Zeitschrift: Schweizerische Lehrerzeitung

Herausgeber: Schweizerischer Lehrerverein

Band: 86 (1941)

Heft: 4

Anhang: Zeichnen und Gestalten : Organ der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer und des Internationalen Instituts für das Studium der Jugendzeichnung : Beilage zur Schweizerischen Lehrerzeitung, Januar 1941, Nummer 1

Autor: Hermann, Hans

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 27.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZEICHNEN UND GESTALTEN
ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER ZEICHENLEHRER UND DES INTERNATIONALEN INSTITUTS FUR DAS STUDIUM DER JUGENDZEICHNUNG • BEILAGE ZUR SCHWEIZERISCHEN LEHRERZEITUNG
JANUAR 1941 29. JAHRGANG · NUMMER 1

Glückwunschblätter und anderes in Linolschnitt

Auch beim Linolschnitt kommt es nicht zuerst auf die Technik an, sondern auf die klare Vorstellung, welche sich der Technik bedient. Handwerkliche Schwierigkeiten sind rasch überwunden, wenn der Schüler weiss, was er an Form will und was er kann. Freilich folgt die technische Ausführung eines Schnittes nicht als ungeistig mechanische Arbeit dem «Entwurf» mit dem sie angeblich nichts zu tun hat; sie steht ja im Dienste der Vorstellung, die sich selbstverständlich zu ihrem eigenen klaren Ausdruck der besonderen Möglichkeiten bedient, welche im handwerklichen Verfahren liegen.

Unser Bild 9 mag zeigen, wie das geschieht! — Der dargestellte Storchschnabel war auf die Platte gezeichnet; als nun der Schnitt begonnen wurde, ergab sich, dass die in Strichen bereits angegebene Zähnung der Blätter auf leichteste Art durch den keilähnlichen Schnitt des V-förmigen Werkzeuges ausgeführt werden konnte. Eigentlich wurde also im handwerklichen Gestaltungsakt unter freier Benutzung der Vorzeichnung erst die endgültige Form bestimmt.

Diese Art der «Materialgerechtigkeit» zielt also nicht auf graphische Effekte, sondern richtet sich ausschliesslich auf die gewollte und vorgestellte Form, und sie hat deswegen nichts zu tun mit einer früher beliebten Arbeitsweise, welche die «Werkzeugspuren» spielerisch verselbständigt.

Mehr oder minder findet eine Veränderung vorgezeichneter Formen beim Schneiden immer statt, auch wenn sie nicht so weit geht wie bei unserem Beispiel. Oft werden Zacken etwas kräftiger als in der Zeichnung oder Rippen eines Blattes, die nur als Striche angegeben waren, bekommen Keilform usf., es bedarf dies jedoch keiner besonderen Aufmerksamkeit des Lehrers, da sich die Eigenarten des Werkstoffes von selbst durchsetzen. — Die ganze Sorge aber gilt der Form, die klar und vorstellungsgemäss erhalten bleiben muss, wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, sie auszuschneiden und zu vervielfältigen.

Unter vorgestellter Form meinen wir hier mit Britsch und Kornmann eine solche, die der Fassungskraft von Kindern und Halbwüchsigen gemäss ist und infolgedessen von ihnen schaffend durchgestaltet werden kann; eine Form also, die mit schlichten, unverwirrten Zügen gebildet, aber nicht der Erscheinung dilettantisch nachgestottert ist, und die in klarem Nebeneinander aufgebaut, nicht nur den Anblick schöner Geschlossenheit bietet, sondern auch den natürlichen Gegenstand unmissverständlich so weit darstellt, als es der Jugendliche vermag. Wir legen also dem Linolschnitt keine eigene Art der Form zugrunde, sondern wir gebrauchen auch hier die im wesentlichen unveränderten, einfachen Figuren, die jedes gut geleitete Kind beherrscht und anwendet. Eine Probe auf Klarheit ist es wenigstens im groben, wenn man die Zeichnung auf formmässige und gegenständliche Deutlichkeit ihres Umrisses prüft.

Von solchen sprechenden Umrissgebilden gehen wir also aus, wenn ein Linolschnitt gemacht werden soll. Wir sorgen dafür, dass die Kinder in den gemässen, offen und unverzerrt ausgebreiteten Formen arbeiten, die wiederum nach dem Grundgesetz ihres eigenen Aufbaues in klarer Reihung zum vielteiligen Bilde ohne störende Verdeckung und Verkürzung zusammengesetzt werden. Es bestimmt uns also nicht nur die verhältnismässige Einfachheit der Linoltechnik, wenn wir die Kinder von zwecklosen illusionistischen Versuchen mit «richtigen Landschaften» oder ähnlichem abhalten, sondern vor allem leitet uns die durch Britsch geschärfte Einsicht in das Wesen der kindgemässen einfachen Form.

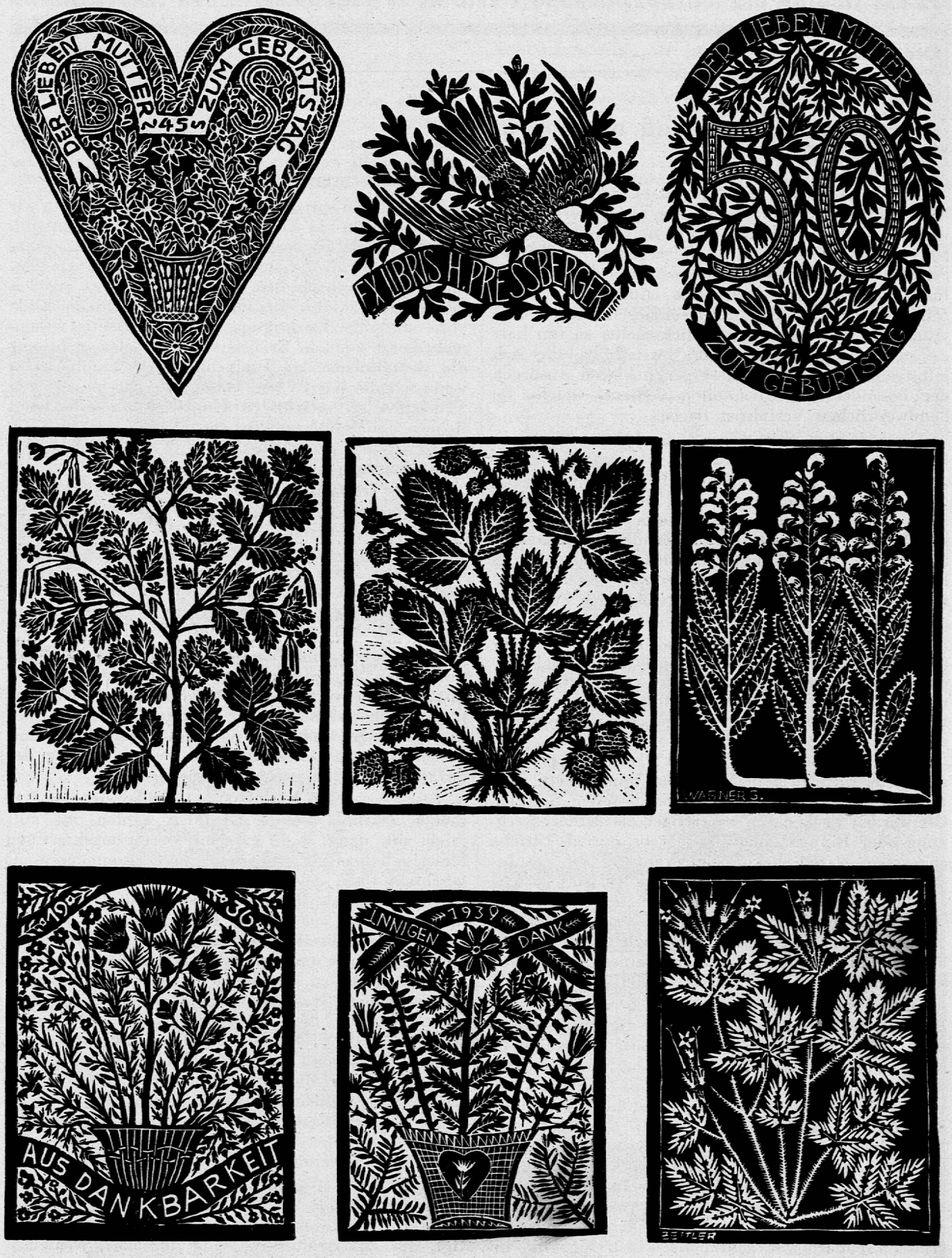
Leerer Schematismus, der wohl einreissen könnte, wird dadurch verhindert, dass den Kindern die Augen für den vielfältigen Reichtum der Natur geöffnet werden, insbesondere für den unausschöpflichen Schatz, der allein schon aus dem Kreis der Pflanzen und Bäume zu heben ist, und der mit den angedeuteten bescheidenen Mitteln echter Jugendzeichnung grossenteils erfasst und gestaltet werden kann.

Wie unsere Bilder beweisen, und wie wir schon andeuteten, ist freilich kein Abzeichnen der Erscheinung gemeint, wenn wir vom Erfassen der Naturformen sprechen, sondern eine altersgemässe, mehr oder minder reiche und im Wesen des Vorstellungs- und Gestaltungsaktes selbst liegende Neuausformung des Erfassten in straff geführten Zügen.

Ohne besondere Absicht prägt der wirklich formende Zeichner seinen Gebilden echten Stil auf. Nicht nur dann, wenn er seine Gestaltungskraft für einen gehobenen Zweck besonders zusammennimmt, geschieht dies, sondern bei jeder Formarbeit, auch wenn sie nur als Darstellung der Natur gemeint ist. Wir sehen dies aus unseren Bildern: 1, 2, 3, 7 und 8 sind Blätter mit dekorativer Haltung, während die Beispiele 4, 5, 6 und 9 nur den Wuchs der gemeinten Pflanze darstellen wollen. Der Unterschied zwischen diesen beiden Gruppen ist nicht so gross, als man meinen möchte, denn die hauptsächliche Bedingung, welche an die Zierform gestellt werden muss: stilvolle Haltung und leicht fassliche Prägung — die ist ja im formenden Naturzeichnen bereits erfüllt. Die bei Ziergebilden noch weiter erforderliche Hebung und Pflege des Gesamtaufbaues vollzieht sich an dem bereits gebildeten Körper dieser Form, ohne ihn wesentlich zu verändern.

Somit wäre in dieser grundsätzlichen Beziehung einer gut gebildeten «Naturzeichnung» einfacher Stufe zur «dekorativen» Form der Zwiespalt beseitigt, der eine frühere Uebung durchzog, wenn zunächst eine Erscheinung möglichst genau abgezeich-

net und dann nach gewollter Weise «stilisiert» wurde. Solche künstlerische Lüge wird hier vermieden, und eine innere Wahrhaftigkeit bewahrt, die sich ausdrückt in schlichter Kraft der Zeichnung, und die eine wirkliche, nicht nur gewollte Beziehung zur einfachen Kunst des Volkes in der Vergangenheit her-



Linolschnitte aus Bamberg und München. Alter der Schüler 13–16 Jahre.

stellt. Denn nicht die Nachahmung der früher entstandenen Formen kann zur Wiederbelebung eines wirklichen Volks- und Laienschaffens führen, sondern die Aktivierung der heute noch wie je vorhandenen Kraft zur schlichten eigenen Gestaltung.

Wir müssen uns freilich mit dem bescheiden, was wir in der Schule bewirken können, und dürfen keine eitlen Hoffnungen pflegen. Aber unsere Arbeit steht auf gesundem Boden! Denn, wenn die Kinder solche Buchbesitzzeichen, Glückwunsch- und Dankesblätter oder Festprogramme gestalten, dann pfuschen sie nicht mit kümmerlichem Dilettantismus den Zünftigen ins Handwerk, sondern sie treiben etwas, was sie wirklich können; sie treiben es auch nicht als blosse angezogene Uebung der Schule, sondern sie nutzen ihre Fähigkeit für das wirkliche Leben.

Bei der Durchführung solcher Arbeiten muss der Lehrer darauf achten, dass die einzelnen Formen gross gezeichnet werden und den vorhandenen Platz auch füllen. Der Hintergrund soll nur so viel Raum einnehmen, als notwendig ist; in einer Faustregel ausgedrückt: die gemeinte und umrissene Form soll im ganzen eine grössere Fläche bedecken, als der nichtgemeinte Grund. Beim Ausschneiden soll das Werkzeug ausserhalb der Vorzeichnung laufen, so dass die gezeichneten Striche nach dem Schnitt noch zu sehen sind.

Linolschnitte dieser Art können in der mannigfachsten Weise verwendet und behandelt werden. Schwarz gedruckte, negativ geschnittene Blätter (bei denen in Art unserer Bilder 5 und 9 die gemeinte Form ausgeschnitten ist und weiss erscheint), können nachträglich koloriert werden. Weiterhin kann man auf farbige Papiere abziehen oder statt der Druckerschwärze bunte Farben nehmen. Für besondere Zwecke kann man auf dunklem Grunde sogar in Gold- oder Silbertönen drucken, wenn man einen Abzug in Firnis oder heller Oelfarbe sogleich mit dem Metallpulver bestäubt.

Hans Herrmann, München.

Paul Klee und die Kinderzeichnung

Zeichnungen und Malereien Klees werden häufig mit denen des Kindes verglichen; umgekehrt begegnen wir bisweilen in Schriften über die Kinderzeichnung Hinweisen auf das Werk Klees. Da drängt sich die Frage auf: In was für einem Verhältnis steht das Schaffen des Künstlers zu dem des Kindes?

Die Entstehung der typischen Arbeiten Klees fällt in die stark mit gesellschaftlichen, politischen und religiösen Spannungen geladene Zwischenkriegszeit. So spiegelt sich in dem Werk einerseits das Zusammenbrechen alter Formen, anderseits ein Tasten und Hasten nach neuen Mitteln zu neuem Aufbau. Gewohnte Anschauungen werden aufgegeben zugunsten von neuen, die nicht mehr das Abbild der zufälligen Erscheinung erstreben, sondern durch die Schale zum Kern der Dinge vorstossen möchten. Statt bei der graphischen Fixierung «des» (nicht «eines») Alarms aufgeregte Menschen zu zeichnen, zuckt und schiesst die aufgeregte Hand im Zickzack über das Blatt hin und her bis sie in einem Bogen sich beruhigend zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Statt einer händeringenden Frau mit aufgelösten Haaren oder einen in sich zusammengesunkenen, vor sich hinstierenden Greis finden wir beim Thema «Verzweiflung» auseinander fallende, gegenstandslos gewordene Formfetzen. Eine römische Landschaft Klees zeigt nicht das flimmernde Spiel der Luft über Pinien und Zypressen, Hohlziegeldächern und engen Gässlein, braunen Kindern und Frauen und verblauenden Höhenzügen, sondern eine Anhäufung von Kuben, die das Zusammengedrängte einer römischen Siedelung, das Bauschema eines Dorfes gewissermassen im Röntgenriss wiedergeben. Statt an eine römische Landschaft, denkt man eher an die Schachtelungen und modernen Raumgestaltungen des holländischen Architekten Berlage.

Klee sucht (im Gegensatz zu andern Künstlern; man denke z. B. an Corots «Römische Landschaften») auf seine Weise den Extrakt aus der Fülle der Erscheinungen wiederzugeben, die knappste Formel ähnlicher Formen zu finden.

Die Vereinfachung der Erscheinungsformen tritt uns auch in der Kinderzeichnung entgegen. Auch das naive Kind zeichnet gross, was ihm besonders wichtig ist. Selbstbildnisse intellektuell Begabter zeigen meist zu grosse Köpfe, solche von skifahrenden und radelnden Kindern zu grosse Beine. Bald wird Muttis neue Handtasche mit Reissverschluss und Zöttelchen, bald Muttis neuer Winterhut auf das Liebevollste ausgeführt, während Mutti selbst mit wenigen Strichen nur angedeutet wird.

Auch bei Klee finden wir Figuren mit grossen Köpfen und kleinen Extremitäten. Ein Beispiel: Auf schmächtigem Körperchen sitzt ein Riesenkopf. Wie bei den Röntgendarstellungen der Kinder sieht man in das Haupt hinein. Ein Fräulein füllt es aus. Graphisch festgehalten ist, dass die Geliebte ganz das Denken des Verliebten beschäftigt; anderseits weist der unverhältnismässig grosse Kopf auch darauf hin, dass die Liebe die geistigen Kräfte anregen kann. Auf einem andern Blatt steht der vielsagende Titel: «Mit solchen Köpfen schwer zu schleichen». Der Unterschied zwischen den Vereinfachungen Klees und denen der Kinder ist klar: Der Künstler gibt das Typische vieler Einzelerscheinungen auf Grund bewusster Abstraktionen wieder, indes das Kind unbewusst ihm typisch scheinende Formen durch Uebertreibung der Proportionen hervorhebt, und das ihm Unwesentliche entweder nur andeutet oder weglässt.

Wegen dieses fundamentalen Unterschiedes kann die Kunst Klees nicht nach Massen und Begriffen beurteilt werden, die für die Kinderzeichnung richtig sind; wenn auch zu sagen ist, dass die Kenntnis der Kinderzeichnung manchen überraschenden Einblick in das künstlerische Schaffen gewährt. Grundsätzlich aber ist zu betonen, dass Vorstellen und Gestalten bei Kind und Künstler auf zwei verschiedenen Ebenen sich vollziehen, die allerdings oft parallel zu einander liegen.

Klee führt die Vereinfachung gelegentlich so weit, dass er auf der Stufe der Primitiven anlangt. Einige Skizzen (z. B. «Ueberfall auf ein Tier») sehen zum Verwechseln den Felsenzeichnungen ähnlich, die Leo Frobenius in Rhodesien entdeckt hat. Klee ist seinen Weg folgerichtig zu Ende gegangen, hat vereinfacht und vereinfacht, bis er zuletzt nur noch Gerippen, Schemen und dann der Formlosigkeit, dem Chaos, gegenüberstand.

Damit gelangte er zu den Anfängen der Formbildung. Und wieder begegnen wir den gleichen Erscheinungen wie bei den ersten Bewegungsniederschriften des Kleinkinds, nämlich rhythmischen Kritzeleien. Zwischen heterogenen Formbruchstücken tauchen protoplasmaartige Aus- und Einbuchtungen auf. Amöbenformen zeigen sich auch bei frühen zeichnerischen Versuchen von Kleinkindern, die mit einem Strich eine Form umreissen wollen. (Eine Abzweigung dieses Wegs zur Form führt auf ein Gebiet, das den Mathematiker Euler beschäftigte.) Sowohl im Schaffen Klees als auch in dem des Kindes wirkt der Rhythmus oft entscheidend bei der Entstehung eines Gebildes mit. Seltsame Linienspiele des Künstlers verlangen keine Deutung im üblichen Sinn, sondern sind eine Fixierung wellenartiger Bewegungsfolgen. Seit einigen Jahren ist ein ähnliches Arbeiten als Lockerungsübungen im Zeichenunterricht eingeführt worden.

Während Klee einerseits die Vereinfachung einer Hauptform anstrebt, betont er sie anderseits durch deren rhythmische Wiederholung. Das Kind aber entwickelt sich in entgegengesetzter Richtung. Nach rhythmischen Kritzeleien findet es einfache Formtypen, die es vielfach auch rhythmisch ausschmückt. Klee kommt von oben, das Kind von unten her. Wo die Leistungen an einander vorbeigehen, sind sie wohl (auf den ersten Blick) ähnlich, nicht aber identisch, weil sie aus entgegengesetzten Bedingungen entstanden sind.

Das bewusste Spiel mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Strichart fehlt dem Kind. Klee dagegen passt sie ganz dem Thema an. Bei der «Glockentönin Bim» schwingen sich die Linien anmutig leicht auf, beim «Ueberfall» dagegen lasten sie dick und schwer.

Zu den Anfängen der Bildentstehung führen einzelne Themen, z. B. «Prähistorische Flora», die mit Punkten, Knoten und Strahlen auffallend an erste kindliche Pflanzenformen erinnern, jedoch durch den Reichtum von Varianten sich davon unterscheiden. Lassen sich «Tiere» von Elementarschülern meist nicht einer Gattung zuordnen, weil diese Gestaltungen noch zu nah mit dem Urtier verwandt sind, so finden wir im Werke Klees auch kein Gnu und kein Puma wie im Brehm, sondern Geschöpfe, die nur in den Phantasiebezirken der Betrachter zu existieren vermögen, z. B. der «Zwergkamelhengst». — Beim Kind dauert der Uebergang von der statischen zur dynamischen Gestaltung oft Jahre; Klee dagegen veranschaulicht den «dynamisch-statischen Konflikt» durch ein Zusammen- und Auseinandersetzspiel verschiedener Formelemente auf einem Blatt.

Auf der Fläche zeichnen das Kind am Anfang und Klee am Ende seines Schaffens flächenhaft. Nach Ueberwindung der Kritzelstufe wird dem Kind das Gestalten zu einer naturgemässen Auseinandersetzung mit Problemen der Fläche (Beziehung von Form und Umgebung, Richtungsunterscheidung usw.). Bei Klee dagegen scheinen Ueberlegungen sachlicher Natur die letzte Gestaltungsweise bestimmt zu haben. Allerdings beeinflussen Photographien und Bilderbücher das Kind schon in den ersten zeichnerischen Stufen so, dass es früher zur räumlichen Darstellung kommt, als die natürliche Entwicklung sie gestatten würde.

Weil in Kinderzeichnungen und vielen Arbeiten Klees nur keimhafte Andeutungen vorhanden sind, wachsen diese in der Phantasie des Betrachters weiter und erzeugen Assoziationswirkungen, die vielen bis aufs Tüpfelchen ausgeführten Kunstwerken fehlt. Durch die beabsichtigte und unbewusste Kunst des Weglassens bekommen viele Zeichnungen des Künstlers und der Kinder Stil, eine lapidare formale Einheit.

Wesentliche Züge der Kunst Klees sind auch typische Merkmale kindlichen Bildens. Wenn — wie Herr Prof. Bernoulli in der Eröffnungsrede zur Klee-Ausstellung in der ETH betont hat, die Kunst Klees zu den letzten Geheimnissen, den Urgründen der Kunst führe, so darf gleicherweise von der ursprünglichen Kinderzeichnung gesagt werden, dass sie uns zu den Quellen schöpferischen Erlebens, zum Wunder des Werdens hinleitet. *Wn.*

Farbe - Ton

Der Landwind erhob sich und trug die Blütendüfte der Küste durch die Sommernacht zu uns aufs Meer hinaus.

Das Atmen steigerte meine Empfindungen in eine solche Trunkenheit, dass ich wahrhaftig nicht mehr wusste, ob ich Musik atmete, oder Gerüche hörte, oder in den Sternen schlief.

Der geheimnisvolle Vers Baudelaires [1]).

«Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» ergriff mich bis ins Mark. Die Gerüche, Töne und Farben entsprechen sich oft nicht nur in der Natur, sondern lösen auch in uns abgestimmte Gefühle aus und gehen in einer dunkeln und tiefen Einheit in einander über.

Wenn bei sensiblen Personen ein Sinn einen starken Anreiz enthält, so teilt sich die durch ihn hervorgerufene Erschütterung den benachbarten Sinnen mit, die ihn auf ihre Weise übertragen. So löst die Musik bei vielen Menschen farbige Gesichte aus. Wenn es wissenschaftlich feststeht, dass bei bestimmten Naturen die Musik das Farbensehen begünstigt, so liegt die Frage nahe: «Warum bewirken die nämlichen Töne nicht auch bestimmte Geschmacks- und Geruchsempfindungen?»

Warum sollten nicht feinfühlige Menschen alle Dinge mit allen ihren Sinnen zu gleicher Zeit geniessen? Und warum sollten die Symbolisten nicht solche kostbare Empfindungen den Menschen ihrer Art offenbaren?

Ist es aber nur wenigen Schriftstellern möglich, aus Veranlagung oder durch Uebung eine solche Empfänglichkeit zu erreichen, dass jeder Eindruck in ihnen ein Zusammenspiel aller aufnehmenden Fähigkeiten auslöst?

Versucht nicht die seltsame Poesie der Töne die ganze Stufenleiter der Gefühle und Empfindungen zu umfassen und mehr durch die Gruppierung der Worte, als durch ihre rationale Bedeutung, den sonst unübersetzbaren Sinn zu vermitteln?

So wird uns auch das berühmte Sonett «Die Selbstlaute» von Arthur Rimbaud verständlich.

Das Phänomen der Farbe-Tonübertragung ist schon von der medizinischen Seite her bekannt. Man hat es als «l'Audition colorée» bezeichnet.

Aus «La vie errante» (ca. 1890) von Guy de Maupassant.

[1]) Aus dem Gedicht «Correspondances».