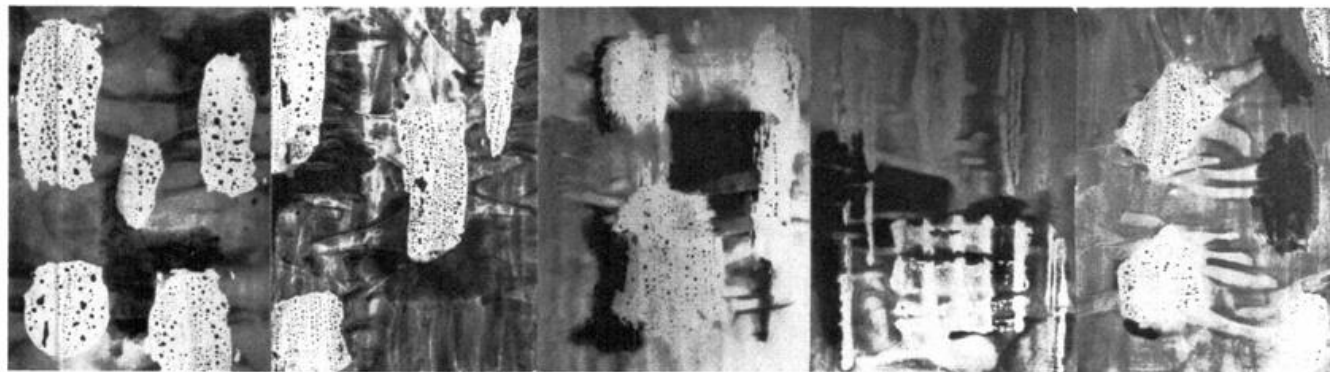
Linien im Daumen. Freie Farbwahl. Eine den Linien im Daumen entsprechende, starke graphische REIHE.



IX



X



REIHE VIII

Risse im Asphalt. Im Sinne des Naturstudiums wurde die Aufgabe falsch gestellt; die Kinder mußten nämlich aus der Vorstellung malen. Folglich entstanden in diesem Rahmen nicht befriedigende Lösungen und dennoch gute (vorwiegend vegetative) Blätter.

Die REIHEN IX–XII sind bildnerische Veränderungen zum Thema „Zinkplatte“ (unser Leimtisch im Werkraum). Formen und Farben der Säureflecken auf der Zinkplatte geben Anregung für das Bild.

REIHE IX

Papierbatik. Die schon in der Anlage der Fettflecken betonte Senkrechte und Waagerechte ist in den folgenden Farbschichten wiederholt.

REIHE X

Papierbatik. Aus der Technik entwickelt sich das Naß-in-naß-Arbeiten. Gelenkter, geordneter Zufall.

REIHE XI

Gemischte Techniken. Naß drucken, mischen, mengen, naß abziehen, fleckenhaft tupfen u. a. sind handwerkliche Vorgänge.

REIHE XII

Abklatschbilder. Steigerung von trocken über naß bis flüssig. Diese Reihe ist eine Krönung im produktiven Schaffen dieser Kinder. Alles greifbare Material wurde benutzt (Kerzen, Seife, Bohnerwachs, Deckfarbe, Leimfarbe, Lithopone, Linoldruckfarben, Farbpulver). Drucken, abklatschen, abziehen. Intensives Arbeiten mit der Farbe und ihrem Material.

XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



XVII



Die farbigen REIHEN XIII–XXII und die umseitigen REIHEN XXIII–XXVII sind zu dem Thema ‚Zelle‘ entstanden. Die REIHEN XIII und XIV setzen sich aus Einzelarbeiten 13jähriger Jungen und Mädchen zusammen. Alle folgenden REIHEN sind zwei Jahre später von denselben Kindern gemalt –

und zwar jeweils eine REIHE von einem der nun 15jährigen. Sowohl die Einzelarbeiten als auch die folgenden REIHEN entstanden in einer Doppelstunde. Material: Weißes Zeichenpapier, Borsten- und Haarpinsel, Deckfarbe oder Holzbeize. Format jedes Blattes: DIN A 3.



XVIII



XIX



XX



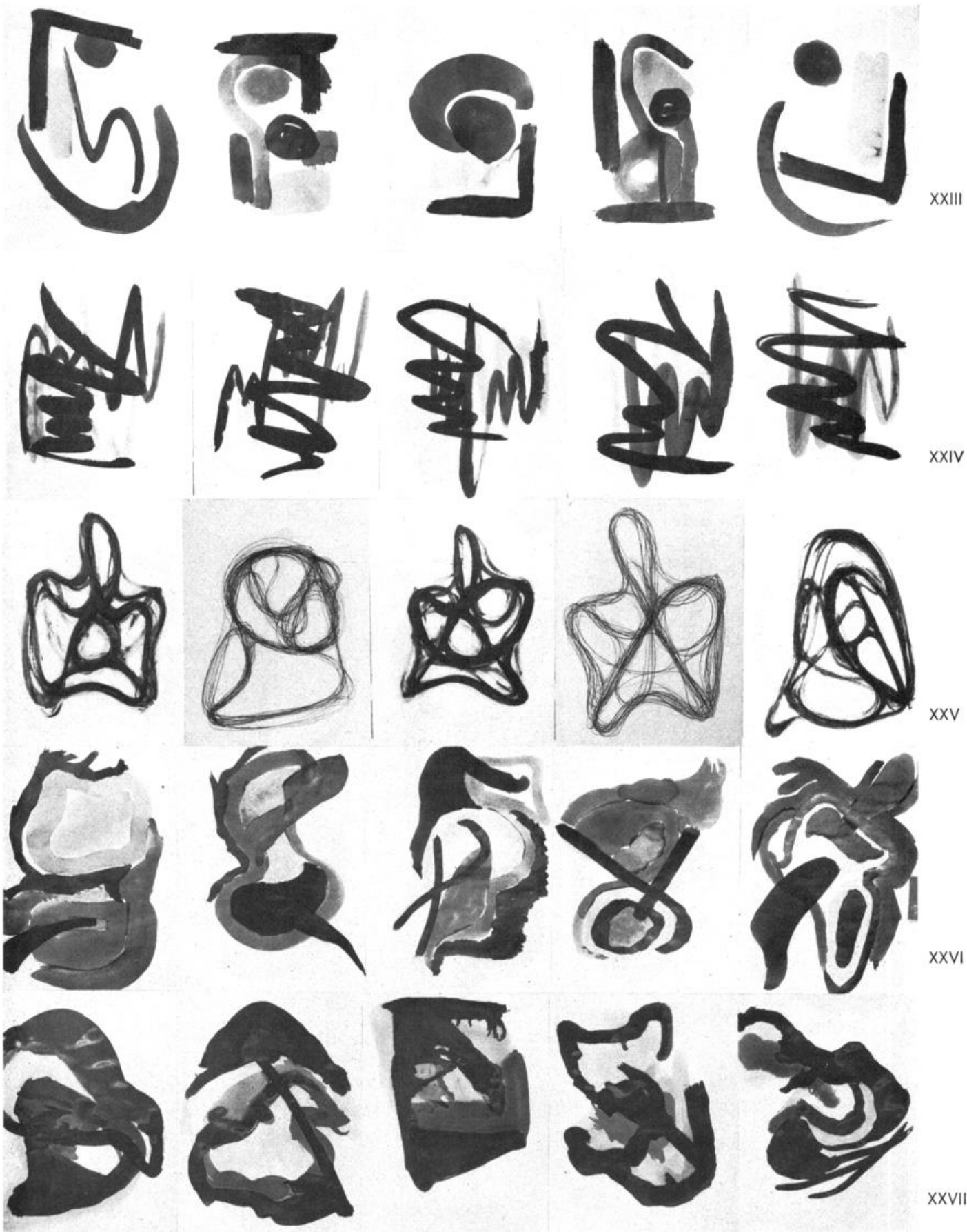
XXI



XXII

Mit dem hier gezeigten Ausschnitt zum Thema „Zelle“ wird ein (bei weitem nicht ausgeschöpft) Beispiel gezeigt, wie Kinder in der Volksschule ein Bild finden und – entsprechend der Aufgabenstellung vom Lehrer oder von den Kindern selbst – bildnerische Veränderungen darstellen.

Methodische Ansätze ergeben sich aus der Malerei, d. h. u. a. aus ihrer Formen- und Farbenlehre. So finden sich z. B. in den REIHEN XIII: Geometrisches, Ornamentales, Dekoratives, Bauendes, Graphisches; Ein-, Zwei- und Mehrfarbigkeit. XIV: Rund- und Eckform, Diagonale; Komplementär-



farben. Mengen- und Kalt-Warm-Gegensatz, differenzierter Farbauftrag. XV u. XVI: Betonung des Gevierts durch unterlegte Farbe und aufgelegtes Schwarz. XVII: Schwarzer Akzent auf der Farbe. XVIII: Rhythmisches, Schreibendes, Psychographisches; bewusst gesetzter Farbakzent. XIX: Kalligraphisches, Zusammenspiel von Farbform und Schwarzform. XX: Farbsteigerung. XXI: Farbsteigerung von Hell nach Dunkel mit Kontur. XXII:

Vereinfachung des Themas, Beschränkung und Steigerung der Mittel zugleich. XXIII: Farbige Zeichen. XXIV: Takt, Rhythmus. XXV: In-sich-Verschlungenes (2 u. 4 sind graphischer Anfang). XXVI und XXVII: Ausführende und sich auflösende Formen. – (Wegen der Verkleinerung und Reproduktion können die farbigen REIHEN leider nur ‚Farbnotiz‘ sein.)

AUSSTELLUNG



• VATER BEI DER ARBEIT •
GARTENHAUS

VATER BEI SEINER ARBEIT

Die PH Kiel zeigte bei ihrem Hochschultag 63 Arbeiten aus dem Unterricht von Studierenden, die im Klassenpraktikum (3. Semester) ein Thema unter bestimmten Bedingungen behandeln sollten. Es konnte als bildhafte Gestaltung und als soziologische Studie interessieren und enthielt den Hinweis, Vater bei seiner hauptsächlichen Tätigkeit und an seinem Arbeitsplatz zu schildern. Damit wurde die Möglichkeit eingeschränkt, das Vielerlei auf einer großen Arbeitsstelle zu schildern, doch konnte das für die Erzählerfreude der Grundschulkin- der nur bedingt gelten. Gefordert wurden der großformatige Block sowie Deckfarben.

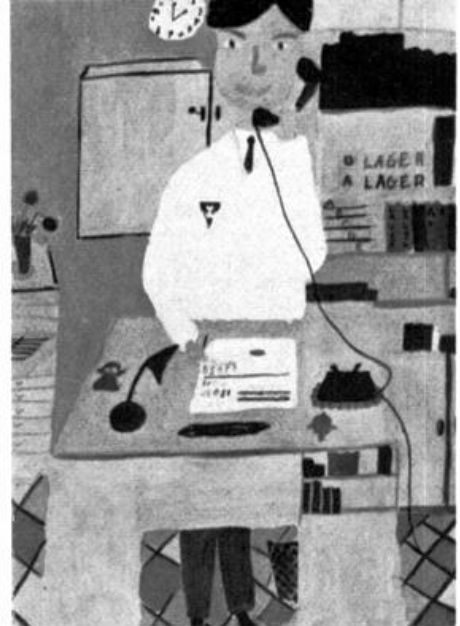
Die Ausstellung hatte folgende Ziele:

Die Schüler sollten eine Aufgabe mit gegenständlicher Bindung und ‚persönlichem Motiv‘ lösen, das vor allem in Ober- klassen zur Auseinandersetzung mit der ‚tätigen Figur‘ aus der Vorstellung anregt.

Die Studierenden sollten sich in der Schulpraxis an einem bestimmten Thema üben, dessen vereinte Ergebnisse aus vielen Schulen und Klassenstufen Einblick in übergeordnete bild- nerische Verhaltensweisen boten.

Wir Fachdozenten wollten erfahren, welches methodische Rüstzeug schon in der Hand war, um darauf unsere Übungen abzustimmen.

Gezeigt werden sollten nicht ausgesuchte Arbeiten, vielmehr Querschnitte des Möglichen in den Altersstufen. Das Thema war ja nicht einfach; es gab manches Scheitern beim Malen an gegenständlichen Formulierungen. Auch war eine verlässliche soziologische Erhebung (etwa zur Entfremdung von Arbeits- und häuslicher Welt) nicht möglich. Kam doch zur Alters- spannenweite mit unterschiedlicher Wirklichkeitsvorstellung das unterschiedliche Gelingen der Studenten, verbindliche Aus- sagen ‚herauszuholen‘. Sie sagten zwar, die Schüler hätten so auf das Thema reagiert, daß bis zu 80 Prozent ‚nichts wüßten‘; gleichwohl schilderten viel mehr den Beruf, richtiger: den Berufs-Typus, soweit er z. B. auf der Straße zu finden ist (Kraft- fahrer, Tankwart, Polizist usw.). Hinzu kommt ja, daß die Klei- nen oft unter der Suggestivkraft des Lehrers ein Thema auf- nehmen, dann aber frei umspielen; unter ‚Arbeit‘ stellen sie sich keinesfalls den Beruf vor; sie ist mit Vorstellungen von Schwitzen, Schmutz, Kraftanstrengung verbunden. Das Kind eines Kollegen wollte ihn bei der Gartenarbeit darstellen; denn ein Lehrer ‚arbeitet‘ doch nicht in der Schule. Jedenfalls entfiel ein Nachprüfen der Echtheit; man hätte dazu jeden Arbeits- platz aufsuchen müssen, der oft nicht einmal dem langjährigen Klassenlehrer bekannt ist.



Man kann mit relativ gutem Gewissen nur einige statistische Angaben machen: Beteiligt haben sich 13 Stadtschulen in Kiel, Lübeck, Rendsburg und Neumünster sowie zwei Landschulen. 17 Studierende brachten 585 Lösungen. Aus den Grundschul- klassen sowie dem 5.-7. Schuljahr kamen je 44 Prozent, aus dem 8. und 9. Schuljahr nur 12 Prozent. Bei 40 Prozent kann man den tatsächlichen Beruf herauslesen. Eindeutig charakteri- sierende Arbeiten entstanden vorwiegend in den oberen Klas- sen, aber auch nur dann, wenn ausreichend Zeit angesetzt und schon genügend methodisches Geschick vorhanden war, um das Thema mit der Klasse durchzustehen.

Wie verteilen sich nun die Berufe? Handwerker überwiegen mit 40 Prozent (vorweg metallverarbeitende Berufe, dann Bau- handwerker). Rechnet man die sog. ungelernten Berufe mit 12 Prozent hinzu, ergibt sich ein Schwerpunkt von 52 Prozent bei der Handarbeit, demgegenüber Angestellte und Beamte nur etwa die Hälfte ausmachen (27 Prozent). Nur 9 Prozent freie Berufe, vor allem Kaufleute, sind vermerkt sowie 12 Prozent nicht eindeutig einzuordnende. Bei etwa 5 Prozent der Kinder verdient die Mutter allein oder vorwiegend den Lebensunter- halt. Wie groß die Streuung ist, zeigt die Gesamtzahl von 153 vertretenen Berufen, wobei die nicht wenigen Angestellten- typen nur einmal zählen.

Das Thema ist durchaus als aufschlußreicher Test geeignet. Naheliegend wäre andererseits das Ansprechen der eigenen Berufs-Wunschbilder, die vom wechselnden Rollenspiel der Kleinen bis zu den fest erstrebten Tätigkeiten im 9. Schuljahr einen lehrreichen Einblick in die Vielfalt der Vorstellungen ver- sprechen.

Geplant ist, diese Form der Ausstellung zu wiederholen und mit einer kurzen Tagung zu verbinden. Notwendig wird sein, jeweils die Thematik im Semester v o r d e m Praktikum sorg- fältig vorzubereiten.

Peter Heinig, Kiel



Zu den Theorie-Ansätzen Ottos

Gunter Otto hat in seiner „Kunst als Prozeß im Unterricht“ (die Besprechung in Heft 1/64 nannte das Buch irrig „Der Kunstprozeß...“) im 4. Kapitel Hartlaub / Wulff / Britsch / Die musische Bildung und Die Gestaltungslehren einer „kritischen Durchsicht als vorliegende Ansätze zu Theorien der Kunsterziehung“ unterzogen. Dieser offensichtliche Beitrag zur Geschichte unserer Fachdidaktik kann nicht unwidersprochen bleiben; er ist – wie ich es in der Besprechung schon nannte – recht verzeichnet.

Für den, der in sechs Jahrzehnten selber die Rück- und Neubildungen des Unterrichts durchlebt hat, sieht es sehr anders aus. Vor allem mindestens zweischichtig insofern, als einerseits die Pflege des naiven Schaffens der Kindheit, andererseits aber ein Lehraufbau für die Reifezeit ständig in Besinnung und Tat vorlag.

Kein wirklicher Schulmann hat im ersten Fall ein Wachsenlassen anders verstanden als mit erheblicher „Wartung“ verbunden (gärtnerisch: ohne Unkrautjäten kein gesunder Wuchs).

Der Kunsthistoriker Hartlaub sammelte, was sein Sohn Felix recht phantasievoll zeichnete, erbat sich hinzu, was in der weiteren Bekanntschaft Kinder von Künstlern produzierten, stellte alles in der Kunsthalle Mannheim aus und schrieb sein Buch „Genius im Kinde“ (1922; zweite, sehr veränderte Auflage 1930). Die auf keinerlei Schulerfahrung beruhende, schöngeistig ausgeweitete Betrachtung der Sonderfälle hat keinerlei Wirkung außer einer gewissen, recht bedingten „Bestätigung eines Außenstehenden“ auf die „Schulfront“ ausgeübt. Dann: seit Goethe schon um 1900 die freie Kinderzeichnung schulfähig gemacht hatte, gab es eine erhebliche Praxis darin in Hamburg. Weiter gab es solche vor Hartlaub in Leipzig, Jena, Stuttgart (Kolbs Arbeitskreis, wofür „Kunst und Jugend“ schon süddeutsches Blatt war, bevor es 1921 Organ des Reichsverbandes wurde), Wien (mit seiner eigenen, eindringlich frühen Zuwendung) und auch Berlin. Es ist sagenhaft, wenn ausgerechnet Otto ausläßt, daß dort schon vorm 1. Weltkrieg das naive Schaffen beispielhaft gepflegt wurde (ich habe es 1912–1914 mitbekommen; es gehörte zur Kunstschul-Übungs-klassen-Praxis und hatte auch seine Arb.-Gem. von Volksschullehrern).

Völlig ohne und vor einem Hartlaub war für die Reichsschulreform ab 1918 der Boden bereitet, wonach die Volksschulen angewiesen wurden, „die kindliche Gestaltungskraft durch eigene Tätigkeit sich auswirken zu lassen“ (für ihre oberen Klassen hieß es: „davon sowie vom Verhältnis zur Außenwelt auszugehen und zur Kunstbetrachtung anzuleiten“).

Hartlaub brachte weder einen Anstoß noch originalen Ansatz zu einer Kunsterziehungs-Theorie; er zog vielmehr eine teils kluge, teils verwirrende Summe, weil er „Schul-Wirklichkeit“ gar nicht begründen wollte.

Auch der zweite Theorie-Zeuge Ottos: Oskar Wulff, Experte für vorderasiatische Kunst in Berlin, behandelt sein völlig anderes Problem aus nachherigem Reflex. Ihm ging es primär um die „Lehre“ nach der Kindheit. Ihn hat bewegt, daß sein mit 14 Jahren verstorbener, recht naturalistischer Junge nicht im Zeichenunterricht an Naturstudien lernen durfte, sondern mit zuviel „Phantasiezeichnen“ aufgehalten wurde. Wulff verallgemeinerte, was gewiß damals vorkam als Übertreibung des Expressiven (im Sinne der Zeitkunst). Nur kam er damit 1927 post festum, d. h., sein dickes Buch hatte keinerlei Einfluß, sein Referat beim Prager Kongreß 1928 fiel durch, seine verlausulierte Aufwärmung der Renaissance-Formeln – erst Flächiges, dann Körperhaftes und Räumliches als Lehrfolge – war „kalter Kaffee“ und das Gegenteil eines produktiven Theorie-Ansatzes.

1927, als Wulff auftrat, lag ja schon allerlei vor. Zunächst die beiden Bände von Kolbs „Bildhaftem Gestalten“ (seit 1926). Hier hätte Otto ein-

haken sollen. Denn Kolb bot auf die Frage, wie es nach dem kindlichen Schaffen weitergehen solle, eine Reduktion der altakademischen Elemente (Körper- und Raumstudien), während nun, nach 1926, Britschs Theorie allgemein bekannt wurde, die die Fodenscheinigkeit des alten Abbilde- und Perspektive-Theorems entlarvte und die Kunstfrage auch für das Jugendalter unerbittlich groß schrieb.

Außerdem aber waren aus langen Berliner Debatten 1925 die Richterschen Richtlinien hervorgegangen (mit einer massiven, immanenten Theorie!). Ich kann versichern: wäre Wulff damals schon aufgetreten als außenseitiger Reformier, er wäre so wenig ins Gespräch gekommen wie nachher. Es stellt sich an solchem Beispiel heraus, daß Bücher falsche Akzente setzen können, während das wesentliche Geschehen in unserm Fach Leuten verdankt wird, die keine schreiben! Otto ist auf eine Art buchgläubig, daß ich jedenfalls weder Junglehrern noch Referendaren wünschen möchte, seine vielen Pseudo-Quellen nachzulesen.

Übrigens hat Kolb selber nach dem Prager Kongreß, angesichts des am stärksten akklamierten Referates von Kornmann über „Folgerungen aus Britsch“, seine „Lehr“-Meinung erheblich revidiert. Wieweit Otto seinen dritten Theoriezeugen – Britsch – unzureichend abtut, war schon im vorigen Heft einleitend genannt.

Nun der vierte Kronzeuge von 1950: Haase mit seinem „Musischen Leben“. Otto sagt selber, er wiederhole, was die drei Kunsterziehungstage 50 Jahre zuvor als ideale Forderungen angemeldet hätten: Kunst, Musik, Dichtung aus Quellen und das eigene Tun der Schüler als Zugang dazu. War aber nicht schon 25 Jahre vor Haase in den „Richtlinien“ manche Konkretion ausgedrückt und wurden nicht in vielen Beispielen die „Querverbindungen“ gelebt: Kunst-, Musikerzieher und Deutschkundler gemeinsam bei Aufführung, Fest und Feier?? Hat die allgemein erzieherische Rahmung etwa in Kunst, Musik oder Sprache eine „musische“ Gestaltungslehre, gar Theorie einer „musischen“ Formgebung nach sich gezogen???

Otto denkt in der Herkunft zu kurzatmig. In den vergangenen sechs Jahrzehnten gab es mehrere Freiheitsbewegungen. Freiheit – wovon, das hieß fürs Kindesalter: weg mit angelernten Formeln, hin zur möglichen Eigensprache. Es hieß für die oberen Klassen desgleichen: weg von den akademischen Darstellungsmethoden, aber es konnte hier nimmer einfach heißen: hin zur Eigensprache, weil um 1900 Zeitkunst etwas anderes war als 1925 und 1950, also das Bildungsgut (Lehrgut) unterschiedlich gewogen und auf „Anschluß“ geprüft wurde (viel mehr als Bücher sagen das Schülerarbeiten direkt).

Was tragen Haases stiefmütterliche Zeilen zur Bildnerie bei? Führt Richard Otts „Urbild der Seele“ wirklich in die Zukunft? War die Bauhaus-Idee wirklich die Kraft, die den bildnerischen Bereich weitergebracht hat? – Gewiß: eine der Kräfte, aber reicht sie aus zur Theoriebildung?

Über die Gestaltungslehren wird noch öfter zu reden sein. Ehrhardt war am Ende der 20er Jahre nur einer, der sich dran versuchte. Es gab viele andere (die keine Bücher schrieben). Umfassender war der „Frontspiegel“, den das „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“ in der Potsdamer Straße unter Pallat bis 1933 darstellte: mit Fachtagungen, heißen Debatten und nachschlagbaren Berichten. Dort brodelte es von didaktischen Überlegungen; die damalige Fülle der „Angebote“ lebt heute nur abgeschwächt weiter, und die echten Ansätze zur Theoriebildung sahen anders aus. Unsere heutige Gefahr bei elf Ländern, Ministern und Richtlinien ist, daß wir zur pädagogischen „Provinz“ absinken – mangels einer Zentralstelle, an der z. B. auch Ausländer erfahren könnten, was denn nun Bundesübergreifend ist, auch Ferienkurse mitgeteilt bekämen. PH-Dozenten tagen unter sich, ebenso Fachleiter und Ausbildungsleiter, aber etwa je zusammen?? Otto meint die Volksschule, wendet aber höhere Schule und Akademie drauf an. Das ging ehemals gar nicht,

ist aber heute unvermeidlich. Nur sollte am Diskussionsgespräch nun mindest erst ein Fachleiter eines Studienseminars und ein Ausbildungsleiter einer Akademie teilnehmen, um Ottos Versuch zurechtzurücken.

Goethe in bezug auf junge Fachlehrer:

„Professoren, so gut wie andere in Ämtern angestellte Männer, können nicht alle von einem Alter sein. Da aber die jüngeren eigentlich nur lehren, um zu lernen, und noch dazu, wenn sie gute Köpfe sind, dem Zeitalter vorausseilen, so erwerben sie ihre Bildung durchaus auf Unkosten der Zuhörer, weil diese nicht in dem unterrichtet werden, was sie eigentlich brauchen, sondern in dem, was der Lehrer für sich zu bearbeiten für nötig findet.“

Aus: Walter Benjamin „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ – Drei Studien zur Kunstsoziologie aus der Vorkriegszeit; Suhrkamp Verlag, 185 S., 3,- DM.

„Es gibt in unserem Zeitalter kein Kunstwerk, das so aufmerksam betrachtet würde wie die Bildnisfotografie des eigenen Selbst, der nächsten Verwandten und Freunde, der Geliebten“, hat schon im Jahre 1907 Lichtwark geschrieben und damit die Untersuchung aus dem Bereich ästhetischer Distinktionen in den sozialer Funktionen gerückt. Nur von hier aus kann sie weiter vorstoßen. Es ist ja bezeichnend, daß die Debatte sich da am meisten versteift hat, wo es um die Ästhetik der Fotografie als Kunst ging, indes man beispielsweise dem soviel fraglosoren sozialen Tatbestand der Kunst als Fotografie kaum einen Blick gönnte.

Und doch ist die Wirkung der fotografischen Reproduktion von Kunstwerken für die Funktion der Kunst von sehr viel größerer Wichtigkeit als die mehr oder minder künstlerische Gestaltung einer Fotografie, der das Erlebnis zur Kamera-beute wird. In der Tat ist der heimkehrende Amateur mit einer Unzahl künstlerischer Originalaufnahmen nicht erfreulicher als ein Jäger, der vom Anstand mit Massen von Wild zurückkommt, die nur für den Händler verwertbar sind. Und wirklich scheint der Tag vor der Tür zu stehen, da es mehr illustrierte Blätter als Wild- und Geflügelhandlungen geben wird. Soviel vom Knipsen.

Doch die Akzente springen völlig um, wendet man sich von der Fotografie als Kunst zur Kunst als Fotografie. Jeder wird die Beobachtung gemacht haben, wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik und nun gar eine Architektur, im Foto sich erfassen läßt als in der Wirklichkeit. Die Versuchung liegt nahe genug, das schlechterdings auf den Verfall des Kunstsinns, auf ein Versagen der Zeitgenossen zu schieben. Dem aber stellt sich die Erkenntnis in den Weg, wie ungefähr zu gleicher Zeit mit der Ausbildung reproduktiver Techniken die Auffassung von großen Werken sich gewandelt hat. Man kann sie nicht mehr als Hervorbringungen einzelner ansehen; sie sind kollektive Gebilde geworden, so mächtig, daß, sie zu assimilieren, geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern. Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und ver helfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welchen sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen.“

Erich Parnitzke

SCHRIFTTUM UND BILDGUT

Erziehung und Wirklichkeit - 9. Folge des Jahrbuchs „Gestalt und Gedanke“ der Bayrischen Akademie der Schönen Künste / Verlag R. Oldenbourg, 64 / 182 S. mit 15 Abb., Lbd. 14,80 DM.

Die Vortragsreihen der Münchener Akademie sind schon zu einem Begriff geworden. Die nunmehrige pädagogische Hinwendung ist aus gutem Grund, wie von Preetorius eingangs erläutert, keine rein musische. Portmann eröffnet mit „Welterleben und Weltwissen“ (der Schritt von der ertümlchen zur sekundären heutigen Weltsticht). F. Messerschmidt bringt „Realutopische Überlegungen zur Schule von heute“ (über die Bindungen musischer Bildung). Lothar Zahn erläutert „Bildung als Wirken der Sprache“. Hans Herrmanns Anteil: „Zeichnung und reale Welt“ (s. Hinweis im vorigen Heft S. 50) entwickelt an 15 „Zeichen“ die Grundzüge der kindlichen Bildsprache, deren Bedeutung aber viel weiter reicht. Wird die von Volk zu Volk verschiedene Wortsprache nachsprechend gelernt, so ist das (echte) Zeichen ein originärer Vorgang; es muß jedem neu gewonnen werden, man spricht mit ihm dafür über alle Zungen hinweg. Schade, daß solcher Darlegung nichts von den Lichtbildreihen zum Vortrag mitgegeben wurde. Man sieht, wie auch in derlei Jahrbüchern die Schau hinten an steht, obwohl sie doch Leser suchen, die nicht dabei waren. - Es folgt Werner Thomas: „Das Orff-Schulwerk als pädagogisches Modell“ (an den Leitbegriffen Reduktion und Isolation, Elementarisierung, Strukturierung und Imaginative Weiterbildung). Im Schlußwort betont Portmann, daß menschliches Dasein nur gelingen könne, wenn die Sphären des künstlerischen Schaffens nicht vernachlässigt würden und verädeten, sondern ernst genommen und in die Schulbildung eingegliedert würden.

Siegfried Giedion: *Ewige Gegenwart - Die Entstehung der Kunst* - Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel / Verlag Dumont Schauberg, 64, nach der New-Yorker Ausgabe von 1962 / 439 S. 27,5:33 cm m. 351 einfarbigen Abb. und 20 Farbtfln., Lbd. 98 DM.

Der 70jährige Autor trat 1922 mit der Dissertation über spätbarocken und romantischen Klassizismus (bei Bruckmann) hervor, blieb lange dem Bauen zugewandt („Bauen in Frankreich“ 1928, „Space, Time and Architecture“ 1941, dessen 14 Auflagen und vielen Übersetzungen demnächst eine deutsche Ausgabe folgen soll), hat aber seit 7 Jahren das Problem der „Beginnings of Art“ in Vorlesungen in Washington behandelt und dazu eigne Studien unternommen. Er hat mit zwei Schweizer Fotografen eine Anzahl der bedeutendsten Eiszeithöhlen durchforscht und erntete Aufnahmen, wie sie bislang keine Veröffentlichung brachte.

Was Giedion mit dem Titel sagen will, ist einfach erklärt: Was da einst Menschen an Spuren hinterließen mit den Fingern und wenigen Hilfsmitteln, was sie der Kunst der Höhlenwandungen und -decken oder plastischen Ansätzen sonst abgewannen, ist nichts endgültig Gewesenes, sondern bleibende Äußerungsmöglichkeit.

Andererseits muß zuvor gesagt werden, daß diesem ersten - bereits allzu aufwendigen und teuren Bildband - ein zweiter folgen wird, der zur Entstehung der Kunst hinzugehört. Er fängt an mit dem Entstehen der ersten baulichen Kunstform, dem Ziegelstein, dem rechten Winkel, dem vertikalen Aufbau, der Wand. „Im zweiten Band werden wir diese Entwicklung während der Formationsperiode der ägyptischen Kunst verfolgen, wenn alle Richtungen in bezug zur Vertikalen untergeordnet werden.“ (Das Deutsch des Bandes ist recht großzügig. Schon vom Original in Englisch heißt es, es wäre mehr Vorlesungs- als als -schreibe. Jedoch findet man durch, daß die Bilder fündig sind.)

Da gemäß der Einleitung der zweite Band „Die Entstehung der Architektur“ (in den ersten Hochzivilisationen) behandeln soll, würde Giedion damit wieder in sein lebenslanges Hauptthema einmünden.

Um so mehr bleibt zu fragen: Wird uns mit dem jetzigen Band wirklich „Entstehung“ erschlossen über das hinaus, was man anhand mancher Veröffentlichungen über die Bilderei vor 20 000 bis 10 000 Jahren selber ansehen konnte? Ich denke

da an die Belege der ägyptischen Malerei aus der Vor-Geschichte, worin Jagd- und Kampf-Szenen recht gestreut ohne Zusammenhang, geschweige Rahmung, vorkommen. Das reicht nahe an 3000 v. Chr. heran und setzt gleich vielen offenen Bildern ohne Bodenstrich oder Rahmung die einstige, der Höhlen wegen besser erhaltene Malerei unschwer fort.

G. kann auch nur bestätigen, was alle Höhlenzeugnisse zeigen:

Diese (Ur-) Kunst stellt ihre Motive nie in eine unmittelbare Umgebung, isoliert sie vielmehr, oft nur in letz-charakteristischen Formzügen (wobei Füße oft gleichgültig sind). Sie kennt keinen Hintergrund. Sie kennt keine Größenrelationen. Neben, sogar in einer riesigen Kopf- und Rückenlinie steht ein ganz kleines Wesen und ein noch viel kleineres wird in Knochen geritzt. Alle Richtungen haben gleiches Recht, auch alle Oberflächen, ob sie regelmäßig, eben sind oder aber geneigt und gedreht, in Wölbung oder über Kopf und voller Buckel und Beulen. Die Zeichen können jeden Winkel innerhalb 360 Grad einnehmen und auch auf dem Kopf stehen.

Sehr häufig werden gegebene Form-Ansätze ausgedeutet und weitergebildet, ebensooft ist es allerdings auch nicht der Fall.

Die Wohnplätze befanden sich nirgends im Innern der Höhlen, sondern außen an überhängenden Wänden. Die Höhlen bildeten Kultstätten, worin sich an den Bildern (oder Ausformungen) magische Rituale vollzogen. Kaum jemand dürfte beim Fakkelschein größere Teile übersehen haben. Das ist noch heute bei allem Kunstlicht schwer möglich. Manche Gebilde sind sehr schwer zugänglich.

Überzeichnungen sind üblich, wobei Früheres aber nicht ausgelöscht wird. „Diese Nomadenkunst reicht in manchen Höhlen vom Aurignacien bis zum Azilien. Das deuteut eine Spanne, die unsre zeitliche Vorstellungskraft bei weitem übersteigt. Dabei bleibt die Raumkonzeption die gleiche. Sie bedeutet nicht Chaos, sie nähert sich eher der Ordnung der Gestirne, die sich in endlosen Räumen bewegen, universal und unbegrenzt in ihren Beziehungen.“

Die Behauptung der „Konstanz der Kunst“ und der „wirklichen inneren Affinität zwischen dem Ausdrucksverlangen des urzeitlichen und dem des heutigen Menschen“, das mit einer „Erneuerung gewisser Ausdrucksmittel“ einherginge, stützt der Autor mit Vorsicht auf Symbolismen in Bildern von Miro, Arp, Klee, Chagall.

Aber wichtiger ist der Aufweis der Befunde, auch der halbplastischen, der Fingermalerei, Symbole, (seltenen) Gitter und anderer Zeichen außer den Jagdtieren (die ganz seltenen Fälle von menschlichen Gesichtszügen kommen nur auf amulettartigen, winzigen Köpfen vor). Da macht es uns Giedion nicht gerade leicht. Es gibt Seiten zum Symbol- und Abstraktionsbegriff, bei denen man zweifelt, ob der Autor jemals Kinderbilder in reiner Sachdeutung (trotz allgemeinsten Formung) lesen lernte. Eine Sonderrolle spielen im Teil III „Die (häufigen) Hände als magisches Symbol“, weiter die künstlichen Löcher, Ringe, Fruchtbarkeitssymbole (Vulva, Phallus, Brüste). Im Teil IV sind es die Tierformen und -symbole, die Arten von Gravierungen, Hochreliefs sowie die komplexen großen Darstellungen (Altamira, Lascaux). Teil V gilt den Profil- und Frontaltypen der sogenannten Venusstatuetten und den Gestalten ohne Kopf sowie Masken und hybriden Geschöpfen. Es ist auf Grund der Fülle anschaulichster Fotos mit Sicherheit ein recht breites Quellgebiet des Bildnerischen gegeben, wobei man wohl die spielerischen Ansätze nicht ausschließen sollte (müssen alle abgedruckten oder ummalten Hände magische Symbole sein, muß hinter jedem Kratzgitter ein Weltgeheimnis stecken?). Allerdings: Welches Spiel kannten die Generationsketten, die jagen mußten, um zu existieren, und deren höchster Komfort eine verbesserte Pfeilspitze oder Speerspitze aus Stein war, um das bis in den Traum verfolgte, genau bekannte Wild zur Strecke zu bringen?

Waley-el-dine-Sameh: *Alltag im alten Ägypten* / Verlag Georg D. W. Callway 63 / 160 S. 28:25 cm m. 2 Karten u. 8 Fotos im Text, 160 Fotos auf Tfln. und 19 Farbtfln., Lbd. 48 DM.

Wohl gibt es manche Bildbände über Ägypten, auch ein Knauer-Lexikon zur Kulturgeschichte, aber kein derartiges Bilderbuch mit großen, vorzüglichen Abbildungen, das sich nur mit schlichten Themen in solcher Fülle und Nähe befaßt. Es kommt kein Pharao, kein Tempel oder sonst ein großes Werk vor. Dagegen wird der Mensch in der Natur zu den Jahreszeiten, als Landwirt, bei der Jagd, beim Essen und Trinken, in der Familie, bei Musik und Tanz gezeigt. Dazu Handwerkstätigkeit, das Schreiben und Malen, Gerät und Schmuck und was zur Kleidung und zum Wohnen gehört. Die Ägypter wurden ja nicht müde, ihr Leben und Tun darzustellen; sie gehören an die Spitze der Völker, die sich Rechenschaft gaben und das Dasein im Modell für die Verstorbenen wiederholten. So sind die Zeugnisse für den Alltag ganz überwiegend Grabmalereien und -reliefs: 54 Malereien und 56 Reliefs (auch diese teils bemalt). Plastik spricht nur in 30 Beispielen, teils in Kleinfiguren. Gerät aller Art und Schmuck ist 40mal belegt, Baukunst mit nur 2 uneigentlichen Bildern bedacht.

Es liegt im Wesen dieser Erschließung im Lande selber (mit den Kairo-Sammlungen voran), daß viele sonst kaum bekannte Darstellungen dabei sind und manche erstmals fotografiert wurden.

Uns gehen primär eben diese originalnahen Belege an, während der Textanhang, der sich mit der Art der Malerei befaßt, unter Niveau bleibt für jeden, der richtungsgestaltige Bildsprache, (ohne Verkürzung) als komplexe Formprägung lesen kann (und aus gewisser Nähe zur Kinderzeichnung versteht). Dazu gehört auch die durchaus vorhandene Körperlichkeit, die Staffellung usw. So wird man kaum übernehmen können, was der Verfasser über den „Jenseits“-Blick zu erläutern sucht. Alle relativ „allgemeinen“ Augen sehen allgemein „geradeaus“, wozu man kein Jenseits annehmen muß, da sonst auch die Gesichter in vielen Kinderbildern mit voller Pupille im grenzhaften Augenweiß „jenseitig“ schauen müßten. Man ist erstaunt, daß jemand, der solche Fülle lebensnaher Gebilde bejaht und voll Freude weiterreicht, der zuständigen stilkundlichen Besinnung entbehrt, obwohl H. Schäfer (s. Heft 6/53 u. DG 1/64) vor mehr als 40 Jahren sehr viel gesehen hatte (leider ohne Britsch zu verstehen und zu nutzen).

Als prächtiges Groß-Bilderbuch von angemessenem Preis.

Walter Andrae: *Alte Feststraßen im Nahen Osten - Hattusa-Assur-Babylon-Uruk* / Verlag Freies Geistesleben Stuttgart 64 / 64 S. mit 7 Rissen u. Ansichten im Text, 11 Fotos auf Tfln., 1 farbigem Deckelbild und 6 ganzseitigen (dabei 4 zweifarbigen) Karten, br. 9,80 DM.

Die Neuauflage des Büchleins von 1941, worin der verstorbene Archäologe und Leiter des Vorderasiatischen Museums in Berlin beschrieb, was zu den Ausgrabungen gehörte, die zur Einrichtung der großen Babylonsäle (mit dem Ischtartar) führten, ist eine erwünschte Tat. Sie erhellt anschaulich überzeugend, daß zu den Schöpfungen der alten Kulturen die Prozessionswege zu den Kultstätten gehörten, also (offene) „Wege“-Architekturen, wie sie nachwirken bis in die Säulen- oder Pfeilerreihen, die im Innenraum der Dome den Schritt und Blick zum Hauptaltar lenken. In welcher Art die Deutsche Orient-Gesellschaft an der Freilegung und Erforschung der alten Feststraßen beteiligt war, das zeigen die Pläne und Ansichten der im Titel genannten Städte samt den Aufschlüssen, die ein Andrae hinsichtlich der Kulte an den außerhalb gelegenen Festplätzen zu erbringen vermochte. Ein verdienstvoller Beitrag zu den Zwecken und Formen der frühen Baukunst.

Ullstein-Kunstgeschichte - Weltkunst in 20 Taschenbüchern. Je Band zu etwa 120 S. Text (m. Zchnng.), 72 Fotos auf 48 Kunstdruckseiten und 7 Farbtlfn., 4,40 DM.

Die seit einem Jahr angelegte Reihe umfaßt derzeit 14 Nummern (bei je 50000 Auflage). Die übliche Gliederung vom alten Orient bis zur Gegenwart umfaßt 15, Vorgeschichte und primitive, islamische Kunst, Alt-Amerika, Ferner Osten und Indien weitere 5 Bändchen.

Übermittelt wurden zwei Proben:

Bd. 5 - W. Schuchardt: Griechische Kunst / 126 S. m. 23 Zchnng., 77 Fotos und 7 Farbbilder auf Tfln. Die Kapitel: Das Geometrische Zeitalter (?) / Die frühe und hohe Archaik / Die Klassik / Der Hellenismus sind nach Plastik und Bildkunst gut veranschaulicht und kommentiert, die Baukunst wird hingegen nur an einigen Textzeichnungen gekennzeichnet.

Bd. 19 - Indische Kunst mit den Abschnitten: Klaus Fischer „Industial-Kultur“ und Ernst Diez „Indische Kunst“ / 120 S. m. 15 Zchnng., 70 Fotos und 7 Farbbildern auf Tfln.

Den vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern am Indus gelten 18 S. m. 5 Zchnng. u. 15 Fotos, alles weitere führt in die buddhistischen Kultbauten, dazu die Tempel, Bildwerke und Malereien ein. Ein ergänzender Blick gilt den Denkmälern in Hinterindien und Indonesien.

Bei dem Übermaß an Bildbänden zur Weltkunst muß natürlich gefragt werden, weshalb man sich 20 Teile in Raten zu 4,40 DM zusammenstottern soll, während man für 88 DM manche andere Wahl hat. Ein Vorteil liegt wohl vor allem darin, daß man vorhandenen Ausgaben die abgelegenen, z. B. die außereuropäischen Bändchen hinzufügen und einzeln etwa einer Arbeitsgemeinschaft zugrunde legen kann. Das Bildmaterial ist oft überraschend gut!

A. Wagner: Keine Angst vor Kunstgeschichte - Eine Stilkunde der deutschen Architektur und ihrer Vorbilder / Verlag Karl Thiemig, München 64 / 112 S. Kunstdruck 32,5:24,5 cm mit 110 Zchnng. und 171 Fotos, darunter 11 ganzseitige, Lbd. 28 DM.

Man möchte stöhnen: Wieder eine Kunstgeschichte, aber schon beim ersten Betrachten erhebt sich dieser großformatige Bildband weit über „gängige“ Stil-Abfolgen vom altchristlichen Rund- und Langbau an. Es besticht die Güte und Größe der Abbildungen, ebenso die ausgezeichnete Auswahl und Anordnung (auch thematisch) und am meisten der Sachverstand des Kenners, der nur sauberste Risse und Detailzeichnungen bringt (auch zum beschließenden Fachwort-ABC) und sich keine lässigen Kommentare erlaubt. Es ist zweifellos richtig, auch dem „Laien“ eine Hilfe „aus erster Hand“ zu bieten, da er vom Mittelmaß - auch in der Darstellung - gar nichts lernen kann. Angesichts der „billigen“ Angebote für Leute, die kaum „Angst“ vor Kunstgeschichte haben (der Büchermarkt spricht fürs Gegenteil), wäre der Titel eher zu ändern: „Wenn schon Kunstgeschichte, dann nur beste!“ Man lasse sich diese Ausgabe vorlegen und prüfe und entscheide selber, wie hier „exemplarisch“ belehrt und jedesmal auf „weitere Beispiele“ hingewiesen wird.

Otto Kammerlohr: Anmerkungen zur Kunstgeschichte / im Selbstverlag 852 Erlangen, Soalestr. 13 / 32 S. (einseitig Schreibmaschinen-Rotaprint) m. 26 Zchnng. und 9 Fotos, br. 3,95 DM.

Eigenheiten in Bau, Plastik, Bild, Kunsthandwerk und Kostüm von Ägypten bis zur Gegenwart im Telegrammstil als „Merkstoff“ aufgereiht (in 25 Abschnitten), das ist die lehrhafte Absicht, die schon manchen kunstgeschichtlichen Leitfaden trug und an sich als Arbeitsheft-Plan löblich bleibt. Wenn man den freigeig mitgereichten Gutachten folgt, wird das Konzentrat für Schüler und Lehrer der Volks-, Mittel- und Berufsschulen empfohlen.

Der darunter einzige Gymnasial-Fachberater wagt nicht, die höhere Schule zu erwähnen. Es gibt zwar Studienräte unseres Faches, die in Oberklassen nichts als „Kunstgeschichte“ treiben und sie in Stichworten diktieren. Ich habe solche Niederschriften gesehen und kann nur sagen, dagegen ist K.s Skriptum noch Gold, obwohl dies spätestens vom Barock an abblättert bis zur fatalen Lexikonstünche: „In der Plastik spricht man von Impressionismus, wenn die Formen weniger kubisch als malerisch weich modelliert sind. Vertreter: Auguste Renoir (Frankreich); Georg Kolbe (Deutschland).“ - Den Expressionismus vertreten Barlach und Lehmbruck. „In der Gegenwart streben viele Künstler dahin, mit einfachsten Formen das Wesentliche auszudrücken (z. B. Drahtplastiken)“ - Von der gegenstandslosen Malerei wird gesagt: „Es entstehen reine Farbspielerien oder Zusammenstellungen von geometrischen Figuren“ - vertreten durch Kandinsky und Klee. Daß die Merkbilder zu den Merknamen nur ein Gerippe (und weniger) sind, besagt nicht nur ihre Zahl, sondern auch des Autors Selbstbetätigung in Bauzeichnungen. (Ein Referendar, der derart Renaissance-, Barock- usw. Bauten mit dem Stift „erklärt“, verdient durchzufallen.)

Einer der Lobpreiser rühmt die „Stillehre“ wegen ihrer Übersicht. Man faßt sich an den Kopf. Ist völlig vergessen, daß es Falltafeln von nur einem halben Quadratmeter mit echter Synopsis der Künste und Epochen (sogar Lebensalter von Künstlern) mit vielen Kleinfotos gab? Der dankenswerte Versuch müßte noch sehr durchgeknetet und in Form gebracht werden!

Gerd Gaiser: Moderne Malerei - Von Cézanne bis zur Gegenwart / Knorr & Hirth Verlag 63 / 240 S. 17,5:17,5 cm m. 108 Farbtlfn., Lbd. 24 DM.

Der Autor, Kunsthistoriker, Maler und PH-Dozent (Reutlingen) hat in diesem Sammelband die auch einzeln (zu 9,80 DM) erhältlichen Teile vereinigt: Alte Meister der modernen Malerei (Cézanne bis Bonnard), Klassiker der modernen Malerei (Matisse bis Miró) und Aktuelle Malerei (Arp bis Wols), mit jeweils 38 Farbbildern. (Im vorigen Heft ging DG S. 94 auf zwei dieser Teile ein.)

Den Abschnitten gehen jeweils etwa 8 S. „Einführung in die Zeit und ihre Richtungen“ voraus, gefolgt von 30 S. Anmerkungen zu den Bildern, in denen - außer der Auswahl - die eigentliche Leistung besteht, so daß die 120 Textseiten ein soweit ordentlich orientierendes Lese- und Nachschlagewerk darstellen.

Die nur postkartengroßen Farbbilder können nicht mehr als Hinweise sein. 20 Verlage liehen Klischees, 8 weitere Reproduktionen zum Nachmal-Reproduzieren. Man muß sich bei derlei Aufbereitungen fragen, ob man die Bildwahl nicht oft sehr anders treffen müßte (wofür es übergenug andere „Postkarten“ gibt) und ob man dann nicht nachzuschlagende Daten eher aus einem der mehreren Lexika o. dgl. bezieht. Für meine Begriffe kommt Klee mit 33 Zeilen und einem Bildchen viel zu kurz, was ebenso von Picasso und Braque gilt, deren Bildbelege (44, 45, 46) herzlich wenig geklärt werden. Und ob mit einem schwachen Rothko, Sam Francis, Tapiés sowie ziemlich dunklen Worten dazu dem Laien wirklich letzte Höhe gezeigt ist, muß offenbleiben, auch wenn das Geschick zur ganzen Zusammenstellung bestätigt werden kann.

Zwei neue Paperbacks in der Reihe der „DuMont-Dokumente“:

Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei / 272 S. m. 117 Abb., davon 49 auf Tfln., 11,80 DM.

Wer es noch nicht wußte, kann aus dieser dankenswert gründlichen Darbietung erfahren, welchen Umfang die eigentliche Malerei einnahm, zu deren Spitzengruppe die „Nabis“ in Frankreich, Segantini und Hodler in der Schweiz, Beardsley in England, Van de Velde in Belgien, Munch in Norwegen, Klimt in Wien, Klinger, Leistikow, L. von Hofmann und F. von Stuck bei uns gehören, aber

überall weiter ausstrahlen, Graphik, Illustration, Buchschmuck nicht zu vergessen. Außer bei Ahlers-Hestermanns „Stilwende“ ist nur in F. Schmalenbachs „Jugendstil - ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst“ die bildhafte Seite angegangen worden, während es zum Mobiliar und Ornament manche Veröffentlichungen gab. Die Linie als Kraftträger, die ausgewogenen Flächen, Gemälde in sozusagen ornamentaler Ordnung, das setzt diese Malerei völlig ab vom Valeur-Impressionismus, macht sie „unmalerisch“ und stellt sie auf eine Brücke zum aperspektivisch-graphischen Stil, wie ihn dann Picasso und Braque eröffnen sollten. Übrigens gehört der noch literarisch illustrative Kandinsky durchaus zum Jugendstil. Was den Älteren alles noch wohl bekannt vorkommt, dürfte die jüngeren Kollegen dahin belehren, daß jener erste Jugendstil weitere im Gefolge hatte (der eigentümlich expressive um 1918 fehlt hier) und grundsätzlich eine Klippe des Stilisierens bedeutet.

Gunther Thiem: Karl Schmidt-Rottluff - Aquarelle und Zeichnungen / Verlag F. Bruckmann 63 / 100 S. 25,5:19,5 cm, d. h. 24 S. Text m. 10 Zchnng., 25 aufgelegte Farbdrucke und 20 Fotos auf Tfln., Lbd. 24 DM.

Zum Jahresende 80 werdend, hat Schmidt-Rottluff seine energische Handschrift nicht nur 6 Jahrzehnte hindurch behalten, sondern eher gestrafft, wie es 14 Beispiele seit 1950 zeigen, gegenüber 22 aus der ersten Lebenshälfte, die den expressiv-offenen Stil vertreten, unter dem der Brücke-Meister sich am meisten eingepreßt hat. Diese Längsschnittauswahl mag charakteristisch sein, läßt aber offen, ob uns nicht mehr gedient wäre mit einer Versammlung nur bester Blätter. Ich kenne genug kraftvolle, die hier fehlen, und könnte manche anderen gern missen, auch wenn Schmidt-Rottluffs Werk nicht entfernt derartig schwankt wie das Heckels (z. B. in der letzten Hamburger Ausstellung).

Der Band gehört zur Reihe der Bruckmann-Monographien, die u. a. Corinth, Nolde, Marc, Feininger, Gabriele Münter behandeln.

Fritz Baumgart: Renaissance und Kunst des Manierismus / 232 S. mit 72 Abb. auf Tfln., 12,80 DM.

Um den seit 1789 existierenden Begriff des Manierismus ist fast zuviel Wirbel gemacht worden, besonders seit Hockes Taschenbuchbänden (Die Welt als Labyrinth und Manierismus in der Literatur, rde 50/51 und 82/83). Baumgarts Darstellung ist erfreulich klar begrenzt, weil er zuvor das Leitbild der Hochrenaissance herausstellt und davon abhebt, welche Gegen- und Sonderprobleme die Manieristen in und außer Italien verfolgt haben - an Hand sehr instruktiver Belege.

Sehr zu begrüßen auch der 26seitige zweispaltige Anhang mit Textdokumenten, worin 20 Zeugen und Experten zu Worte kommen - von Zeitgenossen bis zu Reynolds, Kant, Burckhardt, Riegl, Wölfflin, Pinder, Panowsky, welch letzterer 1930 erklärt: „Es bleibt also nichts anderes übrig, als einen bisher fast nur auf die darstellenden Künste angewandten Begriff auch auf die Baukunst zu übertragen...“ (Leider wird Baukunst fast gar nicht, schon die Plastik nur siebenmal gezeigt.)

Das Sakramentar von St. Gereon / Piper-Bücherei 190 / 51 S. m. 16 Farbtlfn., Nachwort: Peter Bloch, 4,50 DM.

Die kostbare, um 1000 für einen Chorherren gefertigte, 1703 von Köln nach Paris geschenkte liturgische Handschrift ist ein Hauptwerk der ottonischen Buchmalerei, worin das karolingische und byzantinische Erbe umgeformt wird. Die hier erstmals wiedergegebenen Seiten zeugen von der besonders ausdrucksvollen Gestaltung und einer erlesenen Farbigkeit, deren reiche Abtönung stets mit Gold rechnet. Man lasse die Eigenheiten des szenarischen Aufbaus und die Fülle des Ornaments selber auf sich wirken.

Schachfiguren aus 10 Jahrhunderten / Ein Bildbändchen der Inselbücherei (Nr. 752) mit 45 Fototf., 10 S. Geleitwort u. 10 S. sorgfältige Bild-Erläuterungen, 3,60 DM. Die Beschränkung auf 1 bis 3 Figuren je Tafel rückt diese Auslese an kleinstplastischen Kabinetttstücken (dabei 6 moderne) erfreulich nahe.

Zwei neue Blaue Bücher – auch als Gesamtausgabe – von Vagn Poulsen, Direktor der Ny Carlsborg Glyptothek in Kopenhagen:

Römische Bildwerke / 14 S. Text m. 13 Abb., 4 Farbtfn. und 80 Fototf., 6,60 DM.

Die ausgezeichnete Darbietung durch einen der besten Kenner (aus der Kopenhagener Sammlung sind einige der Glanzstücke) spricht für sich, am eindringlichsten wohl die Porträtplastik!

Römische Bauten / 14 S. Text m. 12 Abb., 4 Farbtfn. und 80 Fototf., 6,60 DM.

Auch hier sind Auswahl und Bildruck vorzüglich, und beide Teile, die auch als Gesamtleinband zu 14,80 DM zu haben sind, bilden eine wünschenswerte Erweiterung der langen Reihe Blauer Bücher, die recht neubelebt auftreten. Allerdings hätte zu manchen Bildern, besonders den Bauten, ein wenig mehr als die recht kargen Textsätze gebracht werden können.

Liselotte Koller: Moderne Wohnkultur mit Serienmöbeln / Verlag F. Bruckmann 64 / 132 S. DIN A 4 mit 337 Abb., davon 15 in Farben, br. 14,80 DM.

Vorweg sei gelobt, daß alle Beispiele mit Herkunftsangabe versehen und hinten die etwa 40 Firmenanschriften versammelt sind, also keine utopischen Wünsche hinterbleiben. Die Einteilung enthält: So ist unser Wohnzimmer eingerichtet / Kein falscher Aufwand am Eßtisch / Was zum heutigen Schlafzimmer gehört / Praktisch und schön: das Mobiliar der Arbeit / Der Mehrzweckraum / Das Einrichtungsproblem der Unterhaltungsgeräte / Wo Kinder sich wohlfühlen / Auch die Diele ein 'Wohnraum' / Alles für Balkon und Garten.

Es geht nur um sinnvolle Dinge, allerdings solcher Art, wie sie keine der vielen Großfabrikanten und Versandgeschäfte mit knalligem Werbeapparat anbieten: preiswert und schlecht, d. h. im abgesunkenen Allerweltsgeschmack, worauf leider die Mehrzahl junger Paare besinnungslos 'reinfällt'. Soweit es unsere Aufgabe sein muß, eine gewisse Gegenwehr zu errichten, gehört dies einwandfreie Bilderbuch dazu und sollte genutzt werden!

W. J. Siedler und Elisabeth Niggemeyer: Die gemordete Stadt – Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum / F. A. Herbig Verlag 64 / 192 S., 28-21 cm, dabei über 400 Fotos auf Tfn., 19,80 DM.

Die Proportion der Fotos sagt schon viel. Etwa 300 gelten Straßen und Häusern der Gründerzeit im zumeist Neurenaissance-Stilkleid mit all den Details, Rahmungen, Konsolen, Atlanten, Portalen, Treppengeländern oder Fahrstuhlverkleidungen, Ladengeschäften, Straßenlaternen und -bäumen, Kiosken, Höfen und Höfchen, Plauder- und Tratschecken, Parkbänken usw. 75 zeigen das allzu bekannte Naktbild an fortschrittlicher Sterilität und aseptischer Planordnung: Straßen, in denen sich nicht mehr spazierengehen läßt, Häuser im Bikini, Haltlosigkeit für den Blick, Verlust aller Intimität, der bereits wirksame Neustadtkoller mit der Sehnsucht nach menschlichem Gemimmel. Es heißt mit betonter Nachdenklichkeit, ein Stadtorganismus könne wohl schlechtes Bauen (in Art der Gipsfassaden) überstehen, es frage sich aber, ob er die 'perfekte Städteplanung' überleben werde.

Nur wenige Beispiele 'familiengerechten' Bauens müssen der gerasterten Leere der Bauhaus-Epigenen und dem andererseits noch menschlichen Vielerlei der Stuckornamente, Karyatiden, Balkonbaluster, Schmiedeeisengitter usw. die Waage

halten. Damit ist gesagt: Bei dieser Bilanz zählen die Tausende von Wohlstandsbungalows (ab 1/3 Million) nicht mit, wie sie z. B. 'Die Kunst und das schöne Heim' vorführt, weil den Autoren mit Recht die sanierten Viertel, Außensiedlungen und Neustädte wichtiger sind, die solche unausweichlichen Fragen stellen.

Der Text bietet manche geschliffene Formulierung und auch sonst sehr lesbare Abschnitte. Man sollte heute nicht mehr Jugend anstellen zu nackter Stadt-Modell-Bastelei ohne sehr kritische Beigaben zur möglichen Lebensfremdheit, wozu dies reichhaltige Bilderbuch reichlichen Stoff liefert.

Wolfgang Paul: ...zum Beispiel Dresden ...Schicksal einer Stadt / Verlag Wolfgang Weidlich 64 / 212 S. m. 26 Fotos, Lbd., 14,80 DM.

Vom Werden und 400jährigen glanzvollen Blühen einer Stadt, die sich jedem Besucher unvergeßlich einprägte, führt der Bericht jäh zu den Schrecken des 14. bis 16. Febr. 1945. In Churchills Tagebuch gibt es 10 Tage zuvor jene Eintragung in Jalta, was zu tun wäre, falls sich Hitler nach Süden, 'beispielsweise nach Dresden', absetzen würde: Eröffnung des Todesurteils über 135 000 Einwohner sowie Flüchtlinge und bauliche Kostbarkeiten durch den größten Angriff eines Bomberstroms auf rein zivile (Altstadt-) Objekte. Das Gedenkbuch geht abschließend auf 30 S. auf die zwiespältigen Pläne und Taten eines nun 19jährigen Aufbaumühens ein und schließt mit einem Register sowie Literaturindex, der nochmal an den Zauber der einstigen Residenzstadt rührt.

Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst – Bd. III: Der Landschaftsgarten / Broschek Verlag Hamburg 63 / 304 S. m. 73 Abb. im Text u. 55 Fotos auf Tfn., Lbd. 35 DM.

Daß dem ersten Band 'Gärten des Mittelalters' (Dieter Hennebo) zuerst der dritte folgt (der zweite wird den architektonischen Garten in Renaissance und Barock behandeln), kann uns nur recht sein. Ist doch, was der englische Gartenstil heraufbrachte, in welchen Varianten auch immer maßgebend geblieben und gibt es genug authentische Anlagen in unsern vielen Residenzstädten wie bei abseitigen Herrnsitzen, die dem Kunsterzieher eine nähere Kenntnis ihrer Planung abverlangen und unversehens neuere Parkanlagen damit in Vergleich setzen. Wenn ältere Kunstgeschichten vom Spätbarock alles mögliche zeigten, aber bei den großartigen Gartenschlössern die Gärten unterschlugen, gilt das heute als unverzeihlich; sie gehören zur baulichen Schöpfung dazu. Ist es aber angängig, vom 19. Jh. Bauten zu zeigen (und schlecht zu machen), aber die Parkleistungen als 'Kunstformen' zu versäumen?

Was das besagt in der Kette der Formulierungen, die von Meister zu Meister und von einem Landesteil zum andern variieren, und davon einigen Begriff zu gewinnen, gehört durchaus zu unserm Fach.

Das Entstehen eines neuen Gartenideals in England und Frankreich, dann in Deutschland / Die großen Beispiele vom Sieg des englischen Gartenstils / Zur Theorie vor 1800 – Das Kunstwerk Garten im System der Künste, das Verhältnis zur Baukunst / Die Lage um 1800 in Europa, der reife Landschaftsgarten bei uns in neun großen Beispielen / Gipfel und Ausklang bis zu den Biedermeier-Blumengärten / Die Fortschrittsperiode nach 1830.

Solch Stichwortauszug kann der Fülle der Details: in den Persönlichkeiten, vielen Zitaten (aus 200 Literaturquellen), besonderen romantischen Planungen, vor allem auch im Typ der vorgesehenen Baulichkeiten, Brücken, Bänke usw., nicht entfremdet werden. Hervorzuheben ist das reiche Abbildungsmaterial, wobei die 'Bildkarten' und sonstige Entwürfe unser Interesse verdienen. Im ganzen ein inhaltsreiches Anschauungs- und Nachschlagewerk von Rang.

Erhard Klepper: Das Büchlein der Gewandung – Nach zeitgenössischen Vorlagen: Von der Frühzeit bis zum Ausgang der Antike / F. A. Herbig Verlag 63 / 136 S. m. über 400 Zeichnungen, Hlbd. 9,80 DM.

Wenn das vorausgegangene 'Büchlein der 1000 Kostüme' (s. Heft 1/62) inzwischen vom Ausland übernommen wurde und in den USA binnen kurzem eine 20 000-Auflage erreichte, wird das diesem mindest ebenso gehen. Es gibt Schwerpunkte wie die 16 Bildseiten zu Ägypten und 70 zu Griechenland, weil Klepper hierbei den Wand- wie Vasenbildern eine größte Fülle an Details der Kleidung entnehmen, d. h. sachgerecht Gewandung, Kopfschmuck, Fußbekleidung usw. mit der Feder nachbilden konnte. Mesopotamien, Kreta, der Bronzeschmuck bilden den Auftakt. Rom (mit 10 S.), Persien und Byzanz sind Ausklang, und 14 S. Quellennachweise beschließen die ausgezeichnete 'Bilderbuch'-Leistung.

Rudolf Pörtner: Die Erben Roms / Econ Verlag 64 / 491 S. m. 14 Karten, 10 Zeichn. und 21 Fotos auf Tfn., Lbd., 19,80 DM.

Heft 1/60 zeigte Pörtners 'Mit dem Fahrstuhl in die Römerzeit', Heft 6/61 seinen Band 'Bevor die Römer kamen' an. Beide wurden Erfolgsbücher, was man von der jetzigen Behandlung der Merowinger- und Karolingerzeit auch vorhersagen kann. Denn Pörtner kann Geschichte lebendig darstellen und derartig fundiert, daß er sich manches Aktualisieren leisten kann. Das 5. Jahrhundert fand nur in Krefeld statt – so das erste Kapitel. In Aachen baute Karl der Große sein Versailles – so das 8. Kapitel. Regensburg war Deutschlands erste Hauptstadt – so das 13. und letzte Kapitel. Indem allemal die letzten Grabungen und Ermittlungen genutzt werden (wo findet man sonst Zu reichendes über den 'Traumpalast von Ingelheim' oder das 'Reichskloster Lorsch' und wo sein restliches Torhaus hingehört, und wie es verändert wurde?), bekommt die Vergangenheit auch persönliche Züge, nämlich die ihrer Erforscher.

Ich scheute mich erst, die fast 500 Seiten durchzuckern. Jedoch hat sich's gelohnt; es gibt keine bloßen Füllseiten und Schwächen gegenüber den ersten Bänden, deren Umsatz – über 400 000 – beweist, daß Geschichte in dieser Form weithin ankommt. Natürlich auch Schulbüchereien zu empfehlen. Einzig zu bedauern: zu wenig Bilder, besonders von den Bodenfunden!

Charles Mercer: Alexander der Große / Enßlin & Laiblin 64 / 153 S. m. 122 Bildwiedergaben, davon 60 in Farben, 5 Karten, Lbd., 16,80 DM.

Gleich dem Kreuzritterbuch (Heft 5/63) von Dr. H. Pleticha herausgegeben und 1962 zuerst in den USA erschienen, geht's um einen bestechenden Bildband mit einer Fülle von Quellen. Hier aus dem hellenischen wie orientalischen Raum (wo ja Alexander lange nachwirkte) sowie aus unserm Mittelalter bis Barock. Indem die Absicht und das Ergebnis wiederum zu loben bleiben, verwundert es wiederum, daß unsern Geschichtslehrern solche 'authentischen' Bilderbuch-Monographien nie eingefallen sind, denen nichts abgeht an Belehrung, weder durchs Wort noch durch die überaus sinnfällige Anschauung von den Zeitumständen.

H. Moscow und H. Pleticha: Rußland und die Zaren / Enßlin & Laiblin Verlag 64 / 153 S. m. 148 Abb., davon 62 in Farben, 4 Karten, Lbd., 16,80 DM.

Die Übernahme aus den USA, die dort 62 erschien und jetzt in sieben weiteren Ländern herauskommt, hat den gleichen, sehr anschaulichen Charakter wie das in Heft 5/63 gelobte 'Große Buch der Kreuzritter'. Allerdings ist nunmehr nur die Hälfte der Wiedergaben alter Herkunft (Napoleon schon eingerechnet) und die neuere Zeit (bis zu Chruschtschow) reportagemäßig veranschaulicht. Lehrreich und nützlich bleibt das Ganze, weil man suchen kann, welche Schülerbücherei über russische Geschichte überhaupt und so lebhaft 'ins Bild setzt'!

Ulrich Beer: Familien- und Jugendsoziologie – Ein Abriß für die sozialpädagogische Ausbildung und Arbeit / Hermann Luchterhand Verlag, 2. Aufl. 63 / 180 S. Pappbd. 12,50 D-Mark.

Der Autor, u. a. bekannt durch seine Schriften „Literatur und Schuld“ sowie „Geheime Mitzi der Jugend“ (im Walter Rau Verlag), hat in der Reihe von 36 Titeln zur „Jugend im Blickpunkt“ mit seinem sozialpädagogischen Abriß einen verlässlichen Platz. Die Reihe macht es verständlich, wenn das Kapitel Familie nur 24 Seiten ausmacht und der Schwerpunkt bei der „Jugend in der Gegenwart“ liegt. Darin wird allerdings eine Übersicht geboten, die jeden Erzieher angeht, weil viele Seiten des Verhaltens aller Schichten schon und noch die Schulzeit betreffen. Die saubere Darstellung nutzt alle heutigen Quellen, verweist auf jede und ist „sehr nachschlagbar“ gegliedert.

Jean Paul – Leben und Wirkung / Piper-Paperback, 408 S., 10,80 DM.

Wer statt des endlich wieder aufgelegten Gesamtwerkes (fast 8000 Seiten zu rund 200 DM) wenigstens treffendste Kostproben haben will, greife zu diesen von F. Kemp, N. Miller und G. Philipp herausgegebenen Texten aus den Hauptschriften, Briefen und Gesprächen, die nicht nur erfreulich kommentiert und in den Lebensweg eingefügt, sondern auch gerahmt werden vom Urteil der Zeitgenossen wie vom Urteil der Nachwelt. Eine Zeittafel sowie der Quellenachweis aller zitierten Texte beschließen die 17 lebens- wie sprachgesättigten Kapitel dieser preiswerten Erstausgabe.

Rudolf Griffel: Lachbuch für Kraftfahrer / Umschau Verlag Frankfurt 55 / 64 S. Querformat mit 54 Szenen und mehrfarbige Bildfolgen, Pappbd. 7,90 DM.

Der ansonst durch Kunstbücher bestens bekannte Verlag hat auch einige bemerkenswerte Schmunzelbüchlein aufgelegt. Dazu gehört dies besondere „Fach-Buch in schon 4. Auflage sowie sein neuer „2. Gang“: „Vom Tuten und Rasen“ in ähnlichem Umfang und zu gleichem Preis. Beide bieten schmissig-gekonnte Zeichnungen, deren leider allzu aktueller Witz ins Auge springt, wengleich nur wenige Szenen die Spitzenklasse der ausgefeilten zeichnerischen Formulierung erreichen.

James Krüss: Adler und Taube / Verlag Friedrich Oetinger 63 / 94 S. m. 25 Illustrationen von Marie-Luise Pricken und Stefan Lemke, Pappband 7,80 DM.

Wieder ein bemerkenswerter „Krüss“. Eine Taube in der Gewalt eines Adlers versteht sich zu befreien, während sie ihn mit acht Geschichten hinhält, deren eine immer schöner als die andere erfunden ist. Auch die Bilder dazu „sitzen“ (abgesehen von den formelhaften Vignetten) und wirken farbig, obwohl nur schwarz-weiß. Lohnt das Vornotieren – von 10 Jahren aufwärts (solche Parabeln haben „kein Alter“).

Eleanor Estes: Eine Katze namens Pusie Pye / Sigbert Mohn Verlag 63 / 222 S. m. 20 Zchn. von Helma Baison, Lbd. 9,80 DM.

Diese prächtige Feriengeschichte auf einer Insel, 1958 in New York erschienen und nun von Ilse V. Lauterbach übertragen, setze man getrost auf die Liste für das junge Volk, das sich darin wiederfinden wird mitsamt einer teils absonderlichen Tierwelt und der zugelaufenen Wunderkatze, die das Geheimnis um die entflozene (verwehte) Zwergeule enthüllen hilft. Alle Phantasie behält so witzig-lehrhafte Realität, daß auch ältere Jahrgänge dies liebenswerte Kinderbuch noch verschlingen und die Illustrationen schätzen werden.

Klaus Prost: Alarm im Hasengraben – Ein technisches Abenteuer / Enßlin & Laiblin Verlag 64 / 187 S. m. 30 Zchn. von K. Grindler, Lbd., 7,80 DM.

Zwei 15jährige, von denen einer Elektrobastler ist, verbringen Ferientage in einer Jagdhütte mit dem Versuch, eine Kaninchenfalle mittels einer Lichtschranke (Fotozelle) in Betrieb zu bringen. Da es nicht gelingt und eine Kamera dienen soll, nichtgemeinte Auslöseobjekte zu erfassen, wird diese einem gesuchten Wilderer zum Verhängnis, und es kommt zu aufregenden Vorgängen, bei denen die Polizei helfen muß. Das spannende, flott illustrierte Abenteuer „wendet Physikkenntnisse an“ (oder ist ihre Einkleidung), so daß der technische Anhang (7 S. mit drei Schaltskizzen) dazugehört.

Lesen macht Freude – Auswahl 64 / Herausgeber: die Schulbüchereistelle der Duisburger Lehrerbücherei / 76 S. 50 Pf (ab 20 Stück weniger) durch den Verlag A. Eidens, 41 Duisburg, Weinhausenstr. 9.

Auch diese Jubiläumsausgabe stellt die eindeutig empfehlbaren neuen Kinder- und Jugendbücher in übersichtlicher Gliederung und knapper Charakteristik vor. Ein dankenswertes Unternehmen, für das Duisburgs Schulamt mit Erfolg eintritt!

Hans A. Forster: Wörter erzählen die Geschichte der Menschheit – Eine Begegnung mit der Welt der Sprache / Orell Füssli Verlag Zürich 64 / 127 S. Lbd. 9,50 DM.

Kulturgegeschichte im Spiegel unserer Sprache nach fünf Hauptseiten und 33 Facetten, das steckt in dem inhaltsreichen Abriß, dem als Anhang die Hauptquellen der indogermanischen Sprachen sowie eine Kurzgeschichte der Sprachwissenschaft beigegeben sind.

Es geht ja nicht nur den Deutschkundler an, immer wieder einmal dessen innezuwerden, was Humboldt schon ersah als eine fortschreitende Mischung der eigenständigen Vorstellungsweisen mit denen anderer Nationen und des ganzen Menschengeschlechts.

Der Große Duden, Band 7: Etymologie-Herkunfts-Wörterbuch der deutschen Sprache / Bibl. Institut Mannheim 63 / 818 S., Lbd., 14,80 DM.

Wer bislang nur den „Kluge-Götze“ griffbereit stehen hatte, wird den neuen fast gleich gewichtigen Dudenband um so mehr begrüßen, als er bis in den heutigen Sprachgebrauch reicht. Indem er auf den germanistischen Apparat mit Herkunftsdaten usw. verzichtet, kann der Duden sogar mehr Erklärungen bieten. Daß er viel leistet und notwendig jedes bloße Wörterbuch ergänzt, zeigt sich an jeder Stichprobe. Erfreulich ein Schlußregister der nichterklärten Wörter mit jeweiligem Hinweis auf das Grund-Stichwort.

Hans Joachim Moser: Musikgeschichte in 100 Lebensbildern / Reclam Verlag Stuttgart (1f+9), 2. Aufl. / 1054 S. m. 36 Bildfln., Lbd. 10,80 DM.

Im bewährten handlichen Reclam-Format bietet der Altmeister der Musikgeschichte eine Sonderleistung in diesen Biographien, die vom Mittelalter bis zu Strawinskij, Bartok, Orff und Hindemith die führenden Persönlichkeiten umreißen und Mensch und Werk vorzüglich charakterisieren. Daß es mit dem Geschick des erfahrenen Pädagogen geschieht, versteht sich bei Moser. Er setzt Wesensakzente und erfüllt jede Gestalt mit Leben, so daß man weit über bloße Nachschlageabsichten hinaus gefesselt wird (und weiterliest). Fraglos ist die Darstellung nach Lebensbildern, die Künstlergeschichte, für den Laien ein erwünschter und lohnender Zugang. Die Erweiterung der 2. Auflage besteht im Hinzutreten von 4 Namen: Pachelbel, Vivaldi, Glasunow und Schoeck. Eine Musikgeschichte solchen Ranges wird schwerlich im Preis unterboten werden können.

Es sei bei dieser Gelegenheit zugleich an die Musikführer im gleichen Verlag erinnert:

Hans Renner: Reclams Konzertführer – Orchestermusik / 5. Aufl. 63 / 976 S. m. über 450 Notenbeispielen, Lbd. 10,80 DM.

Der Hauptteil – bis S. 808 – umfaßt Lebensbilder und Werk-Interpretationen. Er endet mit den neuen Russen sowie Blacher, Hartmann und Fortner. Es folgen 120 S. „Musikgeschichtlicher Überblick“, 6 S. „Besetzungsformen des Orchesters“, 30 S. Fachworterläuterungen und das Register der behandelten Komponisten und Werke.

Hans Renner: Reclams Kammermusikführer / 3. Aufl. 62 / 855 S. u. 660 Notenbeispiele, Lbd. 10,80 DM.

Unter Mitarbeit von W. Zentner, A. Würz und S. Greis ist auch hier der Kern die Abfolge der Kammermusik in Lebensskizzen und Werkbeschreibungen. Es folgen 150 S. „Geschichte der Kammermusik“ (kurz: Barock, Klassik, Romantik, aber mit 120 S. das 20. Jhd. nach den Anteilen der Länder). Stichwortverzeichnis und ausführliches Register beschließen das vorzüglich orientierende Nachschlagewerk, das gleich den vorgenannten Bänden eine verlässliche Hilfe auf geringstem Raum und dazu preiswert darstellt.

Westermanns Monatshefte

April. Folge 3 der „Großen Kulturen“: Meisterwerke aus dem Ägyptischen Museum in Kairo (8f) / Weitere Farbtafeln: Rubens, Negerköpfe; Cuyt, Kinderbildnis; Renoir, Gabrielle; De Vlaminck, Landschaft / Scharouns Philharmoniebau in Berlin (3) / Madrid bejaht den Augenblick (4f+9) / Abschied von der Beduinenromantik (3f+2) / Minnesota, Land der 10.000 Seen (5f+6) / Atlasbeilage: Berlin-Brandenburg.

Maiheft. Unter dem Thema „Die kulinarische Revolution“ finden sich die Farbtafeln: Brueghel, Schlaffenland; Beuckelaer, Die Köchin; Jordaens, Bohnenkönigsfest; Corinth, Geburtstags-Stilleben sowie 8 Wiener Lithos um 1840 zu Lebensmitteln-Berufen. – Beiträge: Der neue Wohlstandsmarkt (10f+3) / Millionen hungern (5+2 Weltkarten in Farben) / Die rationalisierte Küche (5) / Die Tiefkühl-Versorgungskette (3f+5) / Lebensgeist auf Flaschen (5) / Bessere Nahrung aus der Retorte? (2). – Atlas-Beilage: Afrika, Verkehr und Wirtschaft.

Die Kunst und das schöne Heim

April. Arno Lehmanns abstrakter Relieffries im Salzburger Festspielhaus (6) / Ludwig Martin, Transparentmalereien – zwischen zwei Glasplatten „gequetschte“ Farben (7f) / Altpersische Keramik und Kleinplastik (2f+10) / Langobardische Plastik und Baukunst, z. T. in Simultanfotos (1f+3) / Bauten der Provence (9) / Feriendorf an der Costa del Sol (18) / Mehrfamilienhaus bei München (1f+9) / Mittelgroßes Hebel-Haus- Typ Domus – Münchener Fertighausfirma – mit Einrichtung durch die „Deutschen Werkstätten“ (14) / Raumausmalung in Gemeinschaft durch die „Spur“-Maler (1f+2) / Zwei neue Löffelhardt-Geschirre (5) / Für den Gartenbesitzer: Die Begonienfamilie (5) / Zum „Bruckmann-Lexikon“: Roth, Schubert, Ehlers, Weigl.

Mai. Denkmalpflege oder Ruinenbeseitigung? (3) / Kirchners größte Alpenlandschaft in München (1f+1) / Vier großformatige Graphikseiten: Wilhelm Dohme / Fritz Busse: Aus dem Pariser Tagebuch (1f+4) / Bruckmanns Kunstreiseführer: Burgund (2) / Das Angestellte-Speisehaus der Farbenfabriken Bayer AG (13) / Eigenheim des Architekten Gebhardt, Hamburg (1f+12) / Katalog von Einrichtungs-Neuheiten (18) / Gärten in Dänemark (2f+11) / Moderne Wasserspiele; Wasserplastik von H. P. Fitz (5) / Bruckmann-Lexikon der Gegenwartskunstler: Goedtke, Brynjolf, Geiger, Martin (8).

SINNBINDUNG - SINNVERWURZELUNG

Der Riß, der heute zwei Welten der Kunst voneinander trennt, der spaltet nicht zwei Teile eines Ganzen auseinander, sondern er scheidet unvereinbare Gegensätzlichkeiten. - Auf der einen Seite der sozusagen moderne Bereich, in dem die ‚Mittel‘ sich ungebunden verselbständigen, die Kunst autonom sein soll und völlig abgetrennt von den allgemeinen Lebensbereichen; wo ein Gestaltensinn der Sichtbarkeit gelehrt, die Sinn-Bindung der Form zerrissen und die Operation auf der Malfläche oder am plastischen Block als völlig neues und im wörtlichen Sinne originäres Schöpfungsereignis proklamiert wird.

Auf der anderen Seite das Gegenteil, die sogenannte ‚klassische Kunst‘, die für mehr Zeitgenossen, als eine allgemeine Stummheit ahnen läßt, die Kunst schlechthin ist. Die zahlreichen naiv Abbildungsgläubigen unter ihnen bilden das Gegenstück zu den unklar Fortschrittbegeisterten der anderen Seite. Sehr viele wenden also der Experimentier- und Mittelkunst den Rücken, teils aus unscharfem Mißbehagen, teils aus künstlerischer Urteilskraft, teils aus theoretischer Einsicht.

Von tätigen Künstlern der ‚klassischen‘ Art gibt es nicht mehr viele, weil die Lehrer fehlen, weil der offene Wettstreit Gleichstrebender einstweilen vorbei ist, weil fast die gesamten Publikationsmittel bis zum Käseblättchen hinab heute den angeblichen ‚Fortschritt‘ propagieren.

Dagegen tritt das ‚klassische‘ Schaffen frisch in der Arbeit naiver Kindheit und Jugend heraus. Einfach deswegen, weil die Kinder keine Öffentlichkeit nötig haben und weil vor allem ihre Wesensanlage eindeutig so ist, daß dem nüchternen Lehrer die Entscheidung leicht fällt.

Was trennt aber die beiden Blöcke kategorisch? - Kurz gesagt, die verschiedene Antwort auf die Frage nach dem Gegenstand engeren oder weiteren Sinnes in der Kunst; ob also Kunst im wörtlichen Begriff autonom oder ob sie sinnverbunden ist mit Bereichen außerkünstlerischer Art; ob Kunst aus Kunst geboren und erklärbar ist oder sie in anderem wurzelt.

Die offenkundige Gefahr einer Mißdeutung fordert es, daß wir die kurzen Worte genauer auslegen. Dazu mag gleich die paradox erscheinende These dienen, daß eine gewisse geistige Verwandtschaft besteht zwischen jenen, die eine banale Naturrichtigkeit verlangen, und denen, die sie empört ablehnen. Beide sehen das Problem nicht, das in der sogenannten gegenständlichen Zeichnung sich stellt, und verkennen, daß im Wesen des Zeichnens selbst eine Formverwandlung begründet ist. Auch verschiedene Modernisten glauben insgeheim an die Möglichkeit, abzuzeichnen oder an die fall- und zeitweise Gültigkeit dieser Disziplin.

Wenn der Zeichner den Gegenstand als Sinngebilde empfindet, dem er in seiner Weise gerecht werden muß, dann kann er gar nicht abzeichnen; sieht er ihn als zufälliges Konglomerat von Linien und Flecken, dann muß er es wohl, denn da das geistige Band vom Subjekt zum Objekt fehlt, gebricht es auch an der Möglichkeit einer freien Aussage. Die freie, dem Stand und Wesen des Sagenden (Zeichnenden) gemäße Aussage ist also nicht trotz, sondern wegen ihrer Bindung an den Gegenstand frei; und schöpferisch in gewissem Sinn.

Daß streng genommen genaues Anblicks-Abzeichnen gar nicht möglich ist, spielt hier keine Rolle, da schon das Streben danach die Sinnbindung zerreißt, die Zeichnung zerstört.

Es handelt sich aber nicht nur um den einzelnen Gegenstand, sondern auch um recht differenzierte Umstände seines Seins im

Licht, seiner Verflochtenheit ins Ganze. Das führt dann zu malerischen Problemen, die der Maler nicht erfindet, um Lösungen, die nicht allein seiner Palette entstammen oder nur seiner ‚Originalität‘ entspringen, sondern die ohne Anblicksnachahmung Duktus um Duktus, Farbe um Farbe, aus der Treue zum Gegenstand im weiten Sinn sich ergeben. Farben einer Landschaft sind nicht nur ‚Valeurs‘, die den Maler zu einer Farbensichtung anfeuern und aus denen am Ende eine pure Farbwertkomposition eigenen Rechts in der aufgeteilten oder organisierten ‚heiligen Fläche‘ wird.

Badt zeigt in seinem Cézanne-Buch (DG 1957/II) recht klar, wie dieser theoretisierend einerseits wohl das malerische Problem der ‚Einheit aller Dinge‘ erkannte; wie er aber meinte, „die akzidentiellen Qualitäten der gemeinsamen Ursubstanz“ (das sind die Dinge!) „ignorieren“ zu müssen. Das war der erste entschiedene Griff an die Wesenswurzeln des Seins, die gar bald ganz ausgerissen werden sollten. Das Wort ‚Einheit‘ hat ja auch nur dann einen Sinn, wenn es die einer gewissen Menge selbständiger Einzelheiten ist. Sonst bleibt nur strukturierte Materie, wie sie heute als Malerei angeboten wird!

Hier müssen wir noch auf eine Meinung Cézannes, der trotz einer Genialität seiner Malerei der Erzvater aller ‚Ismen‘ geworden ist, entschieden ablehnend hinweisen: Entgegen seiner Lehre sieht das Auge keine farbigen Flecken, sondern farbige und in farbigem Zusammenhang stehende Dinge: Sinngestalten. Eine Bindung des Zeichners und Malers an ihren Gestaltensinngehalt ist in Freiheit nicht nur möglich, sondern nötig.

Alle wahre Form nicht nur in Zeichnung, Malerei oder Plastik, sondern auch in der Architektur u. a. m. wurzelt in sachlich-gestaltträchtigen Gegebenheiten und Erfordernissen. Nehmen wir etwa die Schrift und die Letter! - Die klassischen Schriftzeichen empfangen schon ihre eigene Gestalt sinngemäß nach dem Prinzip der deutlichsten Unterscheidung, also auch der besten Lesbarkeit. Modisch entworfene, etwa Jugendstilschriften, sind nicht nur ‚ästhetisch zerweicht‘, sondern auch unklar, also schlecht leserlich. Es kommen ferner auch alle Grundregeln des guten Schriftsatzes, die Abstände von Worten, von Zeilen und das Verhältnis beider, ja schon die Verteilung der Lettern innerhalb eines Wortes, aus dem Sachsinn der Schrift, an den sie wesensgemäß gebunden sind.

Beim Malen - das nicht nur Fleckenlegespiel ist - wird Farbe so gesetzt und gegengesetzt, Betontes von Nichtbetontem so abgehoben, wie es der Gestaltsinn jeweils verlangt. Er ist Kompaß für den Maler. Nach ihm richtet sich in *seiner* Weise der primitive, in *seiner* auch der differenzierte Pinsel. Es wäre gar kein Aufbau im farbigen Bilde möglich, wenn er nicht durch die Sinnsachlichkeit der Gestaltenwelt dargeboten, vielmehr gefordert würde; außer einer ‚Komposition‘ in völlig privater Leere und Willkür.

Der dumpfe Wahn zu Beginn einer gegenstandslosen Malerei brach in den jubelnden Erleichterungsschrei aus, nun endlich sei der Frondienst am Gegenstande beendet und der Fotografie aufgebürdet, der beginnt sich nun zu lichten. Denn jedermann sieht, wie sich die befreite Kunst blindlings ins Nichts gestürzt hat. Naiv-animalische Lust weicht der Erkenntnis, die Wahrheit tritt wieder hervor.

Die Gestaltenordnung ist in der Welt und muß nicht erfunden werden. Und in diese Ordnung ist auch die menschliche Gestaltungskraft eingebettet; in ihr ist sie nicht beengt, sondern im eigentlichen Sinn erst frei!

Herrmann

Arm-Schulter-Rumpf-zusammenhang in der kindlichen Menschen-darstellung



Seit einiger Zeit beschäftige ich mich damit, zu untersuchen, wie zeichnende Kinder den Arm-Schulter-Rumpf-Zusammenhang bei der menschlichen Figur behandeln. Dazu brauchte ich reine und selbständige Arbeiten, also solche, die vom Lehrer nicht aufs Erwachsenenmäßige hingelenkt, sondern auf ihrer frühen Stufe belassen und gefördert worden waren. Da diese Arbeiten selten sind, dauerte das Sammeln und Sichten solcher Belege seine Zeit. Denn auch der unklare Durchschnitt wenig artikulierter Art, der heute meist in Schulen entsteht, kam nicht in Betracht. Eine Hilfe für die Ordnung des Materials boten Vergleiche von Kinderbildern mit Beispielen aus der geschichtlichen Archaik. Ohne sie wären manche kindlichen Formgestaltungen nach ihrer Bedeutung und in ihrer Bildgesetzlichkeit nicht so leicht erkannt worden.

Im ersten Schuljahr und vereinzelt auch noch später wird beim Zeichnen der menschlichen Figur noch keine Schulter ausgebildet. Der Oberkörper oder der gesamte Rumpf haben eine sackartig oder geometrisch anmutende Form. Wie bei der Darstellung eines Baumstammes die Äste gleichgerichtet allgemein herausragen, ragt hier auf gleicher Höhe – durchaus nicht immer oben – rechts und links je ein Arm entsprechend gerichtet aus dem Rumpf heraus (1, 3).

Eine solche Darstellung findet man auf dieser frühen Stufe auch dann, wenn eine zur Seite gewendete Bewegung gemeint ist. Eine Bewegung der Figur durch Knicken oder Abbiegen von Gliedmaßen kommt nur ausnahmsweise vor (3); bei naiv gemeinten Themen phantastischen Inhalts findet man diese recht schlichte Grundform noch im 5. Schuljahr und sogar höher hinauf (2).

Durchschnittlich vom 3. oder 4. Schuljahr an wird aus der allgemein rundlichen, quasigeometrischen oder baumstumpffähnlichen Rumpfform ein Leib mit frontaler Breite und herausgeformten Schulterbuckeln; eben ein genauer sprechender Umriss. Der junge Zeichner stellt sich den Menschen im Vergleich zum Tier nicht nur aufrecht vor, sondern oben auch breit und anders als das Tier, dessen Rumpf schmal in den Hals übergeht. Das nun bestimmtere und mehrgestaltige Ausgedehntsein gibt den menschlichen Armen, nachdem einmal die frühe Allgemeinstellung (1) vorbei ist, einen genaueren Ansatzpunkt an den ausgeprägten Buckeln und Ecken der Schultern.

In dieser Entwicklungslage gelingen schon prächtig bewegte Figuren, bei denen die Arme, abzusehen ist von den Beinen, nun nicht mehr gleichartig allgemein, sondern absichtlich verschieden gerichtet und unterschiedlich geknickt und gekrümmt sein können, wenn eine lebhaftere Bewegung ausgesagt werden soll (5, 6, 7). Noch bis zum 8. Schuljahr habe ich diese Art gefunden (7), die in der Archaik ebenso auftritt.

Dies ist aber keine endgültige Lösung, wie überhaupt keine Entwicklungsstufe im allgemeinen dauernd festgehalten wird. Hier geben viel Bewegungsthemen, die man den Kindern dienlicher Weise vom 3. Schuljahr an stellt, einen Anstoß zum weiteren Umformen der frühen Lösung. Dabei wird es immer wieder nötig, beide Arme der Figur gemeinsam sich bewegen zu lassen, um z. B.

Die Abbildungen:

- 1, 3: Volksschule Eblingen, Knb./Mdh. 6 Jahre
- 2, 5, 6, 8, 9, 16, 21, 23: Mädchengymnasium Minden, Mädchen 10, 11 Jahre
- 4: Vorromanische Wandmalerei aus S. Quirce, Pedvet im Archäol. Diöz.-Mus. Solsona
- 7, 13, 24-28: Mdh.-Gymn. Minden, Mdh. 13/14 Jahre
- 10: Ägypt. Relief (Gott Amun)
- 11, 12, 19: Mädch.-Gymnasium Minden, Mdh. 11 Jahre
- 14: Ägyptisches Relief (im Grab des Ti bei Sakkara; Tischlerwerkstätte)
- 17, 20: Gymnasium Eckernförde, Knabe 11 Jahre
- 18: Ägyptisches Relief (Sesostris I. und Gott Ptah)
- 22: Mädchengymnasium Minden, Mdh. 12 Jahre

Die Arbeiten stammen teils aus dem Unterricht von Kollegin Heller, teils aus dem des Verfassers.





11



12



13



14



15

mit einem Gegenstand zu hantieren. Wie soll das aber mit dem in seiner Breite gezeichneten Oberkörper und entsprechend weit auseinandergerückten Armen geschehen? – Die aufregendsten formalen Abenteuer stehen nun den Kindern und mit ihnen dem Lehrer bevor. Denn kaum ein Problem ist so schwierig und läßt sich auf so mannigfaltige Weise anpacken wie das des Arm-Schulter-Rumpf-Zusammenhangs.

Ist der Volksschullehrer, wie wohl meist, kein Kunsterzieher, dann erkennt er oft die gestaltschöpferische Seite des Problems gar nicht. Leider muß man sagen, daß auch manche Fachleute daran scheitern. Der Uneingeweihte versucht die Aufgabe zu bewältigen, indem er vielleicht vom Anblick ausgeht. Er läßt die Kinder 'beobachten', wie es 'aussieht', oder er zeigt Beispiele von Erwachsenen und älteren Kindern. Vielleicht 'erklärt' er auch an Gliederpuppen, wie ein Oberkörper mit dem Armsatz 'von der Seite aussieht' oder zeichnet es selbst vor. Durch solche 'Belehrungen' wird aber die Form verloren und verspielt, das Zeichnen wird schematisch und mechanisch. Nur die allerjüngsten Kinder sind gegen solche Irreleitung gefeit.

Wenn ein auf Kinderart eingestellter Kunsterzieher falsch belehrte Kinder übernimmt, sieht er sich der Aufgabe gegenüber, seine Schüler erst wieder zu sich selbst zu führen, d. h. sie frei zu machen von den verbildenden früheren Einflüssen, die jedoch auch aus der Umwelt stammen können. Dies ist wohl eine der schwersten und undankbarsten Aufgaben der Pädagogik, die auch meist nicht ganz gelingt.

Wie setzen sich nun die Kinder mit dem vorher genannten Problem auseinander? – Vor allem fällt auf, daß sie nicht den Versuch machen, die schlichte Breitenlage des Oberkörpers zu verändern. Und eben wegen dieser kindlichen Selbstsicherheit im Formalen werden ihnen auch dessen Abenteuer nicht erspart.

Wenn nämlich beide Arme gemeinsam agieren sollen, müssen sie von den auseinanderliegenden Ursprungspunkten her zusammengeführt werden. Eine Bewegung zeigt sich aber nur dadurch, daß der eine Arm (wie schon in 6) seine Richtung frei in die Papierfläche hinein verfolgt. Soll der andere mitmachen, kann er es eigentlich nur über die Körperform hinweg. Das führt nun zur Überschneidung durch diesen Arm (8, 9). Daß dies etwas Besonderes, nicht ganz Geheures ist, zeigt das häufige Anfügen der Arme wie in 6 und auch das gelegentliche Fortlassen des zweiten beteiligten Armes. Es gibt einen gewissen Horror vor der Überschneidung auf dieser Stufe, was manche Beispiele von Kindern und manches ägyptische Relief nachempfinden lassen (9, 10).

Nun kann man aber diese Errungenschaft einer frühen Form (8) nicht allzu hoch über die Art von 6 stellen, wenn man bedenkt, daß es hier doch darum geht, eine Figur reich und vielfältig bewegt zu machen. Die 'Breitseite' der menschlichen Figur ist eben zu sehr ausgedehnt, und die Arme sind zu weit voneinander entfernt.

Bei den Ägyptern frappte mich schon immer, wie sie diese prekäre Aufgabe lösten: Der sonst unveränderlich ausgedehnte Oberkörper wird 'halbiert' und die andere Hälfte, indem sie von der ersten überdeckt wird, wie um 180 Grad, wenn man so will, gleichsam um ein 'Rückgratscharnier' herumgewendet (z. B. 14). Nun ist nicht nur die Breitenausdehnung des Oberkörpers um etwa die Hälfte gemindert, sondern die Ansatzstellen der beiden Arme



16



17



18

Es ist ein scharfes Auge nötig, das erkennt, welchen Einfluß auf die Kinderzeichnung die Umwelt nimmt, wenn eine Beispielreihe aus geläutertem Material aufgebaut werden soll. Außerdem muß man mit Themen arbeiten, die in den Kindern ein sachliches Interesse für die Bewegung der menschlichen Figur erwecken. Nur dann treten so überraschende Funde zutage wie etwa bei dem Pfeifenzünder (17), dessen eigener Arm mit dem Zündholz aus der dieser Figur entgegengesetzten Seite in das Bild hereinkommt, fast so, als ob er zu einer fremden Person gehöre. Das ist wieder ein Zeichen der 'Einzelvorstellung'.



19



20



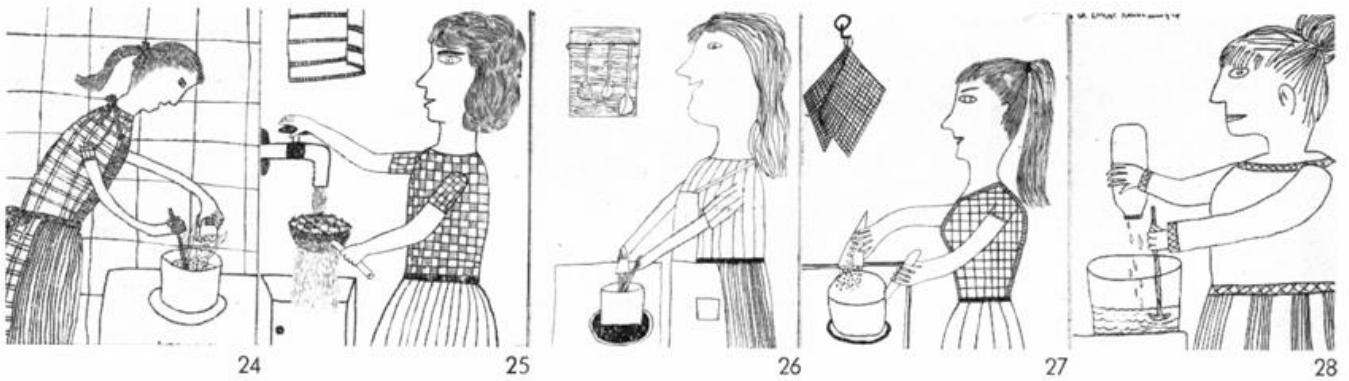
21



22



23



sind dicht zusammengedrückt. Und jetzt können sie gemeinsam sich bewegen.

Einer meiner überraschendsten Funde bei dieser Untersuchung war es, daß Kinder – selbstverständlich ohne Kenntnis ägyptischer Arbeiten – das Problem auf die gleiche uraite, besser gesagt, zeitlose Art lösten, wie 11–13 zeigen. Vielleicht spielt dabei auch die Vorstellung eines Auslaufens des breiten Rumpfes in den dünnen Hals mit herein.

Noch schwieriger sind Figurenbilder aus der ägyptischen Kunst zu deuten, bei denen ein Teil dargestellt ist wie ‚von vorne gesehen‘, der andere ‚wie von der Seite‘. Sicher spielt auch hier die bildnerische Notlage mit, beide Arme näher zusammenzuführen. Einen Hinweis zur Erklärung gibt auch, daß zwei archaische Möglichkeiten bestehen, einen Kopf darzustellen: das Ausgedehntsein ‚wie von vorne‘ und das ‚wie von der Seite‘. Beim Oberkörper gibt es aber nur die Auffassung ‚in der Breitseite‘, und erst deren ‚Halbierung‘ läßt es zu, die Aufgabe auch anders zu lösen (15). Andeutungsweise kommt das auch bei Kindern vor.

Wenn man Kinderarbeiten mit Beispielen der historischen Kunst vergleicht, darf man nicht übersehen, daß erstere neben der bescheideneren Qualität selbstverständlich nicht die strenge Reinheit etwa ägyptischer Reliefs haben. Das hat verschiedene Gründe, unter ihnen auch die störenden, vielfach unordentlichen Umwelteinflüsse, denen unsere Kinder ausgesetzt sind.

Solche Umwelteinwirkungen treten mit zunehmendem Alter in den Kinderarbeiten immer mehr auf und stören sie. Aber nicht immer führen sie zu Schwächungen, je nach dem Unterricht häufig sogar zu originellen Zwischen- und Zwitterlösungen.

So fand ich recht häufig Figuren, die wie ‚von vorn‘ gemeint waren, bei denen aber die Arme ‚wie von der Seite gesehen‘ dransäßen. Was kann ein Kind schon tun, wenn die ‚Bilderflut der Umwelt einen solchen Armansatz immer und immer wieder nahelegt; wenn außerdem die Arme aus sachlichen Gründen zusammenwirken sollen (19–21)?

Die Beispiele 22, 23 zeigen diesen Fall besonders eindeutig, da die Körpermitte durch Knopfreihe, Jackenüberschlag, Krageausschnitt usw. angegeben ist. Statt an den Schulterbuckeln sitzen auf der Oberkörpermitte die Arme, einer vorn, einer hinten.

Der andere Fall, daß man zu früh glaubt, der ‚Seitenansicht‘ verpflichtet zu sein, und zwar ohne die Möglichkeit einer so differenzierten Vorstellung, wie sie Britsch mit ‚Ausdehnungsveränderlichkeit‘ bezeichnet, kommt ebenso vor. Daß sich der Zeichner selbst etwas vorgemacht hat, daß er also noch naiver ist, zeigt sich oft amüsant in der Weise, wie er mit den Armen verfährt. Wohin bloß mit ihnen, wenn die nötigen Ansatzstellen auf einmal fehlen? Der Erfindungsgabe sind in dieser Zwangslage und auch in anderen keine Grenzen gesetzt, stellt der überraschte Lehrer immer wieder fest und freut sich, daß seine Schüler, wenn auch unbewußt, ihren Fehltritt spüren und einen Mangel empfinden (16–17). Welcher günstiger Ansatz zu einem wirklichen Unterricht, wenn der Lehrer die Kinder-Bild-Sprache lesen kann!

Solche und andere Unstimmigkeiten, oft nur scheinbare,

sollte der Kunsterzieher keinesfalls zu ernst nehmen; sie kommen in sehr tüchtigen Kinderarbeiten vor. Im Unterricht großer Klassen können auf weiter Flur alle diese Gewächse nebeneinander gedeihen. Unkraut sind eigentlich nur die unfrei als Nachahmungen mißverständlicher Vorbilder und aus Streben nach Anblickstreue entstandenen Versuche. Der Lehrer soll nicht rigoros sein, sondern alle um Gestalthaftes sich mühen. Kinderzeichnungen anerkennen. Dann steigern sich die Kinder mit geringer Hilfe in angemessener und natürlicher Weise. So kommen auch kostbar unbekümmerte Eigenheiten heraus. Den Erwachsenen zum Vorbild, denn wie gut wäre es für sie, ihr abgegriffenes Leben wieder erfrischen zu können!

Das Problem des Arm-Schulter-Rumpf-Zusammenhanges kann, wenn etwa Enge des Formats, zu dicht stehende Figuren, verhüllende Bekleidung und andere besondere Umstände einwirken, den Kindern ungeahnte Einfälle entlocken (16, 17). ‚Nie gesehene‘ wird man aber nicht sagen können, wenn man sich in der ägyptischen Kunst auskennt. Von ihren Beispielen kann der Lehrer abnehmen, wie er, ohne eng oder erwachsenhaft, ohne naturalistisch oder modernistisch zu sein, das eigenständige Wachstum der Kinder behüten muß (18).

Was sollen wir nun von den Beispielen des 8. Schuljahres (24–27) halten? Man sieht ihnen an, daß sie mit Hingabe gezeichnet sind. Ist eine ‚Seitenansicht‘ wie 24 wirklich die Wiedergabe einer ‚Ansicht‘, ist es eine zweite Möglichkeit von naiver Haltung, wie es sie beim Kopf gibt, oder handelt es sich nur um Anpassung an die Konvention? – Ich möchte sagen, daß so reizvolle Schülerarbeiten dieser Art doch zu aufmerksam, vorstellungshaft und von Form erfüllt sind, als daß man sie mit dem Wort ‚Ansichtswiedergabe‘ abtun könnte. Als verhältnismäßig naive Gestaltungen aber enthalten sie unpassende Überschneidungen: Der eine Arm läuft über den Körper, und der zweite Armansatz ist gar nicht vorhanden. Ich meine hier Anpassung zu sehen und sinnerfüllte Rückbildung komplizierter gebauter Formgestaltungen aus Vorbildern, wozu es am Ende des Kindheitsalters eben kommt. Damit wäre auch manche leicht ‚überdeckte‘ gestellte Schulterpartie erklärt, wie sie in einem Beispiel 28 zeigt.

Wachsen die Kinder unter Obhut eines guten Kunstunterrichts heran und kommen nun diesem Stadium nahe, dann füllen sich auch so angelegte Zeichnungen mit Form. Sie können außerdem den ganzen Charme des an der Schwelle zum Erwachsenenalter stehenden jungen Menschen ausstrahlen. Aber daß in solchen Fällen auch die Kunst des Pädagogen sich zeigt, das wird erst klar, wenn man die Dürre wahrnimmt, welche die Zeichnungen jener Schüler befallen hat, die schon in früher Jugendzeit sich angeblich ‚Fortgeschrittenes‘ oder sogenanntes ‚Richtiges‘ zum Vorbild nehmen durften.

Die hier gezeigten 28 Beispiele sind eine Auswahl aus einer weit größeren Zahl von Arbeiten. Diese entstanden bei dem Versuch, Einblick in das Problem zu gewinnen. Mancher Entwicklungszustand ließe sich noch genauer belegen, manche Übergänge noch variabler zeigen, und manches andere könnte vielleicht ein längeres Forschen noch aufdecken. Etwas von ‚archäologischer‘ Faszination überkommt einen dabei.

GRABGELEITE



Meine Schüler, Buben und Mädchen einer zweiten Volksschulklasse, konnten von der Schule aus öfters Hochzeits- und Trauergeleite auf der Straße vorbeiziehen sehen. Einmal waren sie von einem Trauerzug besonders ergriffen, den sie vom Klassenzimmer aus still beobachtet hatten. Ihre Gedanken beschäftigten sich noch lange mit dem Gesehenen.

Deshalb nahm ich die Gelegenheit wahr und stellte die Aufgabe: „Wir zeichnen das Trauergeleit.“ Wir sprachen noch einiges darüber, u. a. wie die Reihenfolge der Trauernden war, dann begannen die Kinder ohne Bleistiftvorarbeit gleich mit ihren Wachsmalkreiden die Arbeit, die hurtig vonstatten ging. Zuvor hatte ich nur noch darauf hingewiesen, daß es gut sei, die Figuren möglichst groß zu zeichnen.

Dem Grabgeleit voraus geht ein Junge, der das mit Blumen verzierte Grabkreuz trägt. Dann folgen die Kranz- und Blumengebinde tragenden Mädchen. Dahinter schreitet der Geistliche, welcher bei 1, 3, 4 und 5 an der besonderen Bekleidung gut zu erkennen ist. Wo noch weiterer Platz vorhanden war, konnte der Sarg dazugefügt werden. Die Darstellung bei 1 ist besonders eigentümlich, da hierauf der Tote im Sarge liegend zu schauen ist. Meist wurde zuerst eine Bodenlinie gezogen. Bei 4 nahm der Schüler den unteren Papierrand zugleich als Bodenlinie. Die Kränze erscheinen in voller Ansicht, auf dem Sargwagen sogar „aufrecht“ stehend (4). Typisch ist der Kranz von 2, wo die Blumen radial angeordnet sind. In keiner Zeichnung kommen Überschneidungen der Figuren oder Blumen vor. Alle Dinge werden klar nebeneinander ausgebreitet. Bei 3 wird wohl der Versuch unternommen, durch die Berührung der Arme das gegenseitige Führen der Trauernden zu zeigen.

Von den einzelnen Arbeiten und deren Darsteller läßt sich folgendes sagen: 1 ist eine kraftvolle und verhältnismäßig reife Leistung, gezeichnet von Erika, einer temperamentvollen, lustigen Person, die geistig sehr rege und in der Klasse führend ist. 2 ist ebenfalls von einer jederzeit frohen und heiteren Schülerin gezeichnet, die großen Wert auf schöne Frisuren und saubere Kleidung legt. Durch die schräg gestellten Beine in 2 beginnt sich Bewegung anzubahnen. Bei Bild 3, von einem Knaben, ist besonders die vorderste Figur zu erwähnen. Deren Beine sind straff gezeichnet, ihre keilförmige Form geht über das Stadium des bloßen „Dickseins“ hinaus. Der Zeichner ist ein stiller, aber mit einem stark ausgeprägten Eigenwillen begabter Junge.

4 und 5, ebenfalls von Jungen gezeichnet, sind einfachere Darstellungen, die etwa der Arbeit eines Erstkläblers entsprechen. Die Beine der dritten Figur in 4 stehen ganz ohne Zusammenhang unterhalb des Körpers, wie es auch bei der zweiten Gestalt von 5 der Fall ist. Beide Schüler tun sich in der Schule schwer. Sie verfügen nur über eine geringe Auffassungsgabe und weisen kaum genügende Leistungen in den anderen Unterrichtsfächern auf.

Kleider machen Leute

Nachdem wir uns in der zweiten Klasse der Gewerblichen Berufsschule für Schneiderinnen (Mädchen von 14 bis 17 Jahren) um die sachgerechte, sowohl anschaulich klare als auch gefällige Darstellung des Kleides hinlänglich bemüht hatten, gestatteten wir uns am Beginn des dritten Unterrichtsjahres einen unserer seltenen Ausflüge in ein Randgebiet unseres Lehrstoffes und zeichneten modische Gebrauchsgegenstände, frei gestaltend nach eingehender Betrachtung. Auch bei einer solchen nicht übungsmäßigen Aufgabe war Sachlichkeit wichtig. So mußte etwa der Schirm als ein regelmäßiges Gebilde aus Stäbchen und Falten aufgefaßt werden. Zu den Schuhen nahmen die Mädchen ihre eigenen zum Modell, ähnlich verfahren sie mit den anderen Dingen. Da das Begabungsgefälle in unseren Klassen sehr groß ist, entstanden neben sehr guten Leistungen, wie der abgebildeten, auch

recht primitive Zeichnungen. Im Anschluß an diese Arbeit stellten wir dann eine Gesamtbekleidung für eine Dame zusammen, d. h. Rock und Jacke mit mehreren modischen Beigaben, wie sie vorangehend gezeichnet worden waren, in verschiedenen gut zusammenstimmenden Farben.

Die der Körperform entsprechenden Größenverhältnisse der Kleidungsstücke beherrschten die Schülerinnen bereits auf Grund der vorangehenden Übungen. Nun auch die richtige Größe von Hut, Schuh und Schirm zu treffen, gelang meist nicht völlig. Da diese Dinge jedoch nicht in den Bereich der schneidertechnischen Fertigung fallen, haben wir das nicht so tragisch genommen.

Wir zeichneten die einzelnen Stücke auf farbige Papiere, bei deren Auswahl aus einem gebotenen Vorrat es gelegentlich zuging wie auf den Wühltischen im Ausverkauf. Mancherlei anderes diente noch als Rohstoff, wie z. B. die zierlichen Innenmuster alter Briefumschläge. Ja, gelegentlich ließen sich auch kleinstmustrige Webstoffreste verwenden.

Nachdem die Schülerinnen ihre Jacken, Hüte usw. sorgfältig ausgeschnitten hatten, ordneten sie diese zunächst lose so an, wie sie beim Tragen ihren Platz hätten. Allerdings wurde dieser erst nach vielem Rücken und Austauschen, oft auch nicht ohne Hilfe der Lehrerin, gefunden. Denn, wenn die naiven Zeichnerinnen schon die Größenverhältnisse eines Kleidungsstücks kannten, so waren den wenigsten von ihnen die Proportionen der Gesamtfigur geläufig, und sie vermochten nicht, den Abstand des Hutes von den Schultern oder der Schuhe vom Rocksäum gleich richtig einzuschätzen. Doch gelang es auf diese einfache Weise immerhin, den Eindruck einer bekleideten Figur zu erzielen, ohne eine solche zeichnen zu müssen.



Über Kunstausstellungen und ihre Wandlung

Auf dem Gebiet der sogenannten freien Künste bilden die Kunstausstellungen die wichtigsten Ereignisse im Kunstleben der Zeit. Für die schaffenden Künstler sind die Ausstellungen der eigentliche Schau-Platz (im wörtlichen Sinne), auf dem eine Begegnung ihrer Werke mit den an Kunst Interessierten sich ereignet. In den Ausstellungen werden die Werke erlebt, es werden die Deutungen (die „Ismen“) gefunden, die Urteile geprägt, die dann ihren Niederschlag im Schrifttum der Kunsthistoriker und Journalisten finden. Diese Beurteilungen wirken dann weiter in den Käufen der Sammler und Museen und enden in der Postkartenindustrie. Einen aktiven Anteil an diesem Hineinwirken der zeitgenössischen Kunst ins Leben hat der Kunsthandel mit seinen privaten Galerien.

In einem anderen Zweig des heutigen Ausstellungswesens wird geschichtliche Kunst immer von neuem zur Betrachtung dargeboten. In diesen Ausstellungen sind zwei Arten zu unterscheiden: Die einen zeigen Werke, die von der Kunstgeschichte als künstlerische Hochkultur bewertet und durch eine ausgebreitete Kunstliteratur allgemein bekannt und geschätzt sind. Dazu gehören die Gedächtnisausstellungen wie z. B. die Rembrandtausstellung 1959, die Rokokoausstellung in München, die „Gotik um 1400“ in Wien, ferner die Ausstellungen der großen Kunst Ägyptens, Indiens, Chinas, der griechischen Antike. Bei solchen Ausstellungen wirken alle Kulturländer mit, um Höchstleistungen der gezeigten Epoche zusammenzubringen. Die große Zahl der Besucher bezeugt, daß die Darbietungen noch eine Lebens-Bedeutung haben.

Anders geartet ist eine dritte Gruppe geschichtlicher Ausstellungen. Sie zeigen wenig Bekanntes, „Abseitiges“, auch „Befremdendes“. So sah man Ausstellungen hethitischer, mittelamerikanischer, etruskischer, keltischer, prähistorisch-sardinischer, zuletzt koptischer Ausgrabungen. Dabei wird nicht nur unbekanntes Primitives, sondern auch ausgesprochen „Provinzielles“ herausgestellt.

Die Art, wie zeitgenössische Kunst beurteilt wird, verändert nun auch den Maßstab für geschichtliche Kunst und beeinflusst Ausstellungen davon. Primitive Kunstformen erfahren eine früher undenkbbare Aufwertung, Höchstformen europäischer Malerei eine oft ungeheuerliche Abwertung.

Der entscheidende neue Gesichtspunkt, unter dem die Werke jener geschichtlichen Ausstellungen der zweiten Art dargeboten, gedeutet und gewertet werden, ist ganz überwiegend der Gesichtspunkt des „Ausdruckes“. Wie in gewissen Richtungen des zeitgenössischen Schaffens will man gleichsam „zurücktauchen“ in „naive“, in „magische Urgründe“ des seelischen Erlebens, die sich im Werk unmittelbar ausdrücken sollen. Man läßt alle früher einmal gültigen Maßstäbe gestalteter Formschöpfung fallen, um sich ganz dem hinzugeben, was als Ausdruck „packt“, was man, z. B. in vorgeschichtlichen Idolen, als „Evokation“ des Geheimnisvollen deutet, das „hinter den Dingen“ sei. Im „Exotischen“, z. B. jener mittelamerikanischen Ungetüme, wird Ausdruck im Sinne eines extremen figürlichen Expressionismus aufgefaßt. Von allem Gegenständlichen abgelöst schließlich als Psychogramm erregter Gebärde, als „Darstellung einer seelischen Erregung“.

Für den ersten Fall ein Beispiel: Als Würdigung der plastisch äußerst primitiven, aber „ausdrucksvollen“ prähistorischen Bronzefigürchen der sogenannten Nuragen-Zeit (des letzten vorchristlichen Jahrtausends) aus Sardinien las man in einer großen Wochenzeitung:

„Geschichte gibt es im Fall der sardischen Frühkultur so gut wie gar keine, dafür um so mehr Ahnung und Geheimnis. Und was die Primitivität angeht, so stehen die Künstler

der Nuragen-Zeit genau auf der Höhe der Pablo Picasso, Henry Moore und Alberto Giacometti. Sie als primitiv zu bezeichnen, hieße also, uns selbst als Wilde einzuschätzen ...“

Wenn man also die gefeiertsten Meister der Gegenwart als „genau auf der Höhe“ jener vorgeschichtlichen Figürchen stehend betrachtet, so muß man angesichts solcher Umwertung nach der Rangordnung des Meisterhaften fragen: Wie verhält sich die Meisterleistung jener Figuren zur europäischen Hochkunst, etwa zum Barock? Hier stehen wir vor der Tatsache, daß die Hochformen europäischer Kunst unter den Ausdrucks-Gesichtspunkten gegenstandsloser zeitgenössischer Kunst in zweifacher Weise abgewertet werden. Einmal auf das Niveau einer naturalistischen Abbildung, die nichts anderes gebe als „Illusion“. In letzter Konsequenz aber wird die höchste Malerei des Barock abgewertet auf das Niveau des Tachismus. So mußte man anlässlich der Rembrandt-Gedächtnisausstellung in einer „Würdigung“ der Staalmeesters lesen:

„Seine Bilder . . . bezeugen Rembrandts Gegenwart in oft geradezu bestürzend deutlicher Ansprache an uns: in der direkten, vom Gegenständlichen abgelösten Sprache der Farben, der getupften, gefleckten, gespachtelten, gewischten Farbflächen, die ein Gewand oder ein Stück Tuch „darstellen“ mögen, aber weit unmittelbarer, kürzer, ohne Umweg Ausdruck einer seelischen Situation, einer seelischen Erregung sind. Was sie „darstellen“, scheint nur noch ein Vorwand zu sein, um die Freiheit solcher abstrakten, autonomen Farbe-reignisse gewissermaßen „gegenständlich“ zu rechtfertigen.

Rembrandt „abstrakt“? Vielleicht gar ein „Tachist“? An dem Bilde der „Staalmeesters bewunderte man um 1900 die psychologischen Feinheiten im Gesichtsausdruck der fünf Vorsteher der Tuchmacherzunft – für uns ist ein Stück rotes Tisch-tuch, dieses gewaltige, mit stärkstem Ausdruck aufgeladene Farbdrama ohne gegenständliche Akteure, das Herzstück des Bildes; es sagt uns mehr über die Staalmeesters und über den Rembrandt des Jahres 1662 als alle Physiognomien; es spricht unsere Sprache, wir verstehen es“.

Es wird dabei also von allem ab-gesehen, was Rembrandt an Form-Schöpfung in menschlichen Antlitzern aufgebaut und in ein vergeistigtes Licht gehoben hat. Die Bildschöpfung wird gar nicht an-gesehen – geschweige denn erfaßt –, der „eigentliche“ späte Rembrandt wird nur in dem „Farbdrama“ eines Stückes Tischtuch „entdeckt“ –, um ihn auf das Niveau von etwas völlig Wesens-Anderem, auf geschleuderte oder „gefleckte Farbflächen“ herabzuwerten. So also „verstellt“ man Rembrandt unter dem Aspekt eines Zweiges heutiger Malerei. Das ist durchaus kein Einzelfall. Ist es doch zu einer Schul-Methode geworden, nach irgendeinem herausgeschnittenen Stück aus Rembrandt eine – von allem Gestalt-Sinn abgelöste! – sogenannte „Spannungs-Studie“ in Strichen und Flecken zu machen.

Unsere Ausführungen wollen weder Kritik am heutigen Ausstellungswesen üben noch an den Veranstaltern jener „abseitigen“ Darbietungen, die mit einem höchsten Aufwand von Mühe im Zusammenbringen, im Transport, der Aufstellung und wissenschaftlich-gründlichen Katalogisierung eine kunst-geschichtlich und kulturgeschichtlich sehr wertvolle Arbeit geleistet haben. Wir wollten auf das Problem des künstlerischen Wertes und seiner Rangordnung hinweisen und auf die umstürzende Umwertung, die die Verwandlung in der heutigen Kunst im Gefolge hat. Wir betrachten die künstlerische Gestaltung als eine Wert-Schöpfung, die in letzten Sinn-Ordnungen des Lebens gegründet ist. Man kann sie nicht grundsätzlich auf bloßen psychischen Ausdruck hin „umwerten“, ohne des Wertes der Gestalt-Schöpfung verlustig zu gehen. Wir geben zum Schluß zur Wertfrage Wölfflin das Wort:

„Ästhetische Urteile aber sind Werturteile. Wo finden wir den Maßstab, Qualitätsgrade der Kunst zu messen? – Erst im Gefühl für Qualität bewährt sich das künstlerische Verhältnis der Menschen zu den Dingen.“

Sonnenbad am Weserstrand

An warmen Sommertagen ist unseren Mädchen (Mädchen-Gymnasium Minden, 13-14jährige) das Bild der scharenweise am Weserufer behaglich im Gras liegenden, sonnenbadenden Menschen ein gewohnter Anblick. Oft sind es ganze Familien von der Großmutter bis zum Säugling, die - mit Proviant, Spielgeräten, Strickzeug und Badesachen versehen - auf die Uferwiesen hinausziehen und den Flußbrand bevölkern.

Bei meinen Quartanerinnen erschien es mir wichtig, das bisherige, überwiegend noch unverbildete und frische Zeichnen menschlicher Figuren nach solchen Beobachtungen weiterhin zu pflegen. Das Besondere unseres Themas war es, liegende Menschen zu zeichnen. Die Mädchen packten die Aufgabe unbekümmert an und lösten sie jedes auf seine Art: recht naiv die einen, differenzierter die anderen. Ich verabedete mit den Kindern, das Blatt großfigurig bis an die Ränder vollzupacken und auch mit angeschnittenen Formen zu komponieren. Das entsprach nicht nur der wirklich gedrängten Fülle, sondern verhalf auch dazu, leere unbewältigte Stellen im Bilde zu vermeiden.

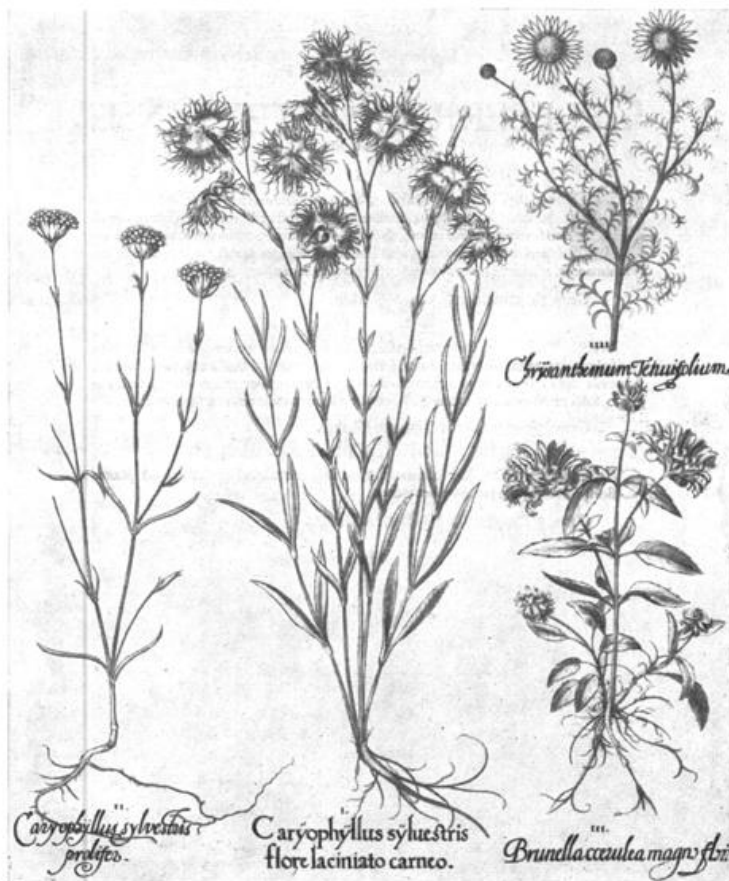
Ein Stückchen Uferkante mit Sand, Kieseln und den ansplüßenden Wellen, vielleicht auch mit einer zum Abkühlen ins Wasser gelegten Flasche, konnte die Situation noch verdeutlichen und bereichern. Die saftig grünen Weserwiesen, üppig hier, plattgedrückt oder auch gemäht an anderer Stelle -, solche Vorstellungen ermöglichten es, den Untergrund abwechslungsreich zu gestalten.

Die Kinder wählten bei den Figuren, ohne daß darüber gesprochen wurde, die ihnen gemäße klare Frontal- oder Seitenansicht, manchmal aber auch eine Vermischung beider Formen an ein und derselben Figur. Überschneidungen vermieden sie zum Teil, wie auch Schrägansichten und Übereckstellungen. Das Anschneiden der Randfiguren war besonders wichtig. Es diente dem Eindruck der vollbelebten, von Menschen wimmelnden Wiese. - Übrigens ist das große bezopfte Mädchen auf dem rechten unteren Bild eine auffallend getreue Selbstdarstellung.

Wir zeichneten zuerst mit Bleistift leicht vor und malten dann in drei Stufen, mit der Farbe des Untergrundes in Wiesen- oder Erdbodentönen beginnend. Dabei blieb der Wasserwinkel für die blaue Farbe ausgespart, um hier - wo der durchsichtige Charakter erhalten werden sollte - ein Überdecken zu vermeiden. Die Farben der Figuren aber und der verstreuten Gegenstände wurden deckend aufgetragen. So wie die Mädchen den Wiesengrund mit Grasstrukturen, das Wasser mit Wellenbewegung belebten, bereicherten sie auch - wie es ihnen die Lust am Schmücken eingab - die Kleider zum Schluß mit Mustern. Wo ausnahmsweise einmal der grüne Wiesengrund nicht zuerst untermalt worden war, ließ ich auch zu, daß er nachträglich um die Figuren herum gemalt wurde. Entstand in einem solchem Fall der Eindruck, als ob der Wiesengrund sich vordränge, so verhalf eine farbige Kontur den Figuren wieder zu ihrem Recht.

Auch bei den vier gezeigten Bildern fallen Unterschiede in der Entwicklung auf. Zwei Zeichnerinnen sind naiv und zeigen meist alle Formen nebeneinander, die beiden andern arbeiten mit Überschneidungen innerhalb des Körpers.





Der Unfug des Abzeichnens hat schreckliche Folgen gezeitigt. Die dagegen auffallenden Gemüter folgerten nämlich falsch, allein der Gegenstand sei schuld an der Unkunst. Er müsse völlig verschwinden oder zumindest dadurch abgewertet werden, daß er nur zum Vorwand für Farbfleckenspiel dient.

Wie viel besser hätten aber die Aufsässigen getan, ruhig zu untersuchen, wie sich das anblicknachahmende Abzeichnen einerseits, das gestaltaussagende Zeichnen andererseits zum Gegenstand verhielten, statt das Kind mit dem Bad auszuschütten. Leider haben sich aber inzwischen die Herzen verhärtet, und der Wille (zum ‚Neuen‘) ist in finsterner Entschlossenheit erstarrt. Ich erlebte dies einmal selbst, als ich in einem Vortrag Reihen von stumpfsinnig abgezeichneten Blumen solchen mit freigestalteter Darstellung gegenüberstellte und von einem modernistischen Kritiker gesagt bekam, daß der Unterschied zwischen beiden belanglos sei, da sich ja beide mit dem Gegenstand beschäftigten.

Mit dem Gegenstand im weitesten Sinn entschwindet aber auch die Möglichkeit des Wertens, wenn nicht schon eine taube Taxierung unsicherer Fleck-Beziehungen in Helligkeit und Farbe als solche gelten soll. ‚Einheit‘, ‚Spannung‘, ‚Klarheit‘ sind immer Eigenschaften von etwas, nämlich vom Gegenstande, der im Bilde neu geschaffen vor uns steht.

So haben wir bisher die Stiche aus dem ‚Hortus‘ betrachtet. Die wahrlich nicht auf Imitation bezüglichen Kriterien wären uns sonst entschwunden.

Wir fahren fort und stellen neuerlich zwei Arbeiten mit nah verwandten Blumen zusammen, einer gefüllten Nelke und einer anderen, die Federnelke genannt wird. Beide sind verschieden, aber nicht davon rührt die starke Unterschiedlichkeit der Stiche her, sondern wieder vom sehr unterschiedlichen Gestaltungswert der gezeichneten Form.

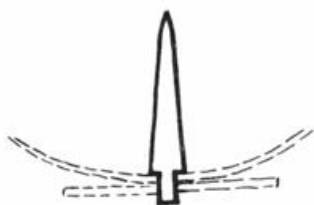
Die Befangenheit, die aus dem dünner wirkenden Blatte spricht, geht nicht von der Seele und ihrem eigentümlichen Zagen aus, sondern es scheint umgekehrt das Gemüt des Stechers bedrückt durch das Versagen an seiner Aufgabe. So wird der Vortrag stockend und unsicher.

Am deutlichsten erscheint der Unterschied beider Beispiele in den Blütenköpfen. Die besser gelungene Blüte war sogar schwieriger zu gestalten, da sie in der dichten Büschelung ihrer Blätter besonders Problematisches aufweist. Gerade die Gegenstandsschwierigkeit ruft aber künstlerische ‚Mittel‘ herbei. Hier beflügelt sie den Stichel des reiferen Stechers und läßt ihn sorgsam-witzige Lösungen finden, um in logischem Hell-Dunkel, der Enge zum Trotz die klare Struktur zu wahren. Auch die verschiedene Art, wie sich die gezähnten Blütenblätter drehen und wenden, ist nicht willkürlich von Mal zu Mal verändert, sondern es sind jeweils Varianten einer Grundidee von Bewegtheit. Dies einfacher und noch deutlicher auch an den Stengelblättern, die alle richtungsmäßig ‚zusammenklingen‘.

Demgegenüber fehlt es den Fransen der weniger gut gestalteten Federnelken-Blüte an Einheitlichkeit. Sie wimmeln durcheinander, beziehen sich in ihrer Bewegtheit nicht aufeinander; fast wie vom Anblick ängstlich abgezeichnet. Auch der Blütenaufbau ist unklar. Die simplere Blüte kamillenähnlicher Art rechts daneben gelang - wenn auch etwas trocken - viel besser.

Herrmann

MÄDCHEN BEI METALLARBEIT



Der Kerzendorn, so zugefeilt, wie die Skizze zeigt, verrutscht beim Vernieten sehr leicht. Steht er dabei nicht senkrecht im Schraubstock, wird er nachher schief in der Tropfschale sitzen.

Kerzendorne mit Schrauben sind bei Rob. Diehl, Eßlingen, zu haben.



Die Wertvorstellungen unserer Halbwüchsigen sind so wenig differenziert wie ihre musischen Gebilde. Sie erschöpfen sich zumeist in den Begriffen 'nett', 'toll', 'hässlich', 'scheußlich', und damit ist für sie der Fall erledigt. Begreifen, beurteilen kann man nämlich nur das, womit man in lebendige Berührung kommt. Die Form im Werkstoff erfassen, dazu gehören geübte Augen und ein sicheres Urteil. Das bloße Hinsehen genügt dazu nicht.

So erhoffte ich von einer Arbeit im Werkstoff Metall, daß sie die Sinne der Schülerinnen schärfte und ihnen einen Wertmaßstab vermittelte, mit dem sie handwerkliche Arbeiten beurteilen konnten.

Mit meinen 14- und 15jährigen Schülerinnen eines Deutschen Gymnasiums und einer Mittelschule hatte ich vorher schon allerlei Phantasievolles in Kupfer- und Messingfolie, auch Schalen aus stärkerem Kupferblech gemacht. Nun konnte ich schwierigere Aufgaben wagen. Beim Entwurf kam uns der in früheren Jahren gelegentlich geübte Falt-, Stern- oder Rosettenschnitt zugute. Beispielhafte Arbeiten dieser Art holte ich aus der Schublade, um an die Qualitäten eines gut gegliederten und zugleich geschlossenen Schnittes zu erinnern. Ich verwies auch auf die schmiedeeisernen Türbeschläge früherer Zeiten an den Wänden des Zeichensaales und zeigte einen von mir selbst gefertigten Wandleuchter kurz vor.

Die Mädchen kamen bald selbst darauf, daß sie ihre Papierschnitte nicht ohne weiteres im gewählten Material, dem 1 mm starken Kupferblech, ausführen konnten, weil der Werkstoff eine Vereinfachung erzwang. Diese wirkt sich nicht zum Schaden der Form aus, eher im Gegenteil. Manches Tändelnde und Zufällige an den Entwürfen verschwand dabei.

Jenen Kindern, die einen bandartigen Wandleuchter machen wollten, dienten gefeilte Bandeisen zur Anregung, wie sie im Heft 1949/IV der 'Gestalt' veröffentlicht waren. Einige fortschrittlich eingestellte Mädchen verlangten auch Wandleuchter aus unserer Zeit zu sehen, was mich veranlaßte, solche aus Katalogen zu suchen. Leider fand ich aber da viel Abschreckendes. Es schien mir wichtig, gerade an diese Gegenbeispiele anzuknüpfen, um die Probleme zu verdeutlichen, die bei Gestaltung einer Endungsform sich ergeben. Daß ein kurzerhand abgeschnittenes Bandeisen etwas Unfertiges ist, das nach Lösung verlangt, wurde den Mädchen besonders klar, als ich in der folgenden Unterrichtsstunde auf brutale Formen hinwies, wie einen 'abgehackten' Türgriff oder einen ebensolchen Löffelstiel.

In diesem Zusammenhang stellten reifere Schülerinnen die Frage, welcher Spielraum einer phantasievollen Gestaltung am Gebrauchsgerät gewährt sei, ohne daß sie den Zweck des Gegenstandes stört. Die Besprechung dieser schwierigen Probleme verschob ich auf eine spätere, besser gelegene Zeit; im Hinblick auf den beabsichtigten Wandleuchter bemerkte ich jedoch, daß bei ihm der Phantasie gerne eine breitere Wirksamkeit erlaubt sei, sofern die Leuchter nur ihre Funktion als Träger einer Kerze an der Wand erfüllen.

Nun einige Hinweise auf das Technische. Wir nahmen für die Wandleuchter etwa 1 mm starkes weiches Tombak (Kupfer-Zink-Legierung mit mehr als 70 Prozent Cu - wir bezogen es bei den Wielandwerken, Ulm), für Buchstützen, die wir auch fertigten, 1 mm starkes hartes Messingblech und für die Kronen 0,2 mm starkes, ebenfalls hartes Messingblech. Letzteres eignet sich z. B. für Theaterkronen ausgezeichnet und konnte von den Schülerinnen leicht selbst mit alten Scheren geschnitten werden.

Nicht ganz so leicht ging es beim 1-mm-Tombakblech. Das grobe Zuschneiden mußte uns ein Handwerker abnehmen, aber das Aussägen der Innenform mit Metall-Laubsäge, das Ausfeilen und Schmirgeln besorgten wir selber. Den Vorgang des Treibens kannten die Kinder schon von früher. Sie wußten also, daß nicht einzelne kräftige Schläge, sondern viele gleichmäßige, 'fühlende' das Blech sachte nach außen treiben. Während des munteren Arbeitslärms erlebten sie gespannt die Verwandlung des flächenhaften Gebildes in ein plastisches. Dennoch ließ der Übereifer manche zu blind drauflos hämmern, so daß das Material spröde wurde und platzte. Ein Ausglühen vermieden wir im allgemeinen, und es ist bei solchen Arbeiten auch meist unnötig.

Das Feilen des Kerzendornes für die Leuchterschalen und dessen Vernieten war wohl die schwierigste Arbeit. Ein entsprechend langer 4,5 mm starker Tombakdraht wurde so zu-

gefeilt, wie die Skizze zeigt. Der Zapfen 3 mm und entsprechend das Bohrloch. Beim Vernieten mit dem Hammer spannten die Mädchen den Dorn in den Schraubstock ein.

Um die Schönheit des Hammerschlages herauszuholen, beließen wir die vorhandene Oxydation und schliffen die erhabenen Teile der Fläche mit feinstem Schmirgel blank. Den schönen rotgoldenen Tombakglanz schützten wir zuletzt mit Zaponlack.

Damit die Messingkronen nicht steif nach oben, sondern schräg nach außen standen, mußten die Mädchen vorher einen konischen Papierschnittentwurf machen. Zum Punzieren einzelner Flächen benutzten wir Bleiplatten als Unterlage.

Das zu Bücherstützen verwendete härtere 1-mm-Messingblech erwies sich allerdings als zu hart beim Punzieren, so daß wir nach einigen Versuchen die Fertigstellung einer Männerhand überlassen mußten.

Erich Parnitzke, Kiel

Schmückende Ordnungen

Zu den Übersichten, die bereits Teilgebiete der bildnerischen Arbeit versammelten – wie in Heft 5/61 das 'Plastische Gestalten', in Heft 1/62 das 'Gebundene Zeichnen' –, sollen nun auch Beiträge nachschlagbar gemacht werden, die unverkennbar ein eignes, keineswegs geringes Kapitel unsres Unterrichts ausmachen. Dies sichtbar zu machen, mag nicht im Interesse allzu vieler Kollegen liegen. Denn – so verwunderlich es ist – heutzutage wird der 'schmückende' Bereich in Richtlinien, Lehrplänen, Fachbüchern fast ausgeklammert. Er war bislang nicht einmal in den 'Handbuch'-Bänden eigens überschrieben, es gab sogar im 'Werk'-Band keinen Abschnitt darüber. Und in den Tagungs- und Kongreß-Berichten muß man weit zurückgehen, um auch ein Referat darüber zu entdecken oder eine Ausstellungs-Abteilung dazu zu finden.

Am ehesten bleibt aber wohl gegeben, daß die Schriftgestaltung ein echtes und 'zu forderndes' Kapitel bildnerischer Erziehung ist. Gehört schon das Schreiben zu den zivilisatorischen Grundtechniken, mit denen Schulung beginnt, so ist ein gutes Namensschild auf dem Heft oder an der Tür bereits ein Stück architektonischer Kompositionsleistung. Auch sollte zu denken geben, daß heutige Jugend längst außerhalb der Schule teilnimmt an der Fülle dessen, was vom Massenmedium der Presse und ihren Dutzenden illustrierter Wochenschriften geboten wird.

Als vor Jahren die Photo-Kina einen Wettbewerb für die Jugend hinzunahm, der eine zweiseitige Reportage – Fotos und Text – in einem 'Layout' meinte, waren 12- bis 15jährige unter den Besten. Es ist schade, daß nur wenige Schulen bei uns selber drucken (in Frankreich gibt es 15 000 selbstgesetzte Schülerzeitschriften) und das Gebiet der Schriftgraphik, das den 'Satz' vom Glückwunsch bis zu Buch und Plakat mitmeint, ernstlich pflegen.

Nicht in Hinsicht auf 'Werbung', sondern wegen der allgemein nützlichen Lehre aus dem Umgang und Spiel mit mehreren gegebenen Elementen – hier Schrift und Bild – sollte das 'Layout' in den Unterricht einbezogen werden. Es gelang 1924 nicht, davon in den 'Richtlinien' zu sprechen, obwohl hinter dem Rahmen der durchaus 'umweltbezogenen' Themen die Gewißheit von der irrigen Resignation vor der bildnerischen Aktivität der Halbwüchsigen stand, d. h. die positive Erfahrung von ihrer lebhaften Reaktion auf das (damals viel 'neuere') neue Bauen, neue Wohnen, die neue Typographie, die 'Werkbund'-Aufgaben, auf den Kampf gegen den Kitsch usw.

Damals entstanden die ersten Schülerzeitungen, es wurde

gesetzt und gedruckt, und das 'Plakat' wurde zur Aufgabe. Ist nicht ein Lehrproben-Thema vor 16jährigen, wie ich's vor genau vier Jahrzehnten zu beurteilen hatte: mit Pappbuchstaben und knappsten Bildzeichen ein Plakat zu 'bauen', völlig aktuell geblieben (jene Klasse wurde übernommen mit ihrem Stoßseufzer: 'Wir können nicht zeichnen.')?

Wer nach Konzeptionen unseres Unterrichts fragt, dürfte keinesfalls vorbeigehen an dem bedeutenden Kapitel der 'schmückenden Ordnungen', d. h., er müßte die dem Leben nicht gerecht werdende Überbetonung des freien Zeichnens und Malens fallenlassen. Es gibt dabei nämlich Entdeckungen zu machen, die erfreulicherweise jede etwaige Kluft zwischen Bild und Werkstück überbrücken und auf das zurückführen können, was bei jedem Menschen letzter Verhaltens-Grundzug, was seine 'Gestaltungslage' ist.

Mag nämlich bei der nach Goethe lässigsten Kunst – der Malerei – manches vertuscht und verwischt und verspielt erscheinen, wer ein Werkstück bildnerisch 'weiterzubeurteilen' hat (den Begriff hat uns nun einmal Britsch geschenkt), steht sofort 'öffentlicher' da (es ist leichter, fünf serielle Bilder zu malen, als den Dekor zu einem Service zu erarbeiten). Wo Schmuck nicht tändelnde Zutat ist, die ebenso oder sogar besser wegbleiben könnte, ist er zugleich 'Architektur'-Aufgabe und vieles sonst, wozu jedes Kind einen geist-natürlichen Zugang hat und in manchen Graden wachsen kann, vor allem auch in der Urteilsschulung!

Man verwechsle hier nichts. 'Ornamente' kann man nicht 'machen'. Unsere Zeit hat bekanntlich keine, und man muß schon 150 Jahre zurückgreifen, ohne daß jedoch historischen Ornamentierungsübungen das Wort geredet sein soll. Diese gehörten von Pestalozzi bis Stuhlmann zum 'Pensum', und es muß einmal hervorgehoben werden: Niemand verband im 19. Jahrhundert die elementaren Darstellungsschritte im Sinne des Abc der Anschauung oder des körperhaft-räumlich vermessenden Abbildens mit 'Kunst'. Absurd, diese Zeichenlehren und Abbilde-Techniken irgend in einen Kunsterziehungs-Weg einzureihen.

Hingegen beachte man, daß selbst der trockenste Punkt- und Netz-System-Methodiker – Stuhlmann – bei der Hinwendung zum Ornament (Palmette, Maßwerk usw.) von der 'Pflege des Kunstsinn'es' sprach, weil hier 'reine Kunstelemente wie Symmetrie und Rhythmik Poesie fürs Auge' lieferten. Kann eine Geschichte unseres Faches daran vorbeigehen, wie sich mit dem Aufbruch zum Jugendschaffen das Problem des selbst-eignen Schmuckes stellt (und abhebt von historischer Stilübung)? Kerschensteiner widmet in seiner 'Entwicklung der zeichnerischen Begabung' der Frage immerhin 80 Seiten. Allerdings dauert es dann gut 20 Jahre, bis durch Britsch-Kornmann in den Gesetzmäßigkeiten der Kinderzeichnung die gleiche Wur-

zel ersehen wird, aus der die Bild- und die Schmuckgestalt erwächst: identisch im Geist und Logos der Bildung und damit in der Qualität (wie in aller genuinen Frühkunst, in der es überhaupt ‚Ordnungen‘ gibt, wie sie allerdings der Höhlenmalerei noch fehlen, die auch keine Richtungsbeziehung und Rahmung ihrer Zeichen kennt).

Auf der genetischen Zusammengehörigkeit des Habitus von (freier) Bild- und Schmuckgestalt beruht die Möglichkeit einer Stilkunde, die alle Künste umfaßt, mit der Beobachtung, daß keineswegs zu allen Zeiten alles möglich war und etwa Schmuck bloßer Willkür unterlag. Es ist im Grunde heute nicht anders, aber ein Kunsterzieher braucht dreifache Erfahrung (und Studien), um zu dem Bildungsgut zu finden, das echt ist und ‚ankommt‘. Im weiten Felde unseres Fachschrifttums ist dies Kapitel in seinen mit jeder Jugend neu gegebenen Grundlagen nirgends eingehender verfolgt worden als durch die ‚Folgerungen aus Britsch‘.

Das möchte nicht mißverstanden werden. Es gibt erweiterte ‚Ordnungen‘, mit denen wir alle zu tun haben, weil sie nicht nur in der ‚Neuen Malerei‘ enthalten sind. Aber ist das ein Grund, die Urständigen zu übergehen und für nichts zu erachten? Ich habe in meinem Grund-Muster-Tausch (Heft 3/58) einige Verbindende angerührt – es ließe sich weit fortsetzen.

Ich könnte – um konkret zu sprechen – fragen, wie all die Kinder, die im Arbeitskreis des Fachkollegen Pfennig so fleißig ‚informell‘ malen, wie es zuletzt die vier Farbseiten in Heft 6/63

zeigten, sich ‚schmückend‘ verhalten und ausdrücken, in welcher Disposition der Gestaltgliederung (an Werkstücken) und in welcher der Farbigkeit? Es ist nämlich meine lange Erfahrung, daß dies letzten Endes zusammengehen muß, d. h. daß sowohl die ‚persönliche Palette‘ eine ist (in gemeinsamer Wandlung bei jeglicher bildnerischen Betätigung, ob frei, ob gebunden, ob bild- oder werkhafte), wie auch die ‚Formzüge‘ – der gestaltliche Wesensausdruck – zusammengehen. Wer, um’s drastisch auszudrücken, ‚primitiv‘ (das ist kein Tadel) oder aber ‚gotisch‘ oder ‚barock‘ disponiert ist, spricht sich so aus, er zeichne, male, schnitze, baue, und es gibt da im Wachstum der Jugend wohl Sprünge, aber keine Umkehrbarkeit. Anders gesagt: Wenn man heutige Jugend bei ihren schmückenden ‚Ordnungen‘ beobachtet, kann man zu dem Schluß kommen: Sie wird beim Malen weit überfordert, hochgetrieben, lebt in der Schule weit über ihre Verhältnisse und ist letztlich ‚nicht in Ordnung‘.

Dem sofortigen Einwand, ein 18jähriger, der raffinierten Tachismus malt, aber keine fünf Zeilen einer Einladung ohne größte Mängel setzen (schreiben) kann, sei halt nicht dekorativ begabt, wage ich entgegenzuhalten, ihm fehlt damit ein Grundstein zur Kultur überhaupt, weil sein Augenmaß unentwickelt blieb! Man möge widersprechen, man möge aber auch Gunter Otto fragen, warum in seiner so überaus belesen angelegten didaktischen ‚Grundschrift‘ ein immerhin großes Kapitel bildnerischer Erziehung nicht anwesend ist in Belegen?

Von schmückenden Ordnungen	
Gestaltenaufbau / Herrmann (13)	DG 4/51
Denn was innen, das ist außen / Herrmann (27)	DG 4/57
Über Ornament im Werk-U. / Kornmann	DG 2/52
Eine alte Taschenuhr / Kornmann (5)	DG 2/62
Vom schmückenden Gestalten / Parnitzke	5/60
Kiste und Faß / Parnitzke (3)	DG 4/52
Schulterschmuck / Parnitzke (8)	DG 6/52
Rollsiegel der Volkskunst / Parnitzke (2)	6/61
Grundlehre für Gestalter / Eusemann (24)	6/58
Grund-Muster-Tausch / Parnitzke (7)	3/58
Ordnungen vom Spielwürfel aus / Parnitzke (2)	3/59
Sammlung dekorativer Themen	DG 5/55

Schriftgestaltung	
Formbildung der abendländischen Schriftzeichen / Häger (10+7)	DG 3 u. 6/51
Ziffern, Initialen, gute neue Schriften / Herrmann (3)	DG 2/53
Wandlungen des „E“ / Knispel (49)	1/55
Wandlungen d. Reclamheft-Umschläge (6)	DG 2/59
Wandlungen d. Kunst-und-Jugend-Umschläge (34)	3/64
Vom „Bau“ unserer Hefte / Parnitzke (1)	3/58
Jahresbericht-Umschlag / Heum (1)	1/53
Umschläge von Jahresarbeiten / Maiwald (9)	5/57
Umschläge von Wohnkunde-Arbeiten / Schumann (5)	5/58
Form der Assessorenarbeiten / Kohlhasse (3)	1/61
Typographie und Schule / Kahlbrandt (3)	3/54
Schuleigene Anzeigen / Kahlbrandt (4)	2/60
Wir drucken mit Lettern / Ricklefs (12)	DG 2/64
Schrift im Dienst der Schule (2)	2/58
Schuldrucksachen / Creutzfeldt (6)	3/62
Schülerzeitung drucken / Neuberger (6)	DG 3/56

Glückwünsche	
Zum Muttertag (3)	DG 1/51
Osterkarten-Linoldrucke (17)	DG 2/54
Beglückwünscht euch graphisch / Klingst (3)	2/60
Von Haus zu Haus / Herzberg (11)	2/60
Gelegenheitsgraphik / Parnitzke (6)	2/60
Glückwunsch-Faltschnitte / Parnitzke (7)	2/60

Plakate	
Plakate, Programme, Plaketten / Rickert (104)	5/59
Plakate aus Schülerhand / Walter (12)	3/55
Linolschnitt – Setzkasten / Allenberg (1)	1/55

Schrift und Plakat / Herzberg (6)	6/54
Plakate zur Hausmusik (3+3)	2/60 u. 4/63
Aus Schriftzeilen gedruckt / Kahlbrandt (5)	6/51
Plakatbewerb „Lesen macht Spaß“ (4)	1/58
Schweizer Plakate / Creutzfeldt (5)	2/60
Sportpreis-Kitsch / Heum (3)	1/59

Monogramme – Signete	
BDK-Signet-Bewerb (4)	6/53
Monogramme u. Signete / Herzberg (16)	1/54
Monogramme u. Signete / Parnitzke (5)	1/54
Briefsignete u. Exlibris / Steinoel (4)	1/54
Namenszeichen in Blindpressung (2)	4/54

Schreiben und Schrift	
Die Latein-Ausgangsschrift / Lämmel (2)	DG 3/54
Zur Schulschrift / Parnitzke (4)	1/54
Verlorenge Schülerschrift / Dostal (4)	DG 5/62
Rettet die Handschrift / Hermersdorf (11)	DG 5/59
Grapho-Therapie / Gundlich (11)	DG 1/59
Lesetafeln (Bilder) / Heller (4)	2/64
Schöne Briefe / Hermersdorf (6)	DG 6/54
Schöne alte Schriftseiten (3)	DG 3/54
Schriftgestaltung i. d. höh. Schule / Dostal	2/63
Schriftgestaltung i. d. höh. Schule / Büglmeier (4)	DG 5/59
Schrift in Oberklassen (2)	5/52
Eine Unzielseite	DG 4/51
Schrift geschnitten (Kreuze) (3)	DG 2/64
Bedeutung der Schriftpflege / Praehauser	4/58
Schreiben i. d. Lehrerbildung / Greiss	3/57
Larisch: Schreibweisen	1/51 u. 2/63

Geschriebenes – Illustriert	
Vogelnest / Hoernes (5)	DG 3/51
Legende / Netze-Reimann (6)	DG 4/61
„Geschriebene“ Illustrationen / Deneke (4)	6/57

Schmuck an Textilien	
Wir drucken Vorhänge – Landschule (6)	6/54
Stoffdrucke / Wackerhagen (10)	4/56
Stoffdrucke / Steinoel (1)	5/52
Stoffdrucke / Steinoel (6)	DG 6/59
Model-Drucke auf Bändern (8)	DG 5/51
Stoffdruck / Herzberg (32)	1/60
Neue Stoffdruckfarben / Pawlik (4)	4/57
Kinder bedrucken Plastik-Vorhänge (6)	1/57
Gedruckte Deckchen (4)	DG 3/58
Falten u. Abbinden beim Färben / Today (6)	2/64
Plangi und Tiritik (2)	4/58

Batiken auf Stoff u. Papier / Sandtner	DG 1/58
Elementare Tüllstickerei (3)	DG 1/58
Kreuzstich – Borden / Netze-Reimann (23)	DG 1/58
Stick-mit-Beispiele (8)	DG 1/58
Gestickte Sammelmappen (6)	DG 5/52
Leder-Prägearbeiten (1)	4/58
Leder-Armbänder / Steidle-Roth (8)	6/61
Lederarbeit m. Stempeln u. Punzen (4)	DG 6/59
Nadelsticharbeit / Wallmüller (3)	DG 5/52
Gestaltende Mädchen-Handarbeit (2)	DG 6/52
Trachtenbilder (26)	DG 6/51
Neue ländliche Trachten (7)	DG 4/54
Kinder malen Trachten (4)	DG 6/56
Modenschau / Rehme (4)	4/57
Berufsschulzeichen: Mode (23) / (5)	DG 1/53, 3/56
Liturgische Gewänder (11)	DG 2/62
Neue Tapetenmuster (4)	3/57
Schmuckpapiere m. d. Kartoffelstempel (8f)	3/52
Zeichenmappen gestempelt (8)	DG 4/60
Buchzeichen – gemalt (9)	DG 2/60

Gerät und Gefäß	
Vasen - Ritzbilder / Huppert (5)	2/53
Gefäßschmuck / Kunze (4)	2/56
Schmuck nach Museums-Vorbild (4)	DG 3/56
Gefäßschmuck i. d. Landschule / Ebert (6)	5/60
Keramik-Schau / Heller (2)	5/60
Gefäßschmuck / Lamprecht (2)	5/61
Gefäßschmuck i. d. Landschule / Hoof (4)	1/64
Bemalte Ostereier u. Drachen (8)	2/63
Kästchen mit Metallfolien / Gutbrod (2)	3/52
Geschensschachtel / Lütjohann (2)	3/58
Schachtel-Schnittmuster / Parnitzke (5)	1/58
Bemalte Pappteller / Altona (4)	6/51
Metallsägearbeit (3)	DG 2/58
Linol-Intarsia (3)	4/57
Intarsien i. d. Oberstufe / Kreutzfeldt (4)	1/63
Schulstuf-Geräte / Witt (7)	3/51
Adventsturm / Schötter (3)	2/56
Brautkronen (4)	DG 6/62
Gräberschmuck / Netze-Reimann (11)	DG 5/53
Alte (3) und neue (3) Backmodel	DG 6/52
Geätzter Schmuck / Steidle-Roth (10)	5/61
Email auf Leder / Steidle-Roth (6)	2/62
Goldschmiede-Entwürfe / Dellefant (6)	DG 1/53
Legespiel mit Bierfilzen / Heum (3)	2/64
Papier, eingeschnitten u. geklappt (9)	DG 2/60
Ornamentieren / Wolf (3)	5/52
Federspiele / Schöffner (5)	3/52
Papierspalten in 3 Tönen / Heum (6)	3/61
Auswechselbarer Wandschmuck / Stonner (4)	6/58



FERIEN AUF BURGEN UND SCHLOSSERN

vermittelt der Verein „Burgen im Alpenland“ seinen Mitgliedern. Edelsitze mannigfacher Art stehen in den Listen dieser Vereinigung, angefangen von der bescheidenen Ritterburg bis zum aufwendigen Schloß.

Besonders Familien mit Kindern böte sich hier manche Gelegenheit, die Ferien an einem interessanten Ort billig, ohne Trübel und Enge zu verbringen. Da die Besitzer ihre Pforten aus begreiflichen Gründen nicht jedermann öffnen, der gerade vorbeikommt, macht der Verein den Vermittler. Wenn das Mitglied seine Wünsche – ob er bescheidene hat und sich selbst versorgen will oder ob er sich sogar Luxus zu gönnen gedenkt – dem Verein gemeldet hat, bekommt er geeignete Anschriften von Burgen- oder Schloßinhabern zur persönlichen Übereinkunft.

So werden zwei Zwecke auf einmal erfüllt. Die Feriengäste finden angenehmen, romantischen Aufenthalt und die meist reichlich bemessenen Räume der Bauten werden genutzt, was einen gewissen Zuschuß zu den sehr hohen Kosten darstellt, welche der Unterhalt von Burgen und Schlössern verursacht.

Der „Verein Burgen im Alpenland“ ist als gemeinnützig anerkannt. Seine Anschrift ist: 7000 Stuttgart, Stroberg 6, Frau Clara Werner. Der Mitgliedsbeitrag beträgt jährlich 10,- DM. Unser Bild zeigt den Arkadenhof einer Burg in Südtirol, die in den Vereinslisten steht.

Literatur

„KUNST ALS PROZESS IM UNTERRICHT“ von G. Otto im Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1964. 192 Seiten, 22,5/15 cm mit 16 teilweise farbigen Tafeln und einigen Textillustrationen, Leinen 22,80 DM.

Kannte einer den Autor nicht, so könnte er dennoch schon nach dem beigegebenen Literaturverzeichnis das vorliegende Buch ungefähr einordnen. Unter „Bildende Kunst“ steht da eine beträchtliche Anzahl von Werken über die neueste Moderne bis hin zu den Katalogen der Documenta in Kassel; sonderbarerweise auch „Die Entstehung eines Gedichts“ von H. M. Enzensberger. Unter „Kunstunterricht“ das Buch eines Journalisten, der nie unterrichtet hat, weiter von Duncan „Private Life of Pablo Picasso“, ein Werk, das – wir kennen es allerdings nur in deutscher Ausgabe – neugierige Illustriertenleser zufriedenstellen mag.

O. wirft also seine Netze in aller Welt aus und beschränkt sich nicht. Ob er aber auch immer das Wichtige und Richtige erwirbt?

Dennoch ist das Buch nicht leichtfertig geschrieben, sondern es beweist in seiner Weise einen erstaunlichen Fleiß. Auch gegen den Ton, in dem sich O. mit Britsch befaßt, ist wenig einzuwenden, gegen den Inhalt seiner kurzen Besprechung aber um so mehr. Es sei zugegeben, daß manche von Br. verwendeten Worte wie „Erkenntnis“, „Beurteilung“ O. vielleicht auf eine falsche Spur gelockt haben. Aber diese Spur hat er gewiß mit

Vorgnügen verfolgt, weil sie zu beweisen schien, was ihm ins Konzept paßte. So läßt er sich sogar zur Behauptung verleiten, zwischen der Theorie von Britsch und dem, was Oskar Wulff schrieb, bestünden Ähnlichkeiten. Es ist dies der gleiche Wulff, der auf dem 1928er Internationalen Kongreß in Prag kläglich die Segel streichen mußte und dessen Abzeichen-Vortrag von dem damals schon bejahrten Gustav Kolb mit jugendlicher Aufwallung in aller Öffentlichkeit durch ein lautes Hoch auf Britsch quittiert wurde. Aus Ottos merkwürdiger Behauptung sieht man wieder einmal, wie rein spekulative Verstandesarbeit blind machen kann und dem darin Verbohrten die wichtigsten Unterschiede verhüllt. Auch die spärliche Bildausstattung des O.schen Buches und die Flut von zitierter Literatur weisen darauf hin, daß hier weniger die Sache „Kunsterziehung“ selbst vorgeführt wird als vielmehr ein emsig gebasteltes Gerüst um sie herum.

Da wir keineswegs bösen Willen unterstellen wollen, müssen wir den Gedanken einer Sachblindheit ernstlich erwägen, denn wie könnte man sonst erklären, daß Otto, weiter über B.s Theorie redend, sich zu dem Satz hinreißen läßt, daß diese Lehre „zu den bläßlichen, blutleeren wirkenden Äußerungen danach unterrichteter Kinder führt“? Dem vielbelesenen Otto müßte doch bekannt sein, daß „Die Gestalt“ unentwegt Kinderarbeiten veröffentlicht, die aus dem Kreis „um Britsch“ stammen, um es einmal so auszudrücken. Die „bläßlich und blutleer“ zu nennen, scheint uns aber ein Wagnis zu sein, das Mut erfordert. Mindestens soviel, wie einer hat, der, sich Wasser vorgaukelnd, vom hohen Turm in ein nichtgefülltes Schwimmbecken stürzt. Auf unserm Gebiet merkt man nur die Folgen eines solchen Sprunges nicht sogleich.

Auch O. versteht mit allen Gleichgesinnten, mögen sie nun Pfennig oder sonstwie heißen, nicht, daß beim Naturzeichnen oder überhaupt beim gegenständlichen Gestalten(-darstellen), soweit es diesen Namen verdient, sich eine wesensnotwendige Transformierung vollzieht, die als solche künstlerisch ist; ein Formen-Neu-Aufbau nicht nur in den unteren Zonen der Archaik, sondern bis hinauf in differenzierteste Lagen. Die Fehldeutung davon ist der Angelpunkt, um den sich die knarrende Türe des Mißverstehens bewegt. Die „Mißverstehrer“ halten m. a. W. ein Abzeichnen für möglich und in gewisser Hinsicht sogar für sinnvoll, ja vielleicht nötig. Von dieser Aktion machen sie sich einen Begriff, und den wenden sie dann unbekümmert auf alles an, was zeichnerisch sich im Gegenständlichen hält, um das Gegenständliche sich müht. In Wahrheit aber erwachsen gerade daraus alle künstlerischen Grundprobleme, und zwar in ganz anderer Weise, als O. meint.

Denn selbstverständlich geht es nicht um Britsch oder Kornmann. Der oft genannte Namen steht für eine objektive Sache, die manchen modernistischen Theoretikern recht zuwider ist. Vom Willen zur Einsicht kann kaum die Rede sein, sonst müßte nicht immer wieder ein und derselbe Irrtum der avantgardistischen Kritiker von neuem widerlegt werden. Auch O. fährt wieder auf mit dem Vorgeben, Britsch habe bei seiner Erklärung des Künstlerischen das so wichtige Vitale und Affektive vergessen oder er leugne es sogar in der Kunst. Das ist selbstverständlich falsch. Er ging nur nicht darauf ein, obzwar das Kunstwerk oft in besonderem Maß affektiv und vital ist; oft aber auch weniger, je nach Volk und Zeit. Der Mensch hat eben viele seelische Eigenschaften. Doch sind sie alle fürs Kunstwerk nicht spezifisch, sondern allgemein jedem Tun des Menschen eigentümlich. Und deswegen darf einer, der Kunsttheorie treiben will, nicht darauf eingehen.

Seinen Eideshelfern für die Aussagen zur „Theorie“ von Britsch, nämlich Meyers und Mühle, bescheinigt O., sie hätten sich „gründlich“ mit ihr „auseinandergesetzt“. Beider Bücher wurden in DG (1960/V und 1959/I) ausführlich besprochen: von „gründlich“ kann man nicht sprechen, denn es

handelt sich jeweils um Einzelurteile, die zuweilen zwar Bedenkenswertes berühren, aber nicht um eine Grund-Sinnerfassung der besprochenen Lehre.

Der Rezensent müßte noch viel über dieses Buch sagen, doch hält er inne. Da O.s Urteile über die Lehre von Britsch mit ihrem geistigen und erzieherischen Umkreis die Position seines ganzen Buches kennzeichnen, haben wir uns besonders ausführlich damit befaßt.

Herrmann

„DER WERKUNTERRICHT in der Oberstufe der Volks- und weiterbildenden Schulen“ von K. Rehrmann im Hermann Schroedel Verlag, Hannover 1964. 152 Seiten, 22,5/15 cm mit 213 Abbildungen in EfaLin- (leinenartiger Kunststoff) Einband, 11,80 DM.

Dieses in seiner Art solide Buch ist mit allen Werkbüchern vor die Entscheidung gestellt, ob es fürs heutige Leben „ertüchtigen“ oder einfach Form im eigenen Werken erfahren lassen soll; es nimmt dazu keine klare Stellung ein.

Breit bietet R. die heut üblichen pseudoarchitektonischen Aufgaben mit Papier, Pappe, Draht und Gips dar und streift sogar das Städtebauliche. Solche Übungen erscheinen uns hochtrabend und leer, denn es geht nicht nur um schwierige, sondern oft auch problematische Fragen der Berufsspezialisten. Corbusiers „Modulor“ und der „Goldene Schnitt“, die auch hier auftauchen, nützen dazu nichts.

Beim realeren Werken in Metall und Holz sind zwar öfter jene Stellen genannt, an denen die Formfrage sich besonders dringlich erhebt und da wird oft ein Wort gesprochen, das wie „vor der Türe“ steht. Aber dann ist doch wieder nicht präzise gesagt, wie der Lehrer den Schüler anleiten kann, Form zu realisieren; etwa bei Rändern und Profilen. R. vertraut dabei zu sehr aufs Funktionelle, Physikalische und Rationale.

Technisches Zeichnen, sogar Sachzeichnen und Schrift sind gestreift; die schrägen DIN-Zeichen gottlob ignoriert. Leider werden auch wenig gute Buchstaben vorgeführt.

Die an Ort und Stelle gegebenen technischen Ratschläge, besonders für Metall- und Tonarbeit, sind zwar knapp, aber gut.

Wenig bekannte Ausdrücke wie „Solarplexus“, „Ronde“, „reedmachen“ sollten in diesem Zusammenhang ausgedeutet werden. Xylophon schreibt man nur mit einem l. H.

„DIE KUNST ALBRECHT DÜRERS“ von Hch. Wölfflin im Verlag F. Bruckmann, München 1963, zum 100. Geburtstag des Autors neu herausgegeben von K. Gerstenberg. 240 Seiten, 20,5/15 cm, mit 20 Textillustrationen und 80 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln. Paperback, Bruckmann-Querschnitte, 12,80 DM.

Diese wohlfeile, auf gutes Papier sorgfältig gedruckte Neuauflage des berühmten Werkes ist zu begrüßen. Aber ganz so „ungekürzt“, wie es der Waschzettel behauptet, blieb sie nicht. Es sind nur etwa 2/3 der Bilderzahl, nach der Ausgabe 1920 gerechnet. Ferner fehlt in der hier abgedruckten Vorrede von 1905 ein kleiner Absatz mit echt Wölfflinscher Warnung und Kritik und die Devise zu Beginn des Schlußkapitels „Das Problem der Schönheit“ fiel weg. Auch eine kleine Wortlautänderung zu Beginn dieses Abschnittes bemerkten wir.

Aber die Grundsubstanz ist ungeschmälert da. Manche Bilder sind trotz der geminderten Zahl neu aufgenommen, manche größer wiedergegeben als früher. Das war möglich teils durch die volle Ausnutzung des Formats, allerdings mit dem gelegentlichen Nachteil, daß an die Papierkante gerückte Bilder wie ausgeschnitten wirken, wenn z. B. der Linienrand eines Holzschnittes gerade noch dem Papiermesser zum Opfer fiel; teils auch dadurch, daß Wiedergaben über zwei Seiten laufen, wodurch freilich die Abbildungsmittel in den Bug hineingezogen wird.

Holzschnitte sind in dieser Ausgabe zu ihrem Vorteil in Autotypie statt in Strichätzung wieder-

gegeben. Alle Tondrucke sind brillanter, teilweise – Melancholie! – auch härter.

Die „forsche“ Aufmachung des Außentitels mit den apokalyptischen Reitern, halb durchgeschnitten, zeigt den zeitüblichen Mangel an Ehrfurcht. Wölfflin hätte so etwas nicht geduldet. Der Warencharakter des Buches tritt eben in der modernen Zurichtung hervor.

H.

„CHARDIN“ von P. Rosenberg, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt von K. G. Hemmerich im Albert Skira Verlag, Genf 1963. 128 Seiten, 17,5/15,5 cm, auf Werkdruckpapier mit 49 eingeklebten Farbbildern und zwei weiteren auf dem Schutzumschlag, Leinen, 32,75 DM.

Die Farben der Reproduktionen sind schön, ob „übersüß“, ist, da es sich um Galeriebesitz des Auslandes handelt, nicht festzustellen. Schon die zahlreich wiedergegebenen Details zeigen an, hier ist ein ernster Wille am Werk, das Phänomen Chardin begrifflich zu machen. Die französische Sprache wirkt auch in der Übersetzung noch dienlich auf dieses Ziel hin, weil sie sich liebevoll dem Sinnhaften zuneigt. Aus vielen, an sich geringen oder scheinbar neben der Sache liegenden Einzelheiten ergibt sich als Summe doch etwas, das die künstlerische Einsicht fördert. Die Genauigkeit der Register ist ein weiteres Zeichen für die Gediegenheit des Buches.

Besonders deutlich macht der Text den Menschen Chardin, der hinter seiner großstädtischen Kühle – er war und blieb Pariser – ein still glühendes, nobles Malerherz verbarg. Er war nicht fleißig und malte langsam. Deswegen bezweifelt der Vf., ob die etwa 1200 ihm zugeschriebenen Bilder alle von seiner Hand stammen. Dadurch ermuntert, erlauben wir uns, einen Zweifel für eine Tafel des Buches Seite 70 anzumelden.

Ch., auch von Proust verehrt, war ein Maler für wirkliche und verhinderte Maler, d. h. für Kenner. Der Mangel an „großen Themen“ in seinem Werk läßt ihn mitten im 18. Jahrhundert als einen Vorboten späterer Zeit erscheinen; aber ohne deren Gedanken- und Problem-Zerrissenheit.

In einem hätte das Buch dem Leser besser entgegenkommen müssen. Wenn es von Chardins Bildern spricht, weiß man nie, ist das Besprochene im Buch abgebildet oder nicht; auch nicht, an welcher Stelle es zu finden ist.

H.

„JUBELNDES ROKOKO“, Aufnahmen von Kl. Brantl, Einführung und Erklärung von N. Lieb im Verlag F. Bruckmann, München 1963. 26/21 cm, 36 Seiten Text, 14 Seiten Erklärung der Tafeln, jeweils in Deutsch, Französisch, Englisch und Italienisch, 28 ganzseitige Farbfln., Leinen, 19,80 DM.

Mit Recht steht im Titel der Name des Fotografen voran, denn die farbigen Tafeln sind der eigentliche Inhalt des Buches. Und was für Aufnahmen! Prachtvoll im Kolorit – vielleicht etwas zu sehr – selbst die Dunkelheiten noch durchsichtig, in gutem Kontrast zu den licht- und farbstrahlenden hellen Partien. Wären alle Kunst-Bilderbücher so, dann wagte man sie nicht zu tadeln.

Demgegenüber wirkt der Text an manchen pathetischen Stellen überhöht, wie ja der Titel schon vermuten läßt. Gut, daß dem Leser auch allerhand Sachliches über Bauten, Meister und Bauherren gesagt wird. Das geschieht besonders im Anhang neben kleinen unfarbigen Repliken der Farbtafeln.

H.

„JOHANN BAPTIST REITER“ von Alice Strall, herausgegeben von der Kulturverwaltung der Stadt Linz im Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1963. 119 Textseiten, 24/21 cm, 85 Abbildungen, meist ganzseitige Bildtafeln, darunter 17 farbige, Leinen, 42,- DM.

Die Monographie ist dem Leben und Werk des in Linz geborenen, in Wien tätigen Porträt- und Genremalers J. B. Reiter (1813–1890) gewidmet. Der Text geht mit wissenschaftlicher Gründlichkeit dem Schaffen Rs. nach, sucht die Beziehungen zu gleichzeitigen Strömungen der Malerei besonders auf dem Wiener Boden, zu G. F. Waldmüller u. a. aufzuzeigen und weist auf Anregungen aus der alten niederländischen Malerei für Rs. Genrebilder hin.

Die Auswahl der Bildwiedergaben bezieht sich auf das ganze Lebenswerk des Malers, verschweigt nicht die Qualitätsunterschiede der Leistungen wie die Tragik, die der Publikumsgeschmack der franco-josephinischen Epoche, Sentimentalität und Pose dieser österreichischen Gründerzeit für den anders gearteten Maler bedeutet haben. Der frische Realismus des jungen Reiter, seine gute Malkultur, hatte dem späteren 19. Jahrhundert nichts zu sagen, der Künstler suchte sich den neuen Strömungen anzupassen und mußte die beste Seite seines Wesens verleugnen.

Im vergangenen Jahr wurden bei einer Gedächtnisausstellung des Landesmuseums in Linz viele Originale Reiters gezeigt, so daß ein genauerer Vergleich mit den Abbildungen des Buches möglich ist, doch auch ohne diesen wird man gewahr, daß der Großteil der farbigen Wiedergaben nicht ganz gelungen ist. So enttäuscht ganz besonders die farbige Wiedergabe der Böglerin und Putzmacherin. Nun ist es leider bei sehr vielen Kunstbüchern heute nicht besser. Die Kulturverwaltung hat 1957 die Monographie über einen ganz anders gearteten Künstler herausgebracht. Diesem Buch über den mit Reiter fast gleichaltrigen Maler Franz Stecher sind keine farbigen Abbildungen beigegeben. Es wäre zu empfehlen, diesen Brauch beizubehalten oder sich auf wenige, wirklich gute farbige Reproduktionen zu beschränken.

A. S.

„KUNSTJAHRBUCH DER STADT LINZ“, herausgegeben von der Kulturverwaltung der Stadt Linz im Verlag Anton Schroll & Co. Wien. Je etwa 120 Seiten, 26,5/20 cm, und 80–100 Textabbildungen, kart., 13,50 DM.

Die Beiträge dieser Jahrbücher erfassen eine Vielfalt des künstlerischen Lebens aus der Vergangenheit und Gegenwart im Raume von Linz. Themen aus bildender Kunst, Musik und Literatur werden darin meist monographienmäßig behandelt.

So in einem Jahr Abhandlungen über bajuvaische Grabbeigaben, über mittelalterliche Plastik, über ein Werk Prandtauers, eine Untersuchung über den karolingischen Bau einer Kirche, eine Skizze Turners von Linz, Textilkunst des Biedermeier, Barocköfen, etwas über Bruckner usw.

In einem anderen Jahrgang die kurze Biographie Beutlers, eines Malers des 17. Jahrhunderts, eine Untersuchung über die Bauplastik einer Hildebrandtschen Kirche, die Studie über Befestigungsarbeiten im frühen 19. Jahrhundert u. a.

Der Druck von Text und Bildern ist gut. Dem, der sich mit dem Gegenstand befaßt, bieten die Jahrbücher eine wertvolle Hilfe.

A. S.

„KÜNSTLERISCHE DOPPELBEGABUNG“ von H. Günther im Ernst Heimeran Verlag München, 2. Auflage 1960. 280 Seiten, 19,5/16,5 cm, mit 156 Abbildungen teils im Text, teils auf Tafeln, Leinen, 19,80 DM.

Die erste von vielen begrüßte Auflage kam 1938 heraus, die jetzige ist verändert und erweitert; vielleicht, um dies gleich zu sagen, etwas zu sehr. Wir meinen nämlich, es sollte nicht jeder Dichter oder Schriftsteller mit aufgenommen sein, der gelegentlich einmal zum Stift gegriffen hat. Lavater etwa oder Eichendorff, Lichtenberg oder Trakl gehören eigentlich nicht in dieses Buch.

Auch wenn ein Maler dann und wann Plastiken macht, scheint uns eine Doppelbegabung nicht vorzuliegen, weil er den Bereich des Bildnerischen nicht überschreitet. Durch eine allzu willige Auswahl geraten ja jene ins Hintertreffen, die wirklich in zweifacher Hinsicht talentiert sind, wie vor allem E. T. A. Hoffmann, Pössi, Pentzold und wohl auch Goethe. Manche offenkundigen Fehlurteile von Gewährsmännern hätte der Verfasser besser verschwiegen.

Alles in allem liegt jedoch ein recht unterhaltendes und auch belehrendes Buch vor. Ein Register erschließt es.

H.

„ZWISCHEN RHEIN, RUHR UND WUPPER; Landkreis Düsseldorf-Mettmann. Kulturdokumente einer Landschaft“ von H. Peters im A. Henn Verlag, Ratingen 1964. 45 Seiten, 30/21 cm, und 129 meist ganzseitige Abbildungen, darunter vier mehrfarbige, Leinen, 19,80 DM.

Dieses Buch soll eine Art Inventar des beschriebenen Landkreises sein, der vom Denkmalsamt noch zurückgestellt wurde. Daß es sich aber doch nicht um eine Kulturwüste handelt, sondern auch hier manche Blume blüht, das zeigen die Abbildungen des Buches. Die in ihrer Verhaltenheit schöne Landschaft ist mit einbezogen. Ältere teilweise noch romanische Bauwerke zeigen sich leider meist auf glatt frisiert; auch verlegenes 19. Jahrhundert mischt sich mit ein.

Dem Süddeutschen fällt auf, daß manches um die Mitte des 18. Jahrhunderts Entstandene und hier Rokoko Genannte – richtige Datierung vorausgesetzt – mit dem, was das Wort meint, nicht viel zu tun hat.

H.

„ALTE MUSIK – recht verstanden, richtig gespielt“ von Br. Aulich im Ernst Heimeran Verlag München. 215 Seiten, 21/17 cm, mit vielen Notenbeispielen, Halbleinen, 16,80 DM.

Im ersten Teil des Buches macht uns der Verfasser mit den alten Instrumenten vertraut, die sich für heutige Laien und Fachleute zum Spielen eignen, erklärt ihre Handhabung und erläutert die früheren Schließsysteme, geht auf das stilgerechte Spiel ein, spricht über die früher geübte Kunst des Verzierens und über die Bedeutung alter Satzbezeichnungen.

Im zweiten Teil führt A. alle Neudrucke alter Meister auf und gibt die Verleger, die Bearbeiter und die Besetzung an. Praktische Fingerzeige und kurze Musikerbiographien beleben den nüchternen Teil der Schrift und machen auch diesen zu einer fast unterhaltsamen Lektüre, wie sich überhaupt der Verfasser in oft witziger Weise seiner Aufgabe entledigt.

Das Verdienst des Buches beruht darin, daß es den Liebhaber, aber auch den Fachmann auf angenehme Weise in ein sonst schwer zugängliches Gebiet einführt. Zahlreiche Notenbeispiele dienen diesem Zweck. Das Buch ist solide gemacht, der Druck gut lesbar.

Gu.

NOTIEREN SIE SCHON HEUTE:

Am Montag, dem 3. August, beginnen wieder die Starnberger Sommerkurse Dr. Kornmanns im Gustaf-Britsch-Institut, 8130 Starnberg, Prinzenweg 13. Sie dauern je eine Woche, beschäftigen sich in der Hauptsache mit den künstlerischen Fragen der Aufbauseramik. Die Teilnehmer können ihre Arbeit einige Zeit nach dem eigentlichen Kurs noch fortsetzen und werden dabei von Dr. Kornmann beraten. Honorar für einen Kurs 30,- DM; Studierende haben Ermäßigung. Anmeldung an das Institut. Zimmervermittlung durch das Städt. Verkehrsamt Starnberg.

Mit billigen Tageskarten können Teilnehmer die Kurse auch von München aus besuchen.

„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, 8919 Oberschondorf 60. — Satz und Druck: A. Fromm, Osnabrück — Copyright by Aloys Henn Verlag Ratingen 1950. Alle Rechte vorbehalten. ALOYS HENN VERLAG 403 RATINGEN, Postscheckkonto Essen 69351. — Bestellungen (Gesamtzeitschrift jährlich 18,- DM, zuzüglich Porto) und Zahlungen unmittelbar an den Verlag.



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

jetzt
malen
wir
auf...



metall
glas
leder
keramik

mit **Deka color**

der neuen werkgerechten Email-
lack-Zierfarbe für alle Bastelarbeiten.
Auch einbrennbar bis 150° im
häuslichen Backherd. Prospekte
im Fachgeschäft oder von

DEKA-Textilfarben AG., München 3

Seit 35 Jahren **Neckar-Pressen**

für den Druck von Radierungen, Holz- und
Linolschnitten. Verlangen Sie Prospekte.

BREISCH & RAU Masch.-Fabrik
7441 NECKARTENZLINGEN / Württbg.



Freude an Farbe und Form

durch künstlerisches Gestalten mit

Stockmar-Wachsfarben

von höchster Farbenreinheit (24 Farben in Stift- und
Blockform) und

Stockmar-Knetwachsen

den idealen Materialien zum Modellieren

Hans Stockmar KG, 2358 Kaltenkirchen, Postfach 35
Lieferung durch den Handel.

Sehr interessant

und besonders lehrreich ist das Brennen im
Vulkano-Feuerkeramik-Brennofen
für den Werkunterricht mit Ton

Bitte fordern Sie den ausführlichen Bildprospekt
VULKANO-OFENBAU, Hubert Lehmann
5907 BURBACH, Kreis Siegen, Mühlenweg 1

NABER-ÖFEN

bereiten FREUDE



CONRAD NABER Industrieofenbau
2804 LILIENTHAL - Telefon 85 86/7 - FS 0 244 881

Niederlassungen und Vertretungen:

Hamburg-Altona	43 77 88	Frankfurt/Main	31 97 10
Hannover-Bothfeld	64 22 30	Stuttgart	63 80 81/2
Bielefeld	6 70 49	Nürnberg	5 29 55
Köln	52 13 67	Bad Reichenhall	29 57
Baumbach/Westerw.	8 16	Berlin-Friedenau	83 31 32

Egon Kornmann

GRUNDPRINZIPIEN BILDNERISCHER GESTALTUNG

Einführung in die Kunsttheorie von Gustaf Britsch
125 Seiten mit 110 Abbildungen, Lw. DM 24,-

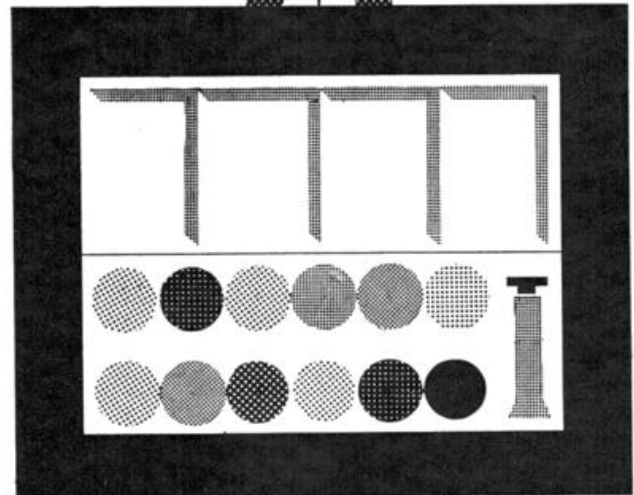
Die Wissenschaft von Bildender Kunst hat verschiedene Zweige: Neben einer geschichtlichen Betrachtung der Werke und ihrer Deutung in einer umfassenden Geistesgeschichte der Kunst steht eine systematisch-theoretische Erforschung des Wesens der Kunst. Sie will nicht die unwiederholbare Einmaligkeit der Werke aus dem Zusammenwirken aller Faktoren der Zeit historisch begreifen, sie will vielmehr das Gemeinsame erkennen, das durch allen Wandel der Zeitumstände als dasselbe hindurchwirkt: die Prinzipien, die bestimmen, daß ein Werk ein Kunstwerk ist. Ihr Problem ist einmal der besondere Aufbau der gestalteten Form und weiterhin das Problem der Entfaltung der Form im Wandel eines Stiles. Begriffe einer solchen systematischen Kunstwissenschaft sind von denjenigen Forschern entwickelt worden, die im Wandel der Stile eine allgemeine Gesetzmäßigkeit erkannt haben, wie unter anderen Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“. Die Weiterführung dieser Forschung erscheint heute vernachlässigt und durch das Interesse an der literarischen Deutung aller der neuen Richtungen im Schaffen unseres Jahrhunderts zurückgedrängt.

In seiner „Theorie der Bildenden Kunst“ hat Gustaf Britsch die rein systematische Forschung weitergeführt. Er geht nicht aus von dem Begriff einer „Wiedergabe der Natur“, sondern von der geistigen Fähigkeit der Imagination, der Ein-Bildung „inwendiger Figuren“, die formuliert werden in der Sprache der Form. Britsch verfolgt die Bildung dieser Formsprache von ihren ersten Ansätzen an, erfaßt ihren Aufbau und die Gesetzmäßigkeit ihrer geistigen Entfaltung. Diese Erkenntnisse über den Werdegang der Anfänge bildnerischer Gestaltung haben Britschs Forschung vor allem in der Kunsterziehung wirksam werden lassen.

Wenn nun eine Einführung in die Theorie vorgelegt wird, die ganz von der Anschauung ausgeht und die Begriffe an überschaubaren Beispielreihen erläutert, so soll sie erneut zum Bewußtsein bringen, daß hier eine Grundlagenforschung für die Kunstgeschichte geschaffen ist. Auf ihre Notwendigkeit hat der Begründer einer theoretischen Kunstwissenschaft, Konrad Fiedler, hingewiesen, wenn er sagt: „Man war sich gar nicht bewußt, daß man es unternahm, eine Geschichte der Kunst herzustellen, ohne daß man sich ernsthaft darum gekümmert hätte, was Kunst sei.“ Darum kann jeder, der nach wissenschaftlicher Klarheit über das Wesen der Kunst sucht, in Britschs Forschung grundlegende Einsichten gewinnen.

A. HENN VERLAG RATINGEN

Rebhan  Farbkasten



*eigens
für den Schül-
unterricht
geschaffen!*

Hans Rebhan Spezialfabrik feiner Schulfarbkasten Nürnberg Freiligrathstraße 9-19



Panda Öl-Pastellen



Neuartige, besonders weiche Pastelle, welche den Bildern ein mattes, ölfarbenartiges Aussehen verleihen. 48 reine, leuchtkräftige Töne, unbeschränkt und sehr leicht untereinander vermischbar.

Lose und in Schachteln mit 12-48 Pastellen.

Verlangen Sie kostenlosen Prospekt 840D von

Talens & Zoon G.m.b.H. Postfach 727, Telefon 12300
Viersen (Rhld.)

Das macht

DEKA- PERMANENTFARBE

zur idealen Farbe
für den Unterricht!



- **Vielseitige Anwendungsmöglichkeit**
Für die Stoffmalerei, zum Spritzen und Schablonieren, für den Kartoffeldruck
- **Hohe Echtheitseigenschaften**
Kochecht, waschecht, lichtecht
- **Einfache Verarbeitung**
Gebrauchsfertig, Reinigung der Geräte mit Wasser, präzise Linienführung auf jedem Gewebe.

STOFFDRUCKFARBEN
STOFFMALFARBEN
BATIKFARBEN

von der Spezialfabrik für textile Künstlerfarben

DEKA-TEXTILFARBEN AG.
MÜNCHEN 3

Verlangen Sie unseren ausführlichen Prospekt



Wenzel- Pressen

bestens bewährt für
Druck von Linol-,
Holzschnitt und
Radierungen

Liefere alles Material und Werkzeug für Linol-, Holz-
schnitt und Radierungen - auch Gummifarbwalzen

Firma PAUL WENZEL
6112 Groß-Zimmern/Hessen
Ritterseestraße 40



Linolschnittwerkzeuge,
Farbwalzen 5 bis 30 cm
breit, Farben, Linolplatten,
Druckpressen für Linol-,
Holzschnitt und
Radierungen, Radier-
nadeln, Sgraffito-
werkzeuge

WERNER ABIG
Mech. Werkstatt

792 Heidenheim/Brenz
Postfach 242

Blauel

KUNST-DIAS

**Farbtreue Wiedergaben
von Meisterwerken europäischer
Malerei**

Neu: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

GN 1 Altdorfer: Kalvarienberg - GN 2 Altdorfer:
Bergung des Leichnams des hl. Florian - GN 3
Baldung-Grien: Maria im Gemach - GN 4 Cra-
nach d. Ä.: Martin Luther - GN 5 Holbein d. Ä.:
Maria mit dem Kinde - GN 6 Meister der Boden-
seegegend: Allegorie auf Leben und Tod

Verlagsauslieferung

E. A. ARNOLD

8032 Gräfelfing bei München
Rottenbucher Straße 52

Schmincke



FARBEN für den
Unterricht

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

Endlich ein preiswertes Buch!

Stoffdruck, Stoffmalerei und Batik

Ein leicht verständlicher Lehrgang mit vielen Anwendungsbeispielen von Jutta Lammer. 60 Seiten mit über 50 farbigen und schwarzweißen Abbildungen. Format 18,5 x 18,5 cm. Preis 4,50 DM.

Zu beziehen durch
DEKA-TEXTILFARBEN AG.
München 3

Am mathematisch-naturwissenschaftlichen
Couven-Gymnasium der Stadt Aachen ist eine

Studienrats-Stelle

(Stelle des Kunsterziehers)
zum nächstmöglichen Termin zu besetzen.
Die Besoldung erfolgt nach Besoldungs-
gruppe A 13 LBG, Ortsklasse S.
Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen
werden erbeten an den

Oberstadtdirektor
in Aachen

CARL JÄGER KG Höhr-Grenzhausen

Wir liefern:
Alle Rohstoffe,
Hilfsmittel und
Einrichtungsgegenstände
für das Arbeiten mit Ton

Anker

Brandenburg

dient dem Fortschritt
und bringt den ersten
Schulfarbkasten
aus weißem **Kunststoff**
mit Deckfarben nach DIN 5021
mit folgenden Vorzügen:

- unzerbrechlich
- keine scharfen Ecken
und Kanten
- kein Rosten



Angebote und Muster
durch den Hersteller:



KOCH & SCHMIDT
COBURG/BAYERN · ABT. 152

Der Farbprospekt Nr. 152 unterrichtet über nähere Einzelheiten und den günstigen Preis von 3,95 DM für den neuen Kasten „Edelweiß“ Nr. D 513.

JOHANNES GERSTÄCKER VERLAG

Material für Kunst- und Werkerziehung
Papier - Farben - Grafik - Metall - Mosaik
5208 Eitorf - Postfach 336 - Fernruf 14 66



Schülerhobelbänke
für den modernen Werkraum liefert
schnell und preisgünstig
FRITZ HAU
Spezialwerkstatt für Hobelbänke
7441 Neckartenzlingen/Württemberg

Originalgraphik zeitgenössischer Künstler. Alle
graphischen Techniken. Vielfar-
big. Handsignierte Aufl. 100. Jeder Arbeit liegen der Lebenslauf
und Daten zum Werk bei. Preis nur DM 12,50!
Bisher erschienen u. a. Antos, Corneille, Costa-Pinheiro, Fath-
winter, Kreutz, Lüder, Schreier.
MODERNER GRAPHIK-KREIS · 65 MAINZ · POSTFACH 454 I

Beilagenhinweis

Bitte, schenken Sie den Beilagen dieses Heftes
Ihre besondere Aufmerksamkeit:

Göttinger Werkbank
Firma Carl Bruns, Kreiensohn
Janson: Malerei der Welt
Verlag Du Mont Schauberg, Köln