Kinderzeichnung und Kunstform

Autor(en): **Scheffler, Karl**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 7

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86956

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kinderzeichnung und Kunstform

Vor vier bis fünf Jahrzehnten wurde das Kind als Künstler entdeckt. Vorher war das Zeichnen des Kindes in Haus und Schule kaum beachtet worden, Zeichenunterricht war ein Nebenfach gewesen. Man hatte den Kindern Drucke konventionell arbeitender Landschafts- und Blumenzeichner in die Hand gegeben, hatte geometrische Linienmuster zeichnen lassen oder Holzkörper vor sie hingestellt, deren Grenzlinien — die unsichtbaren punktiert — genau visiert werden mussten. Die beim Kopieren der Vorlagen erworbene Fertigkeit wurde bald wieder verlernt, die bei dem begrifflichen Zeichnen von Würfeln, Kegeln und dergleichen erworbene Einsicht dagegen ist in der Folge fruchtbarer geworden, als die Heutigen es wahr haben wollen — als Begriffsbildung, nicht als «musische Anschauung».

Dann trat eine Generation von Zeichenlehrern hervor, die selbst einen Kunstfrühling erlebt und den Wunsch hatte, das Erlebnis auf Kinder zu übertragen. In den Unterricht kam nun der Ehrgeiz zum Künstlerischen. Scheinbar liess man das Kind gewähren, liess es nach der Natur zeichnen und malen, ermunterte es, Ausstellungen moderner Malerei zu besuchen und nachzuahmen, was ihm dort Eindruck gemacht hatte. Die Ergebnisse wurden öffentlich ausgestellt. Man erblickte koloristisch wilde Blumenaquarelle, breit in Oel gemalte Landschaften, Impressionistisches und sogar schon Expressionistisches und Kubistisches. Eine eifernde Literatur über «Die Kunst im Leben des Kindes», über den «Nutzen des Dilettantismus», über «Erziehung zur Kunst» kam auf, die Schriftsteller überboten sich in Superlativen, die nicht übel zur Verstiegenheit der gleichzeitigen Kunst passten, von der Kinderkunst kam man wie von selbst zur Kunst der Naturvölker, ja der Geisteskranken und vergass darüber fast die Kunst des erwachsenen, normalen, durch Talent berufenen Kulturmenschen. Das Kind jedoch, das ein nachahmendes Wesen ist, liess sich willig führen, und es verblüffte nicht selten durch schnelle Einfühlungsfähigkeit.

Auch dieses ist vorübergegangen, ohne viel Spuren zu hinterlassen. Ein ungelöstes Erkenntnisproblem aber hatte bei alledem die Aufmerksamkeit erregt; die Frage, was es nun eigentlich mit dem Naturtrieb des Kindes zum Zeichnen auf sich habe, wurde laut. Die Theorie der reinen Kunstform begann auch die Kinderzeichnung einzubeziehen. Das Entscheidende tat Gustav Britsch. Als dieser vortreffliche Mann allzufrüh starb, wurde seine Arbeit von seinem Schüler Egon Kornmann, einem geborenen Schweizer, weitergeführt. Die neu entstandene Theorie fand das Interesse und die Unterstützung bedeutender Kunstgelehrter, so zum Beispiel die Heinrich Wölfflins, sie warb sich Apostel in einer abermals gewandelten Generation junger Zeichenlehrer, und traf zusammen mit andern ernsthaften Bestrebungen, das Formerlebnis zu analysieren. Auf diesem Punkte halten wir heute. Und da scheint es an der Zeit zu sein, das bisher Geleistete einmal dankbar, doch auch kritisch zu betrachten, um möglichst genau gleich anfangs zu ermitteln, was grundlegend ist und wo der Eifer neuen Erkennens in die Irre zu führen droht.

Gustav Britsch stiess auf die Kinderzeichnung, als er sich um den «inneren Aufbau der künstlerischen Form», um die «Stilstruktur des Kunstwerkes als eine Sinnschöpfung im Anschaulichen» und um das «Problem der Folge, in der die schöpferischen Sinnkräfte des geistigen Auges sich enfalten», bemühte. Seine Ergebnisse gehören, trotz einer Formulierung, die nicht anziehend genannt werden kann, zu den schönsten Beiträgen zum Formproblem der Kunst; sie haben in bisher dunkle Zusammenhänge Licht gebracht, und es wird der Wunsch lebendig, die Untersuchungen möchten fortgeführt werden. Denn es zeigt sich in Umrissen dahinter der monumentale Plan einer Kunstgeschichte der reinen Form. Sie wird eines Tages geschrieben werden, wenn genügend Vorarbeiten und Teiluntersuchungen vorliegen. Was Britsch im besonderen mit dem Problem der Folge gemeint hat, wird verständlich, wenn man die Entwicklungen von den Goldgrundbildern des 13. Jahrhunderts bis zu der Malweise der Impressionisten im 19. Jahrhundert verfolgt, den Weg von der Flächengestaltung zur Tiefendarstellung, vom Einklang der Linie zum Vielklang des Tons und von der nur äusserlich harmonisierten Lokalfarbe zu einer Anschauungsform, der alles zur Farbe wird: Licht, Luft, Schatten, Reflex und Eigenfarbe. In der Musik lassen sich ähnliche Entwicklungen verfolgen, von der einstimmigen Melodienführung zur Vielstimmigkeit, in der Poesie geht der Weg von der äusseren zur inneren Handlung, und in der Schauspielkunst verwandelt sich die starre Maske zum lebendig wechselnden Mienenspiel, der Typus zum Individuum. In allen Künsten gibt es einen schrittweise vorrückenden Gestaltwandel der Stilform — und jede Form entspricht einer bestimmten Altersstufe der Völker. Auf allen Stufen aber entstehen gültige Meisterwerke, deren innerer Kunstwert von der jeweils herrschenden Sehform unabhängig ist. Im Zuge dieser Untersuchung hat Britsch eine generelle Verwandtschaft aller Kinderzeichnungen untereinander nachgewiesen und auch festgestellt, dass das kindliche Bilden grundsätzlich übereinstimmt mit dem Bilden aller einen geschichtlichen Weg beginnenden oder auch über diesen Beginn nie hinausgelangenden Völker oder Rassen. Der Stilbildung nach entsprechen die beiden Stufen einander: die Jugend des Individuums und die der Völker. Die kulturelle Entwicklung der Gattung Mensch wird von

jedem Kinde gewissermassen wiederholt. Und eine ähnliche naturbedingte Verwandtschaft besteht dann auch zwischen den Formcharakteren der Kinderzeichnung und denen der Volkskunst.

Soweit ist alles in Ordnung. Wird dieser Weg weiter verfolgt, so können noch die schönsten Ergebnisse zutage gefördert werden.

Weniger erfolgversprechend ist, dass diese Forschung geneigt ist, dort, wo eine bestimmte Stilhaltung nachzuweisen ist, ohne weiteres einen absoluten Kunstwert anzunehmen, dass Stil und Qualität identifiziert werden, dass die stilistische Einheitlichkeit — im Grunde ein Pleonasmus — gleichgestellt wird mit jener höheren Einheitlichkeit, die das Hauptmerkmal der Werke des Talents ist, kurz, dass die Kunstwerke von der Stilform her begriffen und gewertet werden. Die Formeinheit des Stils ist zweifellos wichtig, doch ist sie Ausgangspunkt, nicht Ziel des künstlerischen Meisterwerkes. Richtig ist, dass auch die naive Kinderzeichnung Stileinheit aufweist. Britschens Anhänger schliessen daraus: also sei die Kinderzeichnung künstlerisch; wir schliessen daraus: also könne das Stilistische an sich nicht Kriterium des Künstlerischen sein. Wenn es für den Wert von Werken der ägyptischen, griechischen, gotischen und barocken Kunst verhältnismässig wenig bedeutet, dass sie typisch ägyptisch, griechisch, gotisch oder barock sind, wenn sie, obwohl sie die Stilmerkmale aufweisen, unbedeutend sein können, um wieviel weniger will es besagen, sofern man sich nach Meisterwerken orientiert (und wonach sollte man sich sonst orientieren!), wenn einer Kinderzeichnung der ihr eigentümliche primitive Stil nicht abgesprochen werden kann. Mit Arbeiten der Volkskunst steht es ähnlich. Hat die Kinderzeichnung auch einen eigenen Stil, so bedeutet er doch nicht, was der ägyptische, griechische, gotische oder barocke Stil bedeutet, weil die Einheitlichkeit dort dumpfer Beschränktheit, hier jedoch auch kollektiver Selbstbeschränkung entspringt. Die Einheit der Kinderzeichnung ist nicht erwählt, sie hat vielmehr noch manches von jener Einheit, deren auch das Tier fähig ist, wenn es Nester, Waben, Höhlen oder Gehäuse baut, sie ist noch zu sehr Natur, um Kunst sein zu können. Notwendigkeit waltet hier und dort, der stilschöpferische Künstler aber verwandelt sie in Freiheit. Und so kommt es, dass das Talent sich wohl vom Stil primitiver Zeiten anregen lässt, nicht aber vom Stil der Kinderzeichnung.

Das Kind empfindet insofern künstlerisch, als aller Kunst ein Element des Spiels eigen ist, als es völlig zweckfrei bildet und von Natur unbefangen ist. Es lallt ungehemmt Empfindungen und schafft damit melodische Tonkurven, es nähert sich dichterischen Ausdrucksformen, indem es Gefühle stammelt, es zeichnet kritzelnd, um seine Vorstellungen zu veranschaulichen, und es entsteht eine seltsame Bilderschrift. Der Unschuld des Kindes ist eine Allseitigkeit des Lebensgefühls und damit eine gewisse Genialität eigen. Künstlerisch ist seine reine Naivität. Darum erhält sich das künstlerische Element am längsten auch dort, wo sich das Naive am reinsten erhalten kann: nicht in den Großstädten, sondern auf dem Lande, wo noch Volkskunst zu Hause ist, wo sich das «Kind im Manne» noch in Volkstänzen, Liedern, Bauernspielen und bäuerlichen Malereien äussert. Von diesen künstlerischen Instinkten ist es jedoch noch weit bis zur Kunst.

Fragwürdig wird die Theorie von Gustav Britsch, wo der Forscher mit dem Erzieher eine Personalunion eingegangen ist. Was der Denker betrachtend erkennen und was der Pädagoge aktiv fördern will, ist zweierlei und muss es bleiben. Sonst gerät die Forschung ins Kunstpolitische. Die Lehrer aus Britschens Schule gehen von der richtigen Einsicht aus, die Kunst wäre zu grossen Teilen im 19. Jahrhundert vom begrifflich technischen Denken ruiniert, das Kind wäre von seiner Naturbestimmung, wie sie sich in seinen unbeeinflussten Zeichnungen äussert, aus denselben Gründen abgelenkt, und die handwerklichen Grundlagen seien ebenfalls zerstört worden. Von dieser Feststellung ausgehend, kommen die Erzieher jedoch zu dem romantischen Schluss, wenn das Kind wieder zu seinen natürlichen Fähigkeiten zurückgeführt werde, wenn man es gewähren liesse und vorsichtig nur das fördere, was schon gegeben ist, so würde aus der dann voll und schön sich entfaltenden Gestaltung des Kindes in natürlicher Entwicklung eine neue Volkskunst, ein veredeltes Handwerk, das wieder des Musischen fähig ist, und weiterhin ein Kunststil hervorgehen. Der mit bewunderungswürdiger Hingabe das Erbe Britschens verwaltende Egon Kornmann hat einmal gefragt: «Und ist es schliesslich eine Utopie, wenn man hofft, dass die Schule aus der Pflege solchen Schaffens in ihrem Lebenskreis ein Stück wahrer künstlerischer Kultur aufbauen kann — allen feindlichen Einflüssen der Umgebung und der Zeit zum Trotz? Und dass solche lebendige, immer wieder aus den Urkräften sich erneuernde künstlerische Kultur der Schule das eigentlich lebendige Fundament einer neuen künstlerischen Bildung werden könne?» Das Kind soll also Retter in der Not, ja Erzieher der Erwachsenen, der Künstler werden, und es ist von hier nicht weit bis zu dem Wort: «So ihr nicht werdet wie die Kinder», angewandt auf die Kunst. Diese Ueberschätzung der Schule konnte entstehen, weil edle Geister, die sich verantwortlich fühlen, aus den Zeichen der Zeit nicht die Schlussfolgerungen ziehen mögen, die sich nun einmal nicht abweisen lassen.

Die Annahme, jedes Kind wäre künstlerisch begabt, seine frühen Zeichnungen wären Dokumente einer sich unablässig erneuernden Frühkunst, und das Kind werde eigentlich nur durch eine einseitig naturwissenschaftlich-begriffliche Orientierung der Erwachsenen

daran gehindert, sich in lückenloser Folge weiter von Sehform zu Sehform zu entwickeln, bedarf ernstlicher Einschränkung. Kinderzeichnungen gleichen freilich aller Frühkunst in dem, was hier und dort primitiv ist, ja, was den primitiven Stil ausmacht, keineswegs aber in dem, was viele Frühwerke zu einmaligen Kunstwerken macht. *Entwicklungsgeschichtlich, stilgeschichtlich können Kinderzeichnungen der primitiven Kunst verglichen werden, nicht aber qualitativ.* In den Bildnereien der Primitiven, gleichviel ob diese sich in der Folge als kulturfähig oder nicht erwiesen haben, ist oft ein Ernst, eine drohende Gewalt, eine mythenschwere Dämonie, ein fast tragisch nach Ausdruck ringendes Naturgefühl, kurz Eigenschaften, die dem Kinde ewig versagt bleiben. Die bleibenden Werke der Frühkunst üben jenen Zwang aus, der allein den Werken des Talents eigen ist: sie haben suggestive Kraft, wachsen aus dem Magischen und Sakralen ins Melodische und wirken, wie sie wirken sollen — was Kinderzeichnungen nicht tun, weil eine Wirkungsabsicht gar nicht beteiligt ist. Der Frühkünstler kann ein grosses Talent sein, obwohl seine Sehform noch unentwickelt ist, weil er diese Sehform beherrscht; das Kind jedoch wird von ihr beherrscht. Ihm kann Kunstähnliches gelingen, niemals ein reifes Kunstwerk, das Dauer hat. Der Abstand wird erkannt, wenn man die besten Kinderzeichnungen mit den bekanntgewordenen Höhlenmalereien der Steinzeit vergleicht, die von Medizinmännern des Stammes, das heisst von Talenten, in die Felsen gegraben wurden, um jagdbare Tiere zu beschwören. Dieses Beschwören war entscheidend, es hat den Zeichnungen den Charakter von *Totems* verliehen. Im Vergleich zu diesen Höhlenmalereien erscheinen Kinderzeichnungen blicklos. Der bildende Künstler ist ganz Auge. Darum gibt er bereits in früher Jugend den verallgemeinernden Stil der Kinderzeichnung preis und wendet sich sowohl unmittelbarer Naturbeobachtung als auch dem Kunststil seiner Zeit zu. Von diesen Wirklichkeiten wird er erzogen. Auch interessieren sich schöpferische Talente nicht für die Kinderzeichnung oder nur dann, wenn sie von einem werdenden Talent stammt, also gar nicht die Merkmale der typischen Kinderzeichnung hat. Das heisst: sie interessieren sich nicht für das Vorindividuelle, sondern für das bereits individuell Gewordene oder doch Individualität Versprechende. Die Selbstbildniszeichnung eines dreizehnjährigen Talents hat bereits etwas Einmaliges und darum Unersetzliches. In der typischen Kinderzeichnung aber hat nicht das Ich, sondern das Es gezeichnet — ein Es, das weder zum Ich werden will noch kann. Ein Ganzes ist auch in der Kinderzeichnung gesehen, Einheitlichkeit ist vorhanden, doch nicht, weil ein Ganzes beherrscht ist, sondern weil das Einzelne noch gar nicht berücksichtigt und subsumiert werden kann. Erst wo ein Sieg errungen ist, beginnt die Kunst. Es muss unterschieden werden zwischen dem, was das Kind anschaut und was es zeichnend hinschreibt. Ein grosses Talent erinnert sich nicht selten, in früher Kindheit schon anschauend vorweggenommen zu haben, was der fertige Künstler erst zu gestalten vermochte, das Kind kann Empfindungsstürme erleben, deren verborgene Melodik Jahrzehnte später erst vom Dichter ans Licht gezogen wird, doch kann es diese Erlebnisse in keiner Weise schon gestalten. Und versucht es auch gar nicht. Dazu bedarf es geprüfter Meisterschaft. Inspiration lebt auch im Kinderherzen; damit sie jedoch Form werde, das heisst, Objekt und Subjekt miteinander verschmelze, muss eine lange Lehre vorausgehen.

Diese Anmerkungen gelten der frei entstandenen, unbeaufsichtigten, pädagogisch nicht beeinflussten Kinderzeichnung. Mit ihr allein sollte die Forschung zu tun haben. Sie hat jedoch in den meisten Fällen mit Schulzeichnungen zu tun, die unter dem Zuspruch nach Britschens Theorien gebildeter Zeichenlehrer und im Wettbewerb Gleichaltriger entstanden sind. Das für Beeinflussungen dankbare Kind fügt sich den leisesten Wünschen des Lehrers. Nun sind diese Wünsche in ihrer Zurückhaltung freilich so vernünftig wie möglich; das Kind wird nur angehalten, in sein Zeichnen eine Ordnung zu bringen, das Begonnene zu vollenden und säuberlich zu verfahren. Selbst ein Ordnen und Vollenden führt aber in diesem Fall zu etwas Ornamentalem. Wird ein einfaches Blumenmotiv nur symmetrisch verdoppelt, werden ihm Kreise, Quadrate oder andere geometrische Grundformen zugrunde gelegt, so sieht das Ergebnis gleich ornamental aus. Es entstehen Kränze, Kronen, Umrahmungen usw. und die Gebilde gewinnen den Reiz von Volkskunstwerken. Diese Resultate sind aus Publikationen und Ausstellungen bekannt, sie entzücken die Betrachter bei jedem neuen Sehen. Denn von diesen jugendfrischen, naiven Blättern zehn-, zwölf- oder dreizehnjähriger Knaben und Mädchen geht ein eigener Reiz aus; sie erwecken oft den Anschein, als wäre jedes zweite Kind ein Talent, als könne aus den meisten ein Zeichner oder Maler werden. Nun liegt aber dieses Ornamentale nicht in der Absicht der Kinder, und auch nicht in der der Lehrer. Diese werden sogar ärgerlich, wenn das Wort fällt. Britsch spricht in seiner Theorie viel von dem «Gemeinten», und seine Jünger zeigen gern Kinderzeichnungen neben Zeichnungen von Dürer oder Rembrandt, um zu beweisen, dass in allen Fällen gleicherweise ein «Gemeintes» und nur dieses gestaltet, dass eine Entscheidung unter vielen Möglichkeiten getroffen sei, und dass sich daraus hier und dort die Stileinheit ergeben hätte. Das ist grundsätzlich richtig. Nur entscheidet dieses Merkmal nicht über Wert, Rang und Qualität dessen, was gemeint ist. Nicht dass etwas Bestimmtes gemeint ist, gibt einer Zeichnung ihren Wert, sondern was gemeint und gestaltet ist. Was das Kind «meint» und was Dürer

James Vibert †

15. Aug. 1872 — 30. April 1942

Dieser, durch Werke monumentalen Formates bekannte Bildhauer ist am 30. April 1942 im 70. Altersjahr zu Carouge bei Genf, seinem Geburtsort, verstorben. Vibert war ein Schüler Rodins, er wirkte 1903 bis 1933 als Professor an der Genfer Kunstschule. Die gewaltigen drei Eidgenossen, frontal aufgestellt in der grossen Treppenhalle des Bundespalastes in Bern, sind sein Werk.

Fotos: ATP-Bilderdienst, Zürich

James Vibert ist gestorben. Man kann sich kaum vorstellen, dass diese kraftvolle Figur mit dem prächtigen Kopf in Zukunft unter den Schweizer Künstlern fehlen wird. In den Generalversammlungen der G.S.M.B.A. führte er oft mit dekorativer Geste die Diskussion und erhob sich in vorgerückter Stunde gerne, um seinen Kollegen mit mächtiger Stimme den Ranz des vaches vorzusingen, eine Hodlergestalt mit rotem Bart, wie wir sie alle kennen.

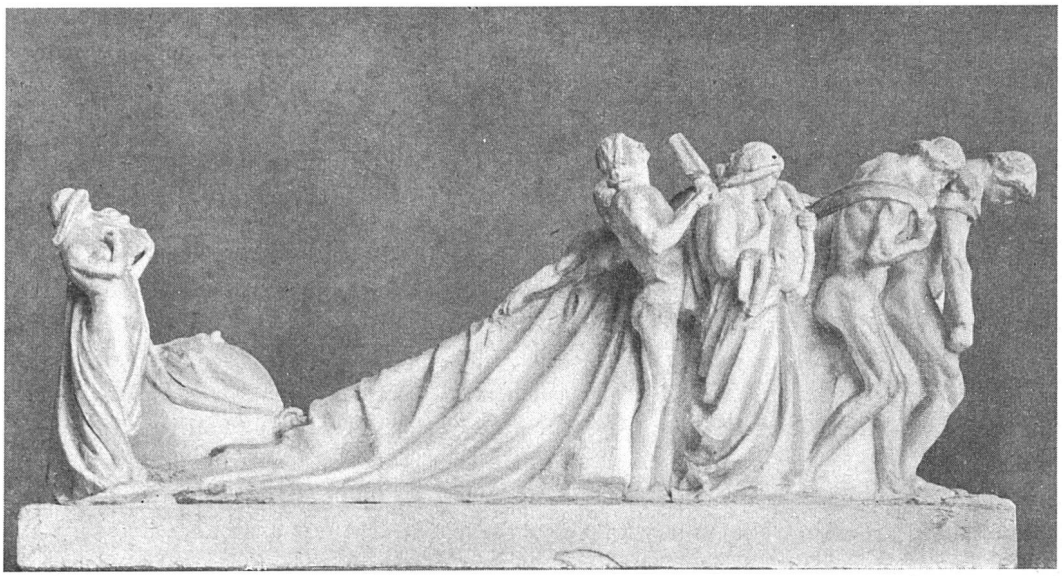
Meine Erinnerung an Vibert geht zurück bis in die ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit an der Ecole des Beaux-Arts in Genf, wo ich für kurze Zeit sein Schüler war. Er ist ein ausgezeichneter Lehrer gewesen, der eiserne Disziplin in allem verlangte. Selber ein Schüler Rodins, war er in seinem Unterricht streng und merkwürdig sachlich und liess von seiner Vorliebe für literarische Motive nichts verlauten; den Namen Maillols habe ich ihn jedoch nie aussprechen hören. Seine ganze Liebe und Verehrung galt seinem Freund Ferdinand, dem ich in Viberts schön gelegenem Haus ausserhalb

---

und Rembrandt gemeint haben, lässt sich überhaupt nicht vergleichen. Das Kind will nicht das Ornamentale, sondern das Wirkliche oder doch seine Vorstellungen und Begriffe davon; dennoch gerät ihm alles zum Ornamentalen, wenn es angehalten wird zu ordnen und zu vollenden. Die Vorstellungsart des Kindes wirkt auf den Betrachter ornamental; und dieses will sagen: das Kind ist nicht imstande, den Betrachter zu zwingen, so zu empfinden, wie es selbst empfindet, es vermag also eben das nicht zu tun, was das eigenste Privileg des Talents ist.

In den Schulzeichnungen ist viel Konventionelles. Und sie verweisen alle auf die Volkskunst. Die besten Zeichnungen, Scherenschnitte, Linoleumschnitte usw. entstehen dort, wo es noch alte Volkskunst gibt: Trachten, Maibäume, Holzschnitzereien, Hochzeitskronen usw. Das Ergebnis dieser dauernden Anregung ist, als solle absichtsvoll eine Wiedergeburt der Volkskunst des 18. Jahrhunderts angestrebt werden. Die Zeichenlehrer wollen es nicht, sie geben den Kindern alle Freiheit und lenken nur unmerklich; dennoch kommt eine reizend kunstgewerblich anmutende Volkskunst heraus, die als ein Zeichenlehrerstil neuer Observanz — es ist nicht verkleinernd gemeint —, bestenfalls als eine Halbkunst Minderjähriger angesprochen werden kann. Auch dieses Ergebnis ist nicht zu unterschätzen, wie denn überhaupt in der Bewegung viel Wohlmeinendes enthalten ist. Obwohl das Niveau aber zuweilen erstaunlich ist, kann nicht die Rede davon sein, dass das wahre Talent in diesen Produkten eine Grundlage finden könnte.

Die Kinderzeichnungen werden sozusagen niemals geschlechtsreif; die fähigsten entarten manieristisch oder verschwinden, wenn die Pubertät einsetzt, wenn das aktive Leben seine Rechte geltend macht. Bei aller Anmut und partiellen Treffsicherheit ist in den Schulzeichnungen, in den Kinderzeichnungen überhaupt etwas Taubes, die Form ist ungeschlechtlich und kann darum nicht reifen. Dieses Zeichnen ist ein Bilden ohne Handwerk und Beruf, während das echte Talent



James Vibert, Genf. Modell des Denkmals «L'effort humain».

Carouge öfters begegnet bin. Dort hat ihn Hodler mehr als einmal gezeichnet, und ich entsinne mich noch der im Verlauf des Gesprächs etwa flüchtig auf den Tisch skizzierten Entwürfe und der «repas copieux», welche die beiden Meister bei guter Laune handorgelspielend mit bernischen und savoyardischen Liedern würzten.

Viberts Monumentalplastiken, von denen ich die vier Landsknechte auf der Treppe im Parlamentsgebäude für die besten halte, sind bekannt. Was man leider weniger kennt, sind seine zum Teil sehr schönen Arbeiten aus der Pariser Zeit, der erste Entwurf zum «Effort humain», sein nicht ausgeführter Philipp Berthelier. Das Museum von Genf besitzt eine Reihe späterer Werke, darunter zwei absonderliche romantische, figurengeschmückte Monumentalvasen und einige Büsten. Unter diesen ist mir das grosse Porträt des Genfer Dichters Henri Spiess als ein vortreffliches Stück im Gedächtnis geblieben. Viberts grösstes Verdienst war jedoch zweifellos seine verantwortungsvolle Lehrtätigkeit, die seinerzeit viel zum guten Ruf der Ecole des Beaux-Arts in Genf beitrug, und es war nicht zuletzt ihm zu verdanken, dass sich Hodler in späteren Jahren entschlossen hatte, als Erzieher an der gleichen Schule wie sein Freund zu wirken.

Hubacher

---

gerade hierauf gegründet ist. Auch die alte schöne und kräftige Volkskunst ist keineswegs geradlinig aus dem Bilden des Kindes erwachsen, sie setzte vielmehr stets eine hohe und reine Kunst voraus. Zu denken gibt ferner der Anteil der Mädchen an der Kinderzeichnung, da doch die erwachsene Frau in der Kunst nie das Grosse und Ursprüngliche leistet, einfach aus dem Grunde, weil sie die Kunst nicht braucht. Der Mann braucht die Kunst, sie ist ihm notwendig und unentbehrlich, der Frau ist sie es nicht.

Das Talent der Kunst schafft zwar völlig zweckfrei, bei der Selbstausbildung jedoch verhält es sich höchst zweckmässig. Früh schon begibt es sich in eine Lehre, und es verpflichtet sich zeitlebens der härtesten Selbstzucht. Handwerk kann es nie genug haben und ist darum bereits früh auf Handwerk aus. Ob es sich in der allerfrühesten Jugend ebenso verhält wie andere Kinder, lässt sich schwer sagen, denn sehr frühe Zeichnungen von späteren Meistern sind kaum bekannt. Gewiss ist, dass das Talent im zarten Alter schon die Kunst der Erwachsenen auf sich wirken lässt, dass es nachbildet, was ihm an Kunst nur vor Augen kommt, so den Satz erhärtend, dass Kunst von Kunst herkommt, und dass es daneben die Natur objektiv anzuschauen sich bemüht, mit dem Wunsch, sie «richtig» wiederzugeben. Das Talent erlebt, anders als das normale Kind, im Künstlerischen gewissermassen eine Pubertät vor der Zeit, wie es ja auch im Alter oft eine zweite Pubertät erlebt. Man betrachte Jugendzeichnungen grosser Meister. Sie erschüttern durch ihren fast fanatischen Willen zum Kunst- und zum Naturobjekt. Da ist die Selbstbildniszeichnung des dreizehnjährigen Dürer, da sind die im selben Alter entstandenen Studien Menzels nach den Händen und Füssen des Vaters — welches «normale» Kind käme nur auf diesen Gedanken! Da ist ein Madonnenbild, das der jüngere Holbein mit sechzehn Jahren schon gemalt hat. Die Wahl der Gegenstände spricht so deutlich für Talent wie die objektive Art der Nachbildung. Und niemals wird das junge Talent fürchten,

es könne ins «naturwissenschaftlich Begriffliche» oder platt Nachahmende geraten; denn unbewusst weiss es, dass Musik entsteht, auch wenn es die Natur oder andere Kunstwerke nur zu kopieren scheint. Es lässt sich vom Zeitstil der Meister seiner Epoche führen, nicht vom Stil der Kinderzeichnung. Auf allen ihren Blättern berichtet die Kunstgeschichte, dass junge Talente bereits im achten oder zehnten Lebensjahr in die Lehre zu einem Künstler, in eine Werkstatt kamen, dass sie mit fünfzehn Jahren ihren Lehrern bei deren Aufträgen halfen und mit zwanzig Jahren schon Jungmeister waren. Früh krümmte sich stets, was ein Häkchen werden wollte. Gingen die jüngeren Talente gar, wie so oft, aus Künstlerfamilien hervor, so glitten sie wie von selbst in ein kunstmässiges, das ist in ein bewusstes, der Selbstkontrolle unterworfenes Arbeiten hinein, so wurde ihnen die väterliche Werkstatt zum Spielzimmer und zur Schule. Oder umgekehrt: Spielzimmer und Schule verwandelten sich in eine Werkstatt. Der Musiker begann von je damit, ein Instrument spielen zu lernen, er schritt fort vom ausübenden Musikanten zum Komponisten; und er begann gemeinhin früher noch als der bildende Künstler, weil sein Talent noch ausschliessender ist. Sebastian Bach war nicht zehn Jahre alt, als er zu einem Organisten, einem älteren Bruder, in die Lehre kam. Dann sang er im Musikchor einer Kirche, wurde Violinist und gewann früher Ruhm mit seinem Orgelspiel als mit seinen Tonschöpfungen. Mozart verriet sein Riesentalent schon im vierten Lebensjahr, dann trat er als Wunderkind des Klavierspiels vor die Oeffentlichkeit, komponierte bereits mit neun Jahren Sonaten und war mit dreizehn Jahren Konzertmeister. Haydn, der als Chorknabe, seiner schönen Sopranstimme wegen, an die Wiener Stephanskirche kam, komponierte vom elften Lebensjahr ab, Beethoven wurde im fünfzehnten Jahr bereits Hoforganist, und auch Händel war ein frühreifes Talent. Virtuosentum war oft das Handwerk, woraus die Meisterschaft hervorwuchs.

Dieses wird angemerkt, um davor zu warnen, das Kind für ein Talent zu halten, weil seine Zeichnungen psychologisch aufschlussreich und ästhetisch interessant sind. Das Talent geht eigene Wege, es hat die Mission, eine Sprache der reinen Form zu bilden, mit deren Hilfe ein inneres Leben ausgedrückt und realisiert wird, das in keiner anderen Weise mitgeteilt werden könnte. Diese Sprache hat eine Gewalt, die über alle Zeiten hin und von allen Völkern empfunden wird, die von Natur den Ewigkeitszug hat und deren Formulierungen — die Meisterwerke — alles überleben, selbst Religionen. Die Sprache jedoch, die die Kinderzeichnungen sprechen, taugt im Grunde nur für das Selbstgespräch, sie hat nicht einmal dem gleichaltrigen Kinde viel zu sagen. Der Erwachsene missversteht sie fast immer. Beweis dafür ist, dass sie noch jetzt umstritten ist und nicht richtig gedeutet werden kann. Man sollte darum fortfahren, sie zu erforschen. Das Gebiet ist unendlich weit. Die Forschung lässt sich nicht nur ausdehnen auf die Kinderdichtung, auf das erfindende Singen der Kinder, auf ihre mimischen Darstellungsfähigkeiten, auf das frühe plastische Bilden und auf das Bauen mit Sand und Holz, sondern auch auf das, was in den Kinderspielen auf eine Gemeinschaftsverfassung, auf Anfänge eines religiösen Gefühls und auch auf das Verhältnis der Geschlechter hinweist. Britschens Idee erweist sich nicht zuletzt darum als fruchtbar, weil sie sich erweitern lässt, weil man das Verhältnis von der Jugend des Individuums zur Jugend des Volkes, wie er es gesehen hat, überall wiederfindet, wenn man es an dieser einen Stelle erst wahrgenommen hat. Doch sollten wir nicht Schlussfolgerungen ziehen, die auf eine andere Kategorie weisen, wir sollten vom Kinde nicht neues kulturelles Heil erwarten. Je deutlicher sich das Gesetzliche der Zusammenhänge offenbart, um so mehr zeigt sich die Unmöglichkeit, pädagogisch von der Erkenntnis eine Erneuerung der Kultur abzuleiten. Was die Lehrer vereinen wollen, lässt sich nicht vereinigen.

Wir wollen fortfahren, uns der Bilddokumente des Kindes zu freuen, nicht aber dem Fehler verfallen, das Unbewusste oder Halbbewusste des Kindes als Lehre, Erziehung und Vorbild über uns zu setzen. Denen, die beruflich mit diesen Fragen zu tun haben, sei empfohlen, die Forschung von der Pädagogik reinlich zu trennen. Sonst wird hier wie dort Verwirrung gestiftet.

Karl Scheffler