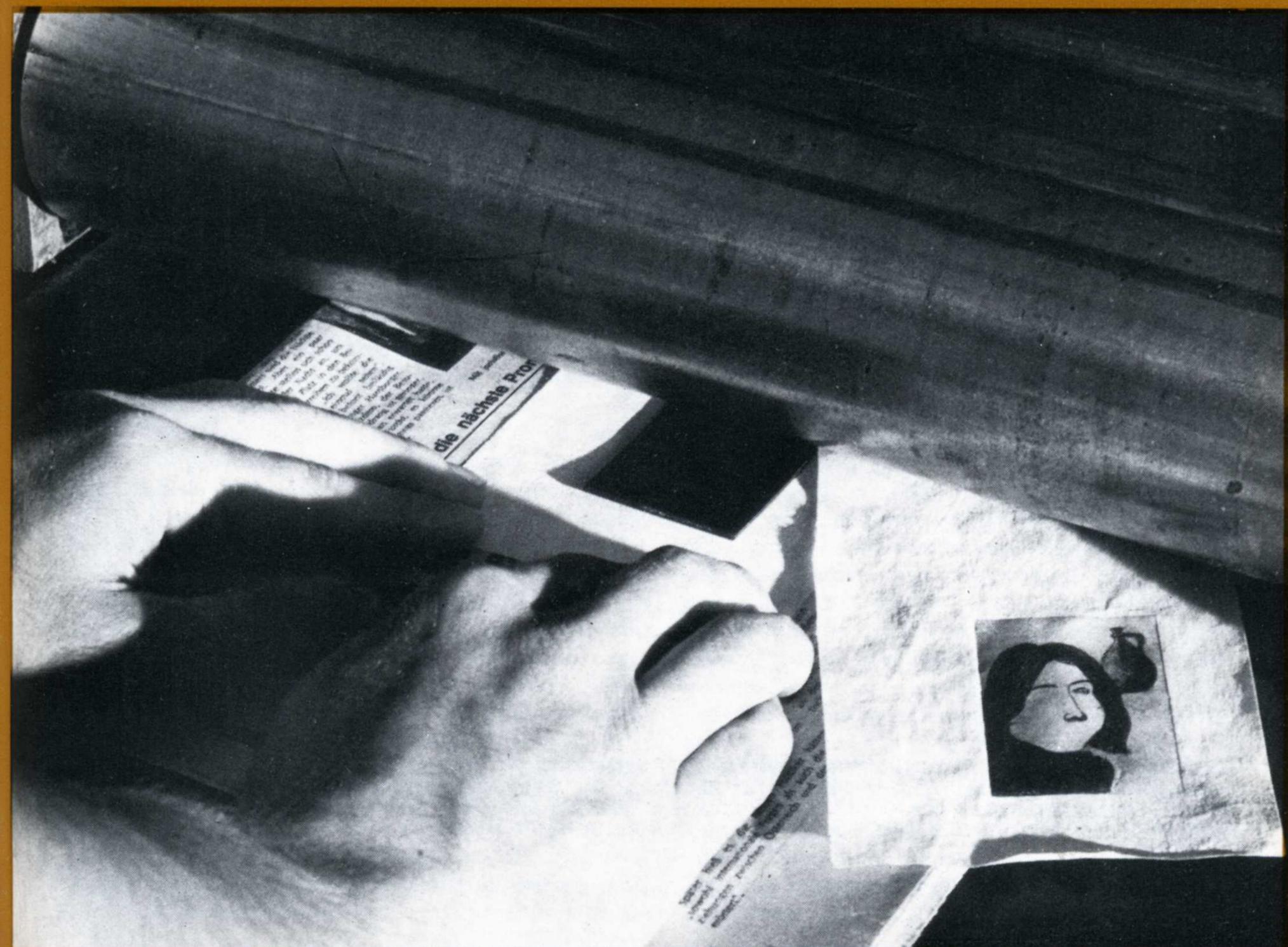


# Bildnerische Erziehung

Österreichisches Fachblatt  
für Kunst-  
und Werkerzieher

1975

3



## Umschlagbild:

Druckvorgang einer Radierung

## Bund österreichischer Kunst- und Werkerzieher

Präsident und 1. Vorsitzender:  
F. I. Prof. Adolf Degenhardt

Vizepräsident und Vertreter der Landesvorsitzenden  
in der Bundesleitung: Prof. Hilda Wiltschko-Uccusic

Leiter der Bundesgeschäftsstelle: Prof. Erhart Weilharter

Kassier: Prof. Walter Fischer

1. Schriftführer und Pressereferent: Erda Brandstätter

2. Schriftführer und Sekretär der Bundesgeschäftsstelle:  
Ilse Groll

Vorsitzender des Kollegiums der Sektionsleiter:  
Prof. Gernot Jüttner

Hauptschriftleiter und Vorsitzende des Redaktions-  
kollegiums: F. I. Prof. Gertrud Banner

Sektionsleiter:

Kindergarten u. Vorschulerz.: F. I. Anna Kirchdorfer

Pflichtschule: Schulrat HD Hans Gramm

Allgemeinbildende höhere Schule:

F. I. OStR Ernst Bauernfeind

Berufsbildende mittlere und höhere Schule:

FV Prof. Dr. Georg Reitter

Pädagogische Akademie: Prof. Gernot Jüttner

Hochschule: OStR Karl Kreuzberger

Studenten (der Päd. Ak. und der Hochschule):

noch unbesetzt

Erwachsenenbildung: Prof. Heinz Bruno Gallee

Landesvorsitzende:

Burgenland: Prof. Hilda Wiltschko-Uccusic

Kärnten: Prof. Siegfried Tragatschnig

Oberösterreich: OStR Hans Stumbauer

Niederösterreich: Schulrat HD Hans Gramm

Salzburg: HD Wolfgang Wiesinger

Steiermark: Prof. Gustav Zankl

Tirol: HD Adolf Luchner

Vorarlberg: BSI Reg.-Rat Adolf Hellbock

Wien: Prof. Gustav Otte

## INHALT

Prof. Johannes Frank DAS BILDNERISCHE GESTALTEN, WIRK- LICHKEITEN UND MÖGLICHKEITEN . . . . .	1
Prof. Bernhard Rittinger DAS KREUZIGUNGSFRESKO AUS DER GIOTTOSCHULE IN DER UNTERKIRCHE VON SAN FRANCESCO IN ASSISI . . . . .	6
Prof. Monika Ortner ARCHITEKTURBEISPIEL „SCHULGEBÄUDE“ . . . . .	12
EMPFEHLUNGEN UND HINWEISE ZUR REIFEPRÜFUNG IM PRÜFUNGSGBIET „BILDNERISCHE ERZIEHUNG“ . . . . .	15
Prof. Erda Brandstätter BILDNERISCHE ERZIEHUNG IM KREUZ- FEUER DER KRITIK (Fortsetzung) . . . . .	18
VEREINSMITTEILUNGEN . . . . .	22

Eigentümer und Verleger: Österreichischer Bundesverlag, Schwarzenbergstraße 5, 1010 Wien. — Herausgeber: Bund österreichischer Kunst- und Werkerzieher. — Für den Inhalt im Sinne des Pressegesetzes verantwortlich: Hanns Piffel, Schwarzenbergstraße 5, 1010 Wien. — Druck: Druckerei und Zeitungshaus J. Wimmer Gesellschaft m. b. H. & Co., Promenade 23, 4010 Linz. — Einzelbezug für Nichtmitglieder: S 20.—.

In den Beiträgen vertreten die Autoren ihre persönliche Ansicht, die mit der Meinung der Redaktion nicht unbedingt übereinstimmen muß.

## Das bildnerische Gestalten, Wirklichkeiten und Möglichkeiten

Die gegenwärtige Möglichkeit, ein Fach „Bildnerisches Gestalten“ (unverbindliche Übungen) einzurichten, wird von vielen Kollegen nicht wahrgenommen oder der geltenden Bestimmungen und der schulinternen Voraussetzungen wegen nicht geführt.

In Wien wurden im Schuljahr 1974/75 14 Kurse abgehalten. Unter den bestehenden Gegebenheiten kommt es in diesem Fach zu einer Mischung von Hobbytätigkeit, gelenkter Freizeitbeschäftigung und Begabtenförderung. Meistens steht eine Absicht der anderen im Weg.

Die Bedeutung des Faches ist, wie die Bezeichnung „unverbindliche Übungen“ und die Beurteilung der Teilnehmer (lakonisch — teilgenommen) aussagt, falsch eingeschätzt, durch ungünstige Voraussetzungen weitgehendst abgewertet und dem von mir nach verstandenen Sinn, fast unbrauchbar. Die Mindestschülerzahl (24) erzwingt oft die Aufnahme wenig geeigneter Schüler. Spezifisch begabte Schüler müssen, wenn in anderen Fächern Schwierigkeiten auftreten, die Teilnahme an diesem Fach reduzieren oder überhaupt einstellen.

Die Erfahrungen und kritischen Überlegungen, die ich in 15 Jahren gesammelt habe, berechtigen mich, Verständnis für wohlüberlegte Neuorientierungen zu erbitten. Wenn die Wirklichkeiten des Faches durch neue Funktionen verbessert werden könnten, entstünde eine äußerst wertvolle Ergänzung zu unserer allgemein-bildenden Aufgabe.

Versucht man, mit der Mindestzahl von 24 Schülern Gruppenarbeiten und individuell gewählte Arbeitsabsichten verschiedenster Art gleichzeitig zu betreuen — das ist auch in der derzeitigen Form unerlässlich —, so ergibt sich ein Stundenbild, welches die Bildreportage illustrieren soll. Ich möchte aber die Illustration noch ergänzen: Stellen Sie sich bitte den praktischen Ablauf einer Doppelstunde vor. Nach mühsamer, anfänglicher Bereitstellung von Arbeiten und Werkzeugen, Besprechung unterschiedlichster Aufgabenstellungen, setzt die beratende Tätigkeit des Lehrers bei der ersten Gruppe ein. Noch bevor wesentliches gesagt wird, kommt ein Schüler und ersucht um ein dringend benötigtes Werkmaterial. Der erste Ansatz ist unterbrochen. Die Schüler warten zunächst geduldig, dann ungeduldig auf weitere Besprechungen. Der Lehrer aber eilt in-

zwischen von anderen, noch wichtigeren Wünschen getrieben, von einem Kasten zum anderen, schafft Holz, Malgründe, Gießharz, Leim, Bohrmaschine, Leinöl, Fotopapier, ausgestopfte Raubvögel, Schweißdrähte, verdorrte Disteln herbei, versucht, weil man an solchen Fehlern nicht vorbeigehen kann, Kompositionsskizzen zu korrigieren, falsch belichtete Vergrößerungen besser zu machen, Grundprobleme des zeitgemäßen Bauens zu erörtern, hetzt von der Mischtechnik zur Schweißtechnik, und erinnert sich plötzlich, daß er der ersten Gruppe noch einige wichtige Erklärungen schuldig geblieben ist. Aber der Geruch nach angebranntem Leim erfordert rasches Eingreifen und setzt dem Vorsatz, der ersten Gruppe die Arbeit fertig zu erklären, ein Ende, da die Doppelstunde inzwischen vergangen ist. Was noch an Energieresten geblieben ist, verzehren die Aktionen des Aufräumens zur Gänze. Als Äquivalent für diese wirklich aufreibende Arbeit — mit kaum einem anderen Fach zu vergleichen — wird eine schlechte Lehrverpflichtung (24 Wochenstunden) geboten. Es ist daher der Wunsch verständlich, das Fach so zu gestalten, daß es mindestens dem Inhalt nach mehr ist, als eine unverbindliche Übung. Ein Teil der neuen Inhalte bietet sich durch die Einbeziehung fotografischer Tätigkeiten und eines Baupraktikums.

Für das Baupraktikum wären drei Anlässe maßgebend:

Erstens: Hilflosigkeit, Verständnislosigkeit und Unverständnis gegenüber baulichen Arbeiten, Ausstattung von Wohnungen und den dazu nötigen Materialien, Einrichtungen und Vorgängen, setzt viele Absolventen in kostspielige Nachteile. Ein — von Schülern oft gewünschter — Unterricht in diesen Werkbereichen, basierend auf den Voraussetzungen des derzeitigen Handarbeits- und Werkunterrichtes, könnte diesem Mißstand entgegenzutreten. Zweitens — zugleich aber müßte neben dieser praktisch-technologischen Weiterbildung eine intensive Schulung dort betrieben werden, wo Gestaltungsprobleme zum Tragen kommen. Die Festigung des Beurteilungsvermögens und die Fähigkeit des Auswählens die hier angestrebt wird, könnten dem Absolventen vor den Gepflogenheiten des Einredens, Überredens und Übervorteilens schützen.

Drittens: Berufliche Ausweichmöglichkeiten wären aufzuzeigen und vorzubereiten.



Aus der  
Werkstatt  
des Lehrers

Gruppenarbeit, Mosaik



Gruppen- und Einzelarbeit im Saal, Ausschnitt

Arbeit an der Wachs-drehelbank

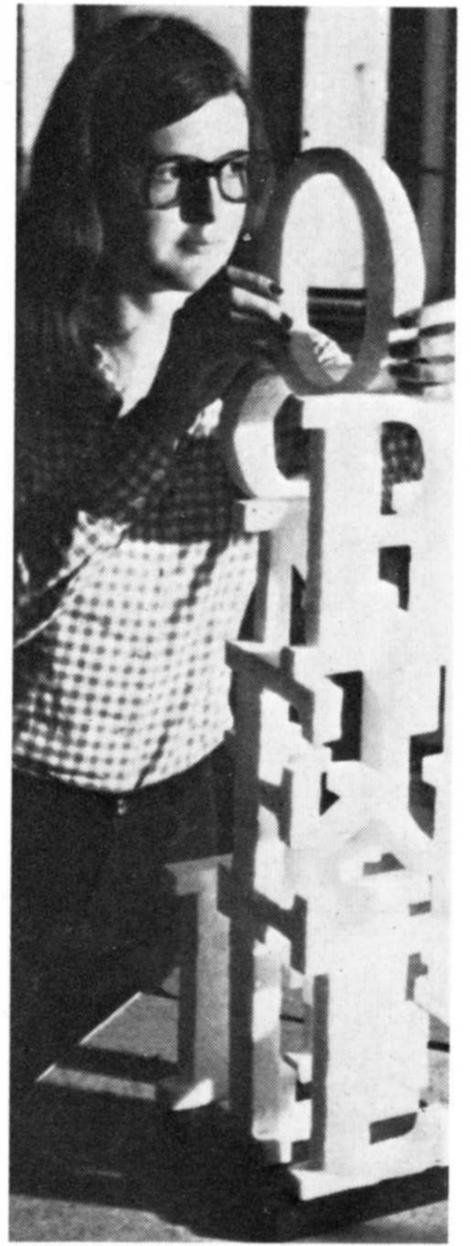


Naturstudium





Ytongbearbeitung



Styroporplastik

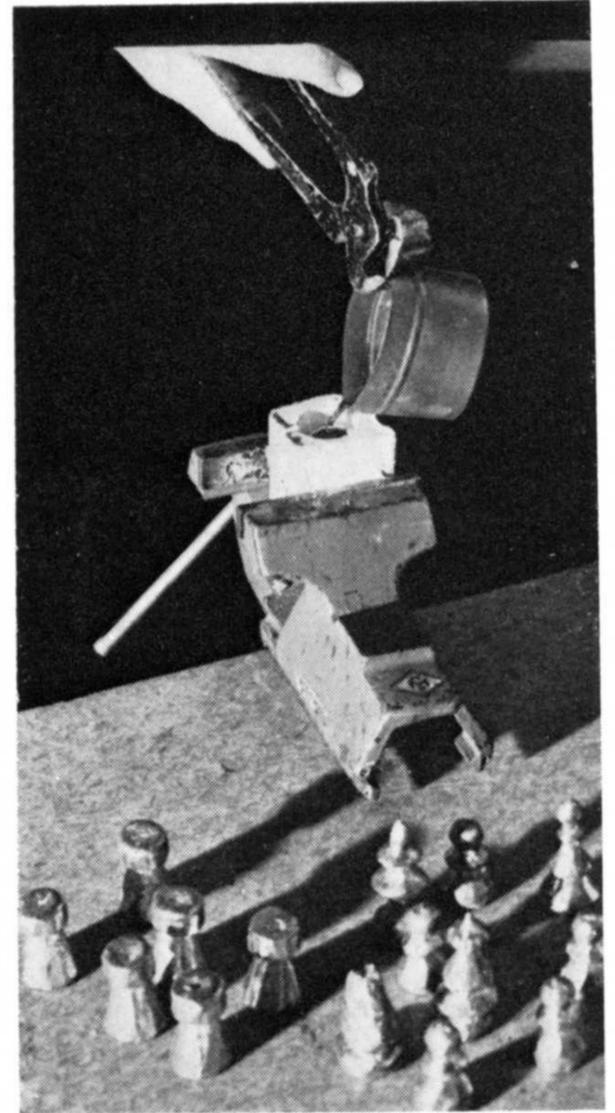


Dunkelkammer

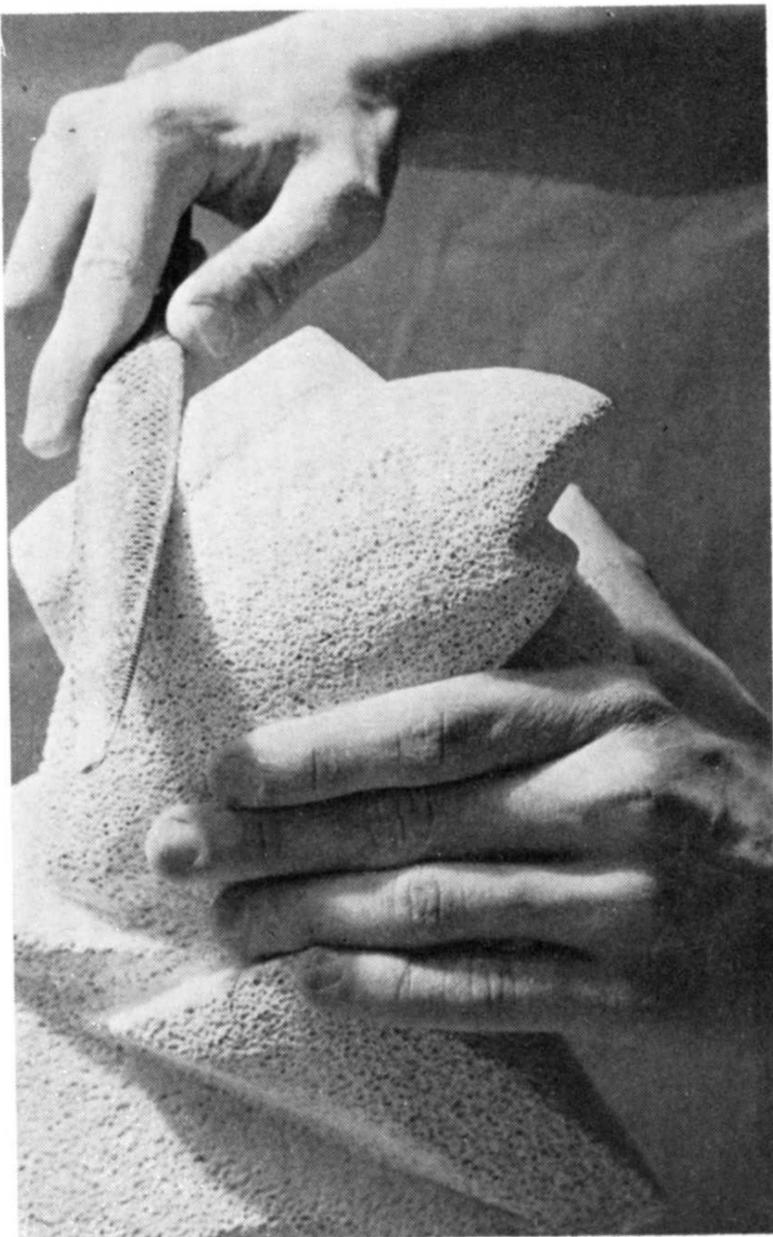
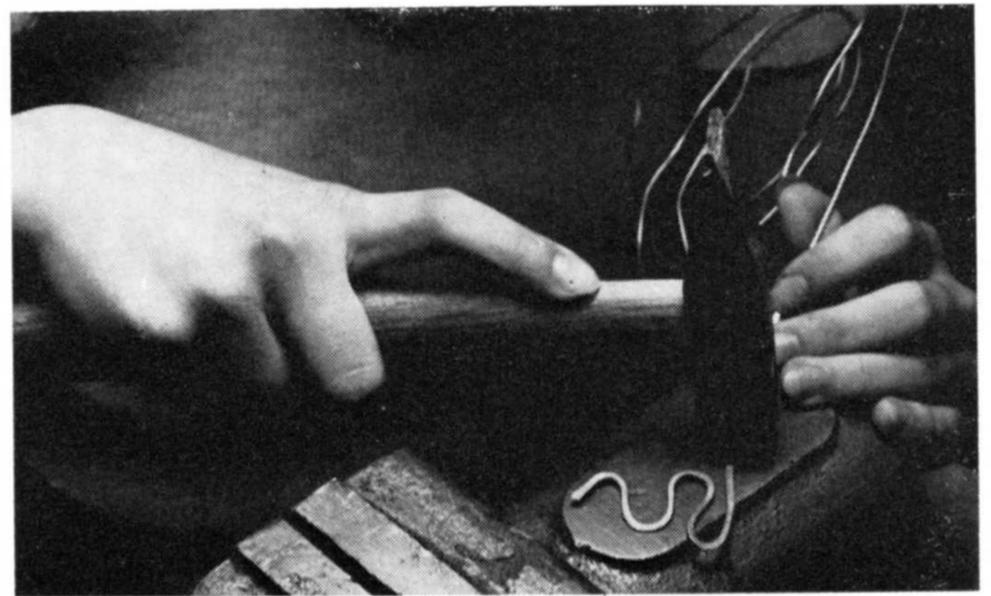
Stoffdruck



„Bildnerisches Gestalten“  
Eine Fotoreportage von  
und mit Schülern  
dieses Faches



Anfertigung eines Mosaiks, Bleiguß von Schachfiguren, Gipsform für Bleiguß, Drahtschmuck, Arbeit aus dem Block, Stoffdruck





Übungsbetrieb (Ausschnitt)

Für den Fotokurs gilt ähnliches. Neben den praktisch-technischen Arbeitsvorgängen (Materialkenntnisse, Aufnahme, Ausarbeitung) und den technischen Qualitäten, müßten das Erreichen von Informationswerten des Bildes und das Ausnutzen spezifisch fotografischer Möglichkeiten der Bildgestaltung Hauptziele dieses Unterrichtes sein. Das Hinführen zum besonderen und bewußten Sehen wäre die Voraussetzung zur Bewältigung dieser Aufgaben.

Persönlich bedingte Neigungen des Schülers zu fördern wäre eine Aufgabe des Faches, Informationen über Studien- und Berufsmöglichkeiten könnten eine weitere Aufgabe sein. Die Zusammenarbeit mit der Berufsberatung, den Studienberatungen der Hochschulen und einschlägigen Berufsverbänden könnten dem jungen Menschen Hilfe sein, rechtzeitig echte Berufswünsche und Vorstellungen zu überlegen. Das schrittweise Hinführen zu spontanen, von sich aus betriebenen Aktivitäten, die Begegnung mit dem einzelnen Schüler, das gründliche Erfassen seines Wesens, die Herstellung eines besonderen Vertrauensverhältnisses und die damit gegebene pädagogische Situation wären aber die wichtigsten Ergebnisse eines solchen Faches. Ins „Bildnerische Gestalten“ müßte man daher auch Schüler der Unterstufe einschalten können. (Besonderer Anlaß: hohe Schülerzahlen der Unterstufenklassen.)

Die Gliederung des Faches in getrennten Gruppen sollte dann so beschaffen sein:

1. Gruppe: Fotokurs, 8—10 Schüler
2. Gruppe: Baupraktikum und Werken, 10—12 Schüler
3. Gruppe: Berufs- und Studienvorbereitungen der Oberstufengruppe, 6—8 Schüler  
(Elektronische Datenverarbeitung zum Vergleich: im EDV-Kurs fünf Schüler Mindestzahl.)

Es ist durchaus vorstellbar, daß die vorgeschlagene Neuorientierung des Faches als Modell auch für andere Fächer dienen könnte. Daß in dieser Umformung manches vorweggenommen wird, was in den Schulversuchen enthalten ist, könnte als flankierende Maßnahme bis zum Zustandekommen neuer Lehrpläne angesehen werden.

Die erheblichen Mehrausgaben, die eine solche Umstrukturierung mit sich brächte, wären durch Aufwendungen ausgeglichen, die ein falsch gewähltes oder unbewältigtes Studium dem Staat, den Eltern und den Studierenden (durch ungenützte Zeit) kostet.

Zusammengefaßt ergeben sich folgende Hauptinhalte:

1. Dem Schüler zu helfen, Berufsziele anzustreben;
2. Die spontane Tätigkeit und Beteiligung zu intensivieren und damit das, auf nicht bevormundeten selbständigen Arbeiten und Einteilungen beruhende Hochschulstudium vorzubereiten.
3. Ohne besondere Mehrbelastung des Schülers besondere Begabungen und Neigungen zu fördern.

# Das Kreuzigungsfresko aus der Giottoschule in der Unterkirche von San Francesco in Assisi

## Ein Beitrag zur Methodik der Kunstbetrachtung

### Vorbemerkung

Das folgende stellt den Versuch der Systemisierung einer Strukturanalyse an Hand eines Beispiels dar, das nicht zu den bekannten Hauptwerken der Kunstgeschichte gehört, und dem wir uns vielleicht gerade deshalb unbefangener nähern können. Die klare Ordnung dieses Bildes bietet außerdem die Möglichkeit, relativ leicht zu ihr einen Zugang zu finden.

Das Hauptanliegen dieser Untersuchung ist aber ein methodisches: In erster Linie soll der Zusammenhang von Form und Inhalt (Ausdruck, Gehalt) gezeigt werden, indem nach der Bewußtmachung (Beschreibung) jeder Form sofort nach ihrem spezifischen Ausdruckswert gefragt wird. Das heißt, daß die Bestandteile jeder Kunstbetrachtung, nämlich Gesehenes und Gedeutetes, wohl getrennt, nicht aber so weit auseinandergerissen werden, daß nicht ihr enges Wechselverhältnis geistig nachvollziehbar bliebe.

Damit können formale und inhaltliche Kurzschlüsse eher vermieden werden, die in ihrer Allgemeinheit allzu leicht ins Subjektive geraten.

Die einzelnen Gesichtspunkte, nach denen hier die Analyse vorgenommen wird, versuchen zwar, möglichst alle wesentlichen Elemente einer Bildstruktur zu erfassen, sie dürfen aber weder zu eng und starr aufgefaßt werden, noch von der Notwendigkeit einer abschließenden Zusammenfassung der Einzelergebnisse entbinden. Mit allen Vor- und Nachteilen eines Schemas behaftet, kann es nur als flexibel zu handhabende Hilfe betrachtet werden, möglichst alle Aspekte zu berücksichtigen und Unschärfen zu vermeiden.

In jedem Fall dürfen die Gefahren einer derartigen Analyse nicht übersehen werden, die genau das Gegenteil des angestrebten Ergebnisses, nämlich die Atomisierung des Gesamteindrucks, bewirken könnten. Dem kann nur begegnet werden, wenn man Strukturanalyse nicht als Selbstzweck, sondern als ein Mittel auffaßt, das Wesen der einzelnen Bildelemente und ihrer Zusammenhänge bewußt zu machen, um die höhere Einheit des Ganzen in Form und Inhalt umso klarer zu erkennen.

### Technische Daten und Funktion:

Das Bild ist ein Fresko von querrrechteckigem Format im Ausmaß von etwa 130 x 150 cm. Es befindet sich im westlichen Querhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, und zwar in der östlichen unteren Gewölbezone seines rechten Flügels über einem davorstehenden Altar, etwa in Augenhöhe. Innerhalb der reichen malerischen Gesamtdécoration des Raumes dient es als Altarbild.

## II. Gegenstand

### 1. Beschreibung:

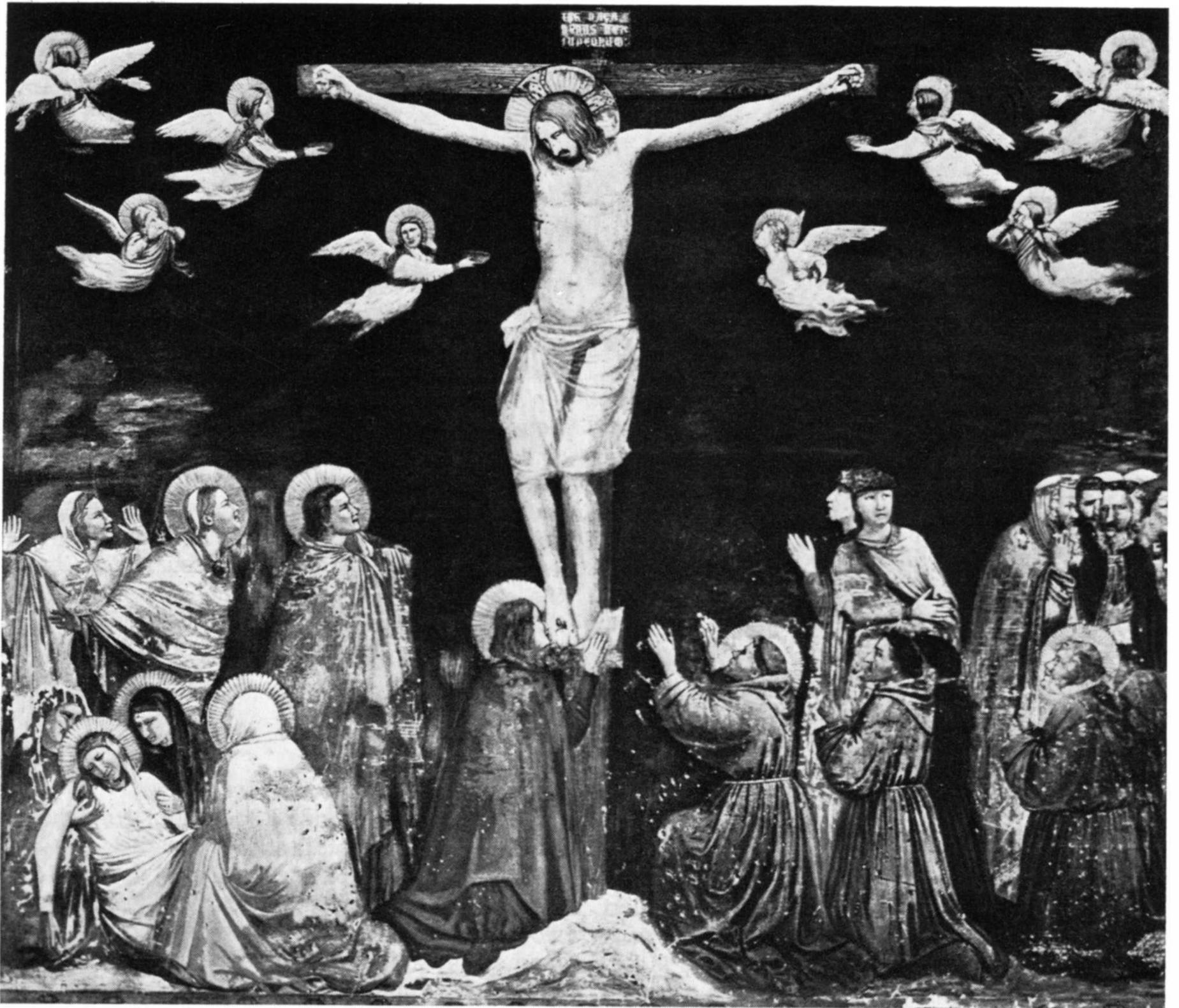
Das Bild zeigt im Zentrum Christus am Kreuze hängend, von Engeln umschwebt und eine Anzahl von Menschen zu seinen Füßen. Unter diesen erkennt man Maria Magdalena, Johannes, die weinenden Frauen, die zu Boden gesunkene Maria, Soldaten, Pharisäer und eine Gruppe von Franziskanern.

Christus, bekleidet mit einem dünnen, durchscheinenden, bis zu den Knien reichenden Lententuch, hängt mit gesenktem Haupt, leicht nach links gewandt, ruhig und wie verklärt am Kreuze. Am Kreuzstamm kniet mit dem Rücken zum Betrachter Maria Magdalena und küßt die Füße Christi. Sie ist etwas nach rechts gewandt, so daß ihr Kopf im verlorenen Profil erscheint und trägt einen langen, roten Mantel.

Zu beiden Seiten des Kreuzes schweben je vier Engel. Drei von ihnen fangen das Blut Christi aus den Wunden seiner Hände und Seite in Schalen auf. Die übrigen geben ihren Schmerz durch Schreien und Zerreißen ihrer Kleider Ausdruck. Der das Blut aus der Seitenwunde auffangende Engel wendet sich gegen den Betrachter, die beiden äußersten Engel in den oberen Bildecken fliegen nach außen in die Tiefe des Raumes, um mit ausgebreiteten Armen den Vorgang zu künden, während die anderen Christus zugewandt sind.

Die Menschenmenge zu Füßen des Kreuzes teilt sich beiderseits in eine stehende und eine davor kniende Reihe.

Unter den drei Stehenden links erscheint dem Kreuz zunächst Johannes, hinter, also vom Betrachter aus neben ihm zwei Frauen, von denen eine auch einen Heiligenschein trägt. Alle drei



Kreuzigung. Fresko aus dem Umkreis Giottos, 2. Viertel 14. Jh., Assisi, S. Francesco, Unterkirche

sind mit dem Ausdruck größten Schmerzes Christus zugewandt. Die erste wirft die Arme hoch, die zweite breitet sie aus, und Johannes ringt die Hände vor der Brust. Alle sind in lange, rote Mäntel gehüllt, und nur bei Johannes ist noch das blaue Kleid darunter zu sehen.

Vor ihnen mühen sich drei Frauen, von denen zwei einen Heiligenschein tragen, um die ohnmächtig zu Boden gesunkene Gottesmutter. Sie wird von zweien unter der Achsel gefaßt, während die andere rechts vor ihr kniet und dem Betrachter den Rücken zukehrt. Das Haupt Mariens ist auf die rechte Schulter gesunken, ihre Augen sind geschlossen und ihr rechter Arm hängt schlaff zu Boden. Die Frauen tragen zu den mantelartigen Gewändern Kapuzen oder Kopftücher.

Mariens Gewand ist hellrosa, die Gewänder der sie unterstützenden Frauen grün und braun, jener im Vordergrund gelb.

Auf der rechten Seite stehen in einem Abstand vom Kreuz zwei jugendliche Gestalten, wohl Soldaten, und abgesetzt von diesen die Gruppe

der Pharisäer. Die beiden Soldaten stehen so dicht neben- bzw. hintereinander, daß von dem hinteren nur das Christus zugewandte Gesicht im Profil und die zum Gebet erhobene Hand zu sehen ist. Der andere vor ihm ist frontal zu sehen, hat die Arme vor der Brust verschränkt und blickt mit leicht nach rechts gewandtem Kopf unbewegt oder sinnend vor sich hin. Rot ist der Mantel des Betenden, grün der des vor ihm Stehenden und blau dessen Untergewand.

Die Pharisäer stehen dicht zusammengedrängt. Drei Bärtige stecken die Köpfe zusammen, während der ganz am Bildrand stehende Pharisäer, der keinen Bart trägt, sich abwendet und nach außen blickt. Der den beiden Soldaten am nächsten stehende hat die rechte Hand erhoben und erscheint vom Kreuz völlig abgewendet im Profil und wie im Gespräch mit den anderen. Er trägt einen langen, blauen Mantel mit goldener Borte, ein goldglänzendes Untergewand und ein ebensolches Kopftuch. Der mittlere trägt einen roten Mantel und ein helles Kleid darunter.

Fünf Franziskaner knien dem Kreuz zugewandt rechts im Vordergrund und heben die Hände zum Gebet. Sie sind so angeordnet, daß nur die drei vorderen bildparallel hintereinander aufgereiht als ganze Figuren im Profil erscheinen. Die beiden anderen knien dahinter neben dem mittleren und äußersten und werden von diesen größtenteils verdeckt. Alle tragen eine braune Kutte, der erste und der außen kniende sind nimbiert.

## 2. Deutung:

Durch das Beiziehen der Engel und der Franziskaner bekommt die historische Szene kosmische, symbolische, überzeitliche und aktuelle Bezüge: Himmel und Erde, Freunde und Feinde, Heiden, Juden und Christen repräsentieren die Tragweite des Geschehens und die Möglichkeiten, darauf zu reagieren.

Das Auffangen des Blutes Christi durch die Engel stellt den symbolischen Bezug zum Meßopfer her, das ja vor diesem Bilde gefeiert wird. In der Eucharistie wiederholt sich ja nach christlicher Auffassung das Kreuzesopfer, indem sich Brot und Wein zu Leib und Blut Christi verwandeln.

Die zentrale Position Maria Magdalenas, von Giotto erstmals so eingeführt, läßt sie als Inbegriff des für das ganze Bild so wichtigen Mitleidens erscheinen. Ihr Schmerz aber hat Sühnecharakter, erfolgt er doch im Bewußtsein des Mitverschuldens am Tode Christi durch die eigene Sündhaftigkeit.

Besondere Bedeutung gewinnt die Einbeziehung der Franziskaner in das Kreuzigungsgeschehen. Bei den beiden nimbierten handelt es sich offensichtlich um den hl. Franziskus und den hl. Antonius, während der mittlere, der porträthafte Züge trägt, wohl der Stifter des Bildes ist, möglicherweise der damalige Ordensgeneral und spätere Heilige Bonaventura. Hier wird also ein überhistorischer Zusammenhang mit der Leidensmystik der Franziskaner und ein direkter aktueller Bezug hergestellt. Die besondere Bedeutung der Kreuzigung Christi in der franziskanischen Frömmigkeit, wie sie schon in der Stigmatisierung des hier mitabgebildeten hl. Franziskus zum Ausdruck kommt, findet also ihren künstlerischen Niederschlag in ikonographischen Neuformulierungen und gehäuften Darstellungen dieses Themas, handelt es sich doch

etwa bei unserem Beispiel um die vierte Darstellung der Kreuzigung innerhalb der Wandmalereien dieser Kirche.

Ein reiches Ausdrucksspiel vollzieht sich in den Gesichtern und Gesten rund um die stille und verklärte Gestalt des Gekreuzigten: Laute Klage, verhaltener Schmerz, konzentriertes Gebet, Nachdenklichkeit, Teilnahmslosigkeit, Verstocktheit und tiefe Trauer erscheinen als Möglichkeiten der Reaktion auf den Kreuzestod Christi. Sie werden zum eigentlichen Hauptinhalt des Bildes, der sich in der Idee des Mit-Leidens und Mit-Fühlens für den Betrachter aktualisiert.

## III. Stil

### 1. Komposition:

Die Haupteinteilung des Bildes erfolgt durch das Kreuz und die gleichhohe Silhouette der Stehenden in der Hälfte der Vertikalen und Horizontalen orthogonal-symmetrisch in Kreuzesform, wodurch der zeichenhaft-klare und strenge Grundcharakter des Bildganzen entsteht (Fig. 1). Die Verlagerung der Hauptmasse in die untere Zone führt nicht nur zu fester Statik mit einem klar geschiedenen Oben und Unten, sondern auch zur Monumentalisierung des Kreuzes. In der durchgehenden Symmetrieachse stehend, erscheint es als verbindendes Element zwischen beiden Zonen, gleichsam als Vermittler zwischen Himmel und Erde und so von zentraler optischer und inhaltlicher Bedeutung.

Auch in der Gesamterscheinung der Umrisse unterscheidet sich das lockere Nebeneinander kleinteilig-aufgerissener Gestalten der Engelschar von dem Geschlossenen und Dichten der Menschenmasse, was dem einen den Eindruck luftiger Bewegtheit, eines „Geflatters“, dem anderen dagegen den der erdverbundenen Schwere verleiht. (Fig. 2)

Die Mittelachse, bestehend aus dem in seiner Bedeutung durch Überdimensionierung noch gesteigerten Gekreuzigten und der zu seinen Füßen knieenden Maria Magdalena, erscheint als Ganzes ruhig und geschlossen. Im Inneren aber machen sich zwei kontrapostisch angeordnete Bewegungsimpulse, die über das Kreuz hinausweisen, bemerkbar: Der nach vorne und leicht nach links unten gewandten Haltung Christi antwortet die zurück nach rechts oben gekehrte

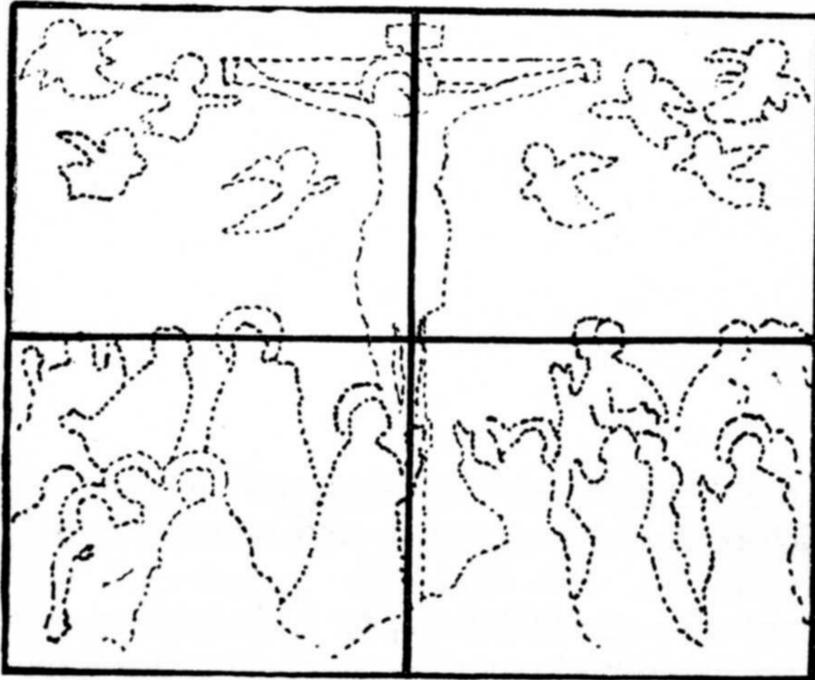


Fig. 1

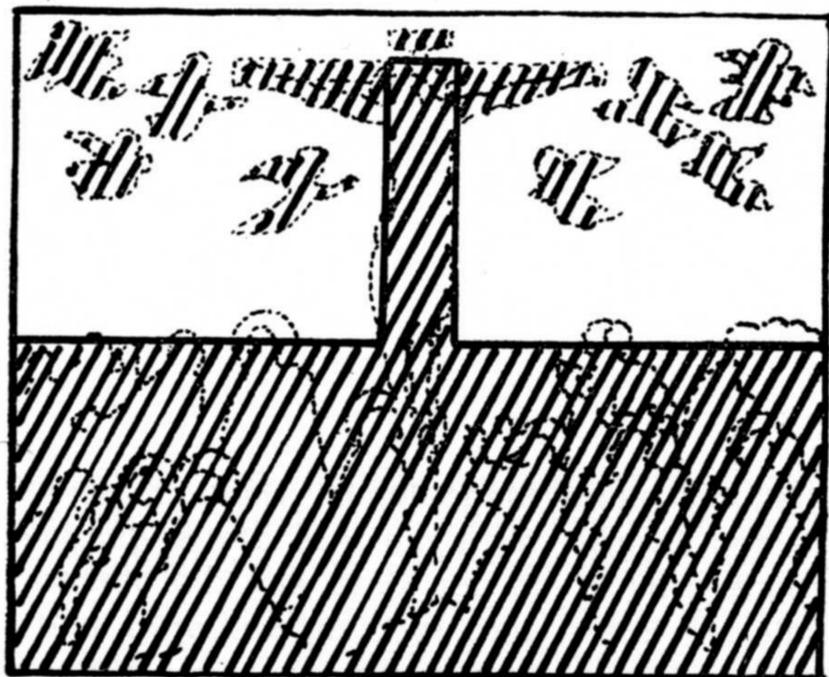


Fig. 2

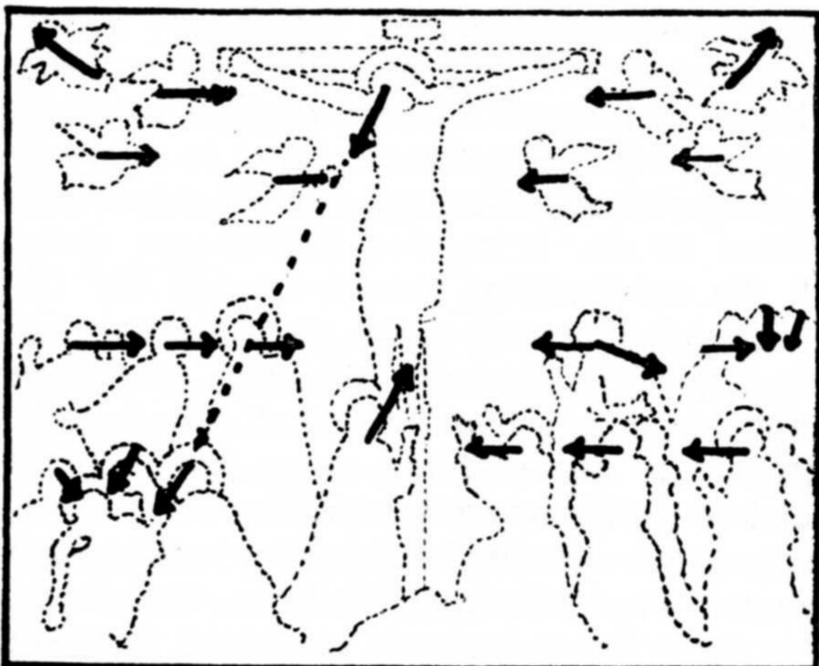


Fig. 3

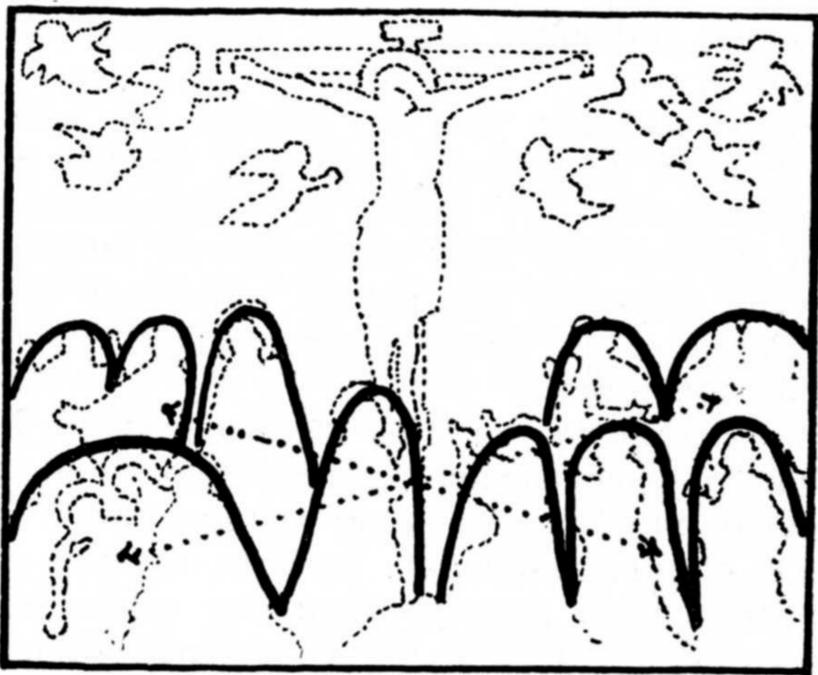
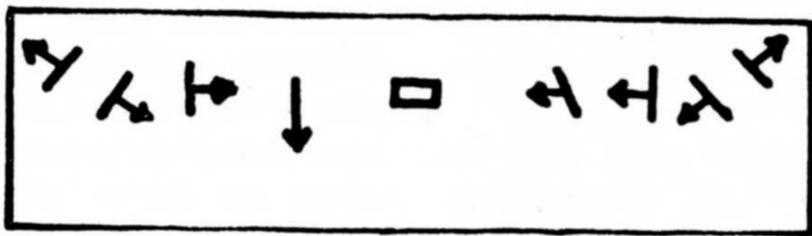


Fig. 4



oben

unten

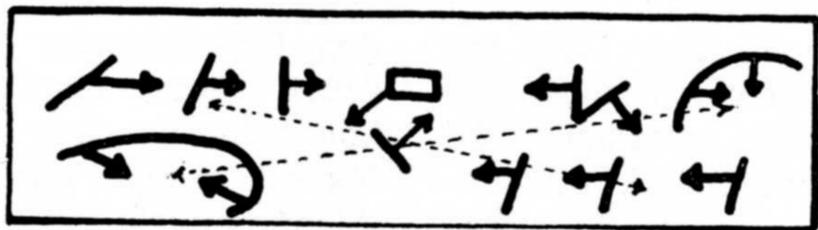


Fig. 5

Stellung Maria Magdalenas. Dadurch wird den beiden Figuren nicht nur ihre Starre genommen, sondern auch von der Mitte weg die oberen und unteren, linken und rechten, vorderen und hinteren Bildteile verklammert ohne der Mittelachse ihre Stabilität zu nehmen.

Die Schar der Engel bildet ein Streumuster auf dem dunklen Grund des Himmels, das diesen mit einer Vielfalt von Bewegungs- und Raumimpulsen erfüllt und durch die symmetrisch-bogenförmige Anordnung zu einem lockeren Reigen verbunden erscheint, flatternden Vögeln ähnlich.

Enger schließen sich die Figuren der unteren Bildhälfte zusammen: Auch hier werden durch Gruppierung und Umriß die gegenständlichen in Haltung und Blick versinnlichten Ausdruckswerte gesteigert und optisch verbunden, gleichzeitig aber die starre Symmetrie der Hauptordnung gebrochen.

So erscheinen die drei Stehenden links nicht nur in gemeinsamen Schmerz miteinander und durch ihre Hinorientierung auf das Kreuz auch mit diesem verbunden, sondern werden darin sehr deutlich unterschieden: Der starke Bewegungsstoß, der durch die ausführende Geste der Frauen vom Rande gegen die Mitte geführt wird, kommt in Johannes völlig zum Stillstand. Das Absetzen seiner Gestalt von den Frauen und die größere Geschlossenheit seines Umrisses steigert die Isoliertheit und Verslossenheit seiner Erscheinung. Der große Leerraum zwischen ihm und dem Kreuz, den nur sein und Christi Blick überwindet, erweist sich so auch als Spannungsraum verinnerlichter Gefühle.

Die rechts Stehenden hingegen sind in zwei Gruppen geteilt, denen auch ihre unterschiedliche Beziehung zum Kreuz entspricht. So klar wie das Profil des linken Soldaten dessen Hinorientierung auf das Kreuz kennzeichnet, so abgeschlossen und beziehungslos zum Kreuz erscheint der einheitliche Figurenblock rechts. Er besteht aus den konzentrisch nach innen orientierten Pharisäern. Die Überbrückung zwischen beiden Gestaltblöcken erfolgt durch den fast frontal stehenden vorderen Soldaten, der mit dem anderen zu einem Körper mit zwei voneinander abgekehrten Gesichtern verschmilzt und durch dieses „Janusmotiv“ den Blick des Betrachters umlenkt. Dadurch wird die Zäsur zwischen beiden Gruppen überwunden und dort,

wo die inhaltlichen Beziehungen fehlen, ein optisches Auseinanderfallen des Bildes verhindert.

Die optische Erscheinung der isokephalen stehenden Figurenreihe zu beiden Seiten des Kreuzes ist somit asymmetrisch, womit nicht nur Gleichförmigkeit vermieden sondern im Rhythmus der Gestalten deren Beziehung zum Kreuz verdeutlicht wird.

Die in Trauer hingesunkenen Frauen schließen sich im Bemühen um Maria zu einer Figurenschale zusammen, innerhalb derer das Eingebettet- und Umsorgtsein Mariens sichtbar wird. Die Isoliertheit dieser Gruppe wird durch Blicke und Bewegungen überwunden, und zwar: durch die gerade Blickverbindung von Christus über Johannes zu der knieenden Rückenfigur vorne, durch die umrißmäßige Verschmelzung der Gestalt des Johannes mit jener, die abgekehrt von ihm kniet, durch deren Verbindung mit Maria Magdalena, und schließlich durch den ausgebreiteten Arm der mittleren stehenden Frau mit der stehenden Figurenreihe dahinter.

Die strenge profilhafte Reihung der rechts vorne knieenden Franziskaner läßt deren Hinorientierung auf das Kreuz klar und einheitlich im Sinne des Ordens erscheinen. Dennoch unterscheiden sich die anderen in ihrer Gebetshaltung von der des als ersten knieenden heiligen Franziskus: Seinen zum Kreuze hin in den leeren Raum stoßenden Händen wohnt eben dadurch eine größere Dramatik inne. Zwischen den Franziskanern sind die stehenden Figuren der hinteren Reihe in schärfster Gegenwendung sichtbar, was eine dynamische Überbrückung der Intervalle und eine Verbindung beider Reihen bewirkt. (Fig. 3)

Auch die Reihe der Knieenden ist somit links und rechts des Kreuzes völlig asymmetrisch, ganz entsprechend der Beziehung der Figuren zum Kreuz angeordnet.

Es findet aber die halbkreisförmige Geschlossenheit der Ohnmacht-Mariä-Gruppe in der Pharisäergruppe und die zum Kreuz orientierte Reihung der stehenden Frauen-Johannes-Gruppe in den Franziskanern ihre formale Entsprechung. Durch diese hiastische (kreuzweise) Affinität kommt es zu einer, die Reihen und Bildhälften übergreifenden Formverschränkung und einer Wiederherstellung des optischen Gleichgewichtes. (Fig. 4)

## 2. und 3. Textur und Linie:

Die Feinstruktur (Textur) des Bildes, sowohl was die Begrenzung der Gestalten als auch ihre Binnenzeichnung betrifft, erfolgt durch eine gleichmäßig scharfe und langgezogene Linie.

Als Umriß steht diese im Dienste der gegenständlichen Verdeutlichung, indem sie die klare Absetzung der Figuren untereinander und — in silhouettenhafter Schärfe — auch vom Hintergrund bewirkt.

Die Binnenzeichnung ergibt ein sehr flaches aber scharf gezogenes Oberflächenrelief ohne jede stoffliche Differenzierung. Die Linien erscheinen hier als Kraftlinien zur Verdeutlichung von Bewegungen und zur Verbindung der Gestalten im Sinne einer ruhigen und flüssigen Rhythmik.

## 4. Raum:

Nur zwei bildparallele Figurenreihen, hinter denen unmittelbar der Himmel zu beginnen scheint, finden auf der schmalen Bildbühne Platz. Diese geringe optische Zugänglichkeit einer silhouettenhaft vom Hintergrund abgehobenen Raumbühne entrückt das Geschehen auf ihr auch inhaltlich dem Beschauer etwas ins Irreale. Dennoch ist die räumliche Disposition der Figuren so eindeutig, daß sich unschwer der Grundriß der ganzen Bildbühne vorstellen läßt. (Fig. 5) So kompensiert die klare räumliche Faßlichkeit des Einzelnen die schwere Zugänglichkeit des Ganzen zu einem zwischen Realität und Irrealität gehaltenen Raumeindruck.

Im Einzelnen erscheint die obere Zone fast völlig symmetrisch in ihrer räumlichen Anordnung, während sich im Grundriß der unteren Zone jene charakteristische kreuzweise Verschränkung bemerkbar macht, wie wir sie bereits im Aufriß beobachtet haben: Die schalenförmig geschlossene, nur gegen den Betrachter geöffnete Gruppe der Maria und die der Pharisäer korrespondieren ebenso wie die linear geordneten Gruppen der Frauen und Franziskaner. Die von diesen Gruppen ausgehenden räumlichen Impulse bewirken die Verbindung beider Raumschichten und machen die Hinorientierung auf das Kreuz deutlich.

## 5. Körper:

Die Körper sind als homogene Blockfiguren gebildet, die in ihrer Massierung in der unteren Zone auch dem Bildganzen eine tektonische Ver-

festigung und im Hinblick auf die seichte Raumbühne einen reliefhaften Grundcharakter verleihen. Die bodenlangen Gewänder bilden mit den Figuren eine stereometrische Einheit, innerhalb derer zwar keinerlei weitere körperliche Organisation, wohl aber Bewegungen, etwa das Heben eines Armes, spürbar sind. So tritt bei völliger Negierung der stofflichen Differenzierung eine Bedeutungssteigerung im Ausdruck der Figuren ein: Ihre blockhafte Schwere erscheint als Gravitas, als Ausdruck von innerer Würde und heroischem Pathos.

## 6. Licht:

Alle Figuren erscheinen in gleichmäßiger Helle vor dem dunklen Grund. Auch die Schatten dienen nicht der Charakterisierung einer bestimmten Beleuchtung, sondern nur der körperlichen Plastizität. So wirkt auch das Licht des Bildes in seiner gleichmäßig milden Transparenz eher unreal. Es ist aber auch als weiteres Mittel zur Verfestigung und Klärung des Bildgefüges verwendet.

## 7. Farbe:

Die Farben der Figuren heben sich zart und durchsichtig, wie lichtdurchtränkt, von dem dunkelblauen Grund ab. Sie scheiden als Lokalfarben die Figuren im Sinne gegenständlicher Verdeutlichung und schließen sie in ihrer Gesamtheit doch vor dem Hintergrund wie vor einer Folie zusammen. Diese erscheint als der blaue Himmel, dessen Tiefensog dem ganzen Bild kühle und ferne Wirkung verleiht. Auch die farbliche Erscheinung der Figuren strahlt diese Kühle aus, ohne daß sich aus ihr auf eine spezifische Stofflichkeit schließen ließe. „Nicht farbig, sondern gefärbt erscheint diese Welt, so als wäre sie aus Glas oder Stein.“ (Otto Pächt)

Die einzelnen Farben organisieren die Bildfläche im Sinne eines festen dekorativen Zusammenschlusses, etwa durch die vordrängende Wirkung von Rottönen in der hinteren Figurenschicht. Das Blau des Himmels steigert die Leuchtkraft der komplementären Gelb- und Ockertöne.

## IV. Zusammenfassung:

Überblickt man die gegenständlichen und formalen Eigenheiten des Bildes, so erkennt man deren enge Verknüpfung:

Der symbolische und transzendente Gehalt des Bildes beschränkt sich ja keineswegs nur auf Gegenständliches, wie etwa die Anwesenheit der Engel und Franziskaner bei der Kreuzigung Christi, sondern kommt vor allem im Stilistischen zum Ausdruck, und zwar: in dem zeichenhaft-strengen und tektonischen Grundcharakter, der Monumentalität des Kreuzes, der blockhaften Schwere und dem dadurch bewirkten inneren Pathos der Gestalten, deren silhouettenhafter Erscheinung vor der Unendlichkeit des Himmelsraumes, der völligen Negierung unterschiedlicher Stofflichkeit, der Irrealität des milden, gleichmäßigen Lichtes und dem glasig-kühlen Farbklang des Ganzen.

Doch auch das Bestreben, einen realen historischen Vorgang zu schildern, wie es schon in der gegenständlichen Ausbreitung und Differenzierung zum Ausdruck kommt, wird durch stilistische Mittel, etwa die Organik der Bewegungen,

die Körperlichkeit der Figuren und deren klare räumliche Anordnung glaubhaft gemacht. Besonders die reiche Mienen- und Gebärdensprache wird erst im Rhythmus der Gestalten und ihren optischen Zusammenhängen zu anschaulicher Deutlichkeit gesteigert.

Trotz dieser so unterschiedlichen Ausdruckswerte zerfällt aber das Bild weder optisch noch inhaltlich sondern wird durch kontrastreiche Verzahnung seelischer und visueller Motive im Gleichgewicht gehalten und fest zusammengeslossen. Das Bild erscheint hier wie eine in sich geschlossene Welt: als ein Organismus von Formen und Inhalten, der sich mit innerer Notwendigkeit zu einem neuen Ganzen verbindet, dem „weder etwas hinzuzufügen noch wegzunehmen ist.“ (Alberti)

Seit Giotto ist damit ein Maßstab gesetzt, der die Bildauffassung bis in die jüngste Vergangenheit und in vielem bis heute bestimmt.

Prof. Monika Ortner

## Architekturbeispiel „Schulgebäude“

Klasse: 3. Gym., 18 Schülerinnen

Zeitaufwand: 4 Doppelstunden, 1 Einzelstunde

Material: 2 Arbeitsbögen pro Schülerin (Fotokopien von Grundrissen), Originalpläne der Schule: Grund- und Aufrisse, Packpapier, Scheren, Klebstoff, Lineal, Bleistift, ...

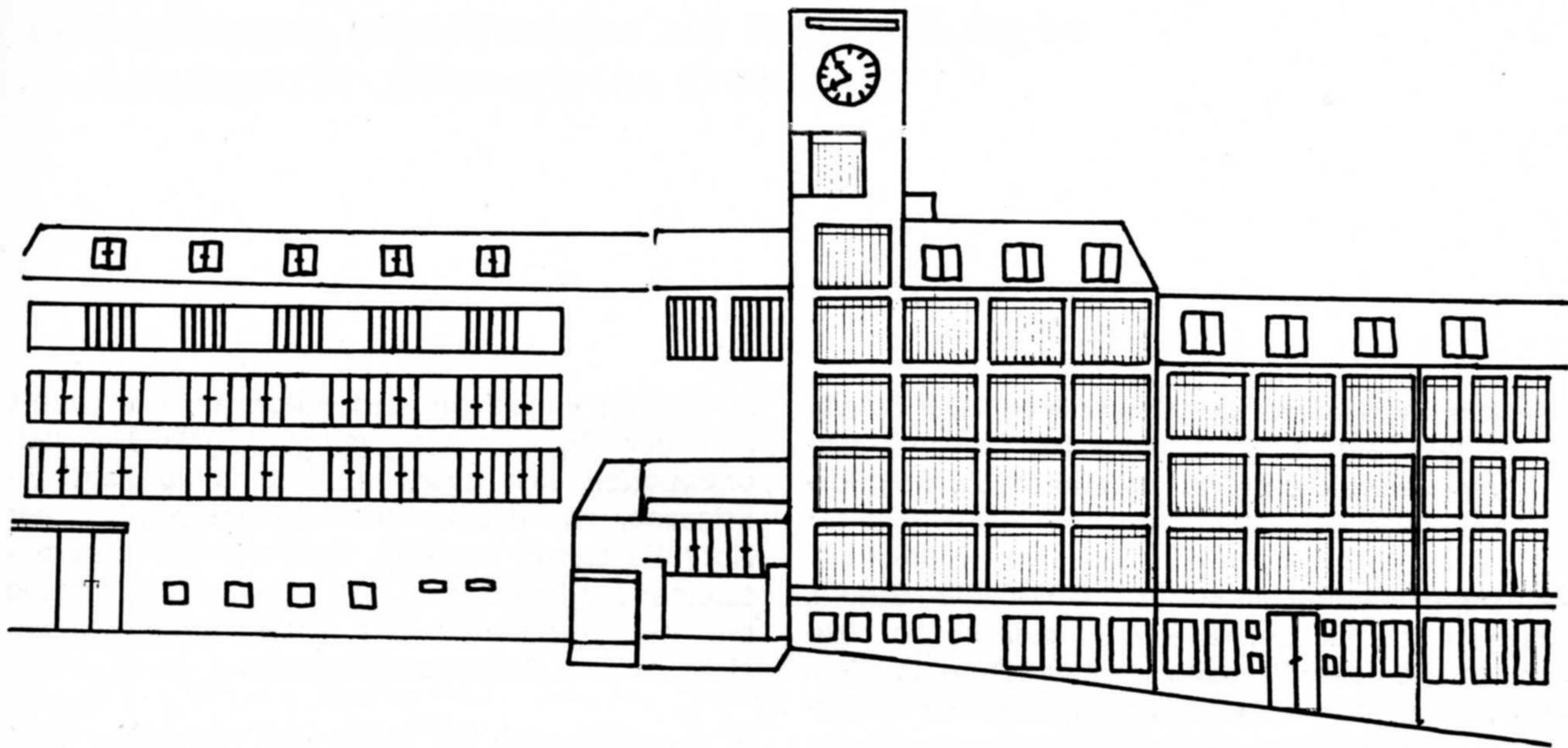
Auf Anregung meiner Einführenden, Frau Prof. Wenty, versuchte ich, den Problemkreis „Architektur“ in einfacher Form mit einer 3. Klasse zu behandeln. Als Untersuchungsobjekt bot sich das eigene Schulgebäude aus verschiedenen Gründen an:

- Einen Großteil des Tages verbringen die Schülerinnen hier. Verständnis für die unmittelbare Umgebung bildet die Grundlage für das Begreifen größerer Zusammenhänge.

- Das Gebäude Erlgasse 34–36 weist eine relativ interessante Gliederung auf (Baujahr 1930, dreistöckiger Aussichtsturm, Dachterrasse, die Direktorswohnung wurde zu Lehrerzimmern umfunktioniert, geräumige Dachböden und ein weitläufiger Keller).

- Für das Erlernen einfacher architektonischer Grundbegriffe wie Grundriß, Aufriß, funktionelle Gründe für Raumanordnungen, ist das eigene Schulgebäude aus praktischen Erwägungen günstig.

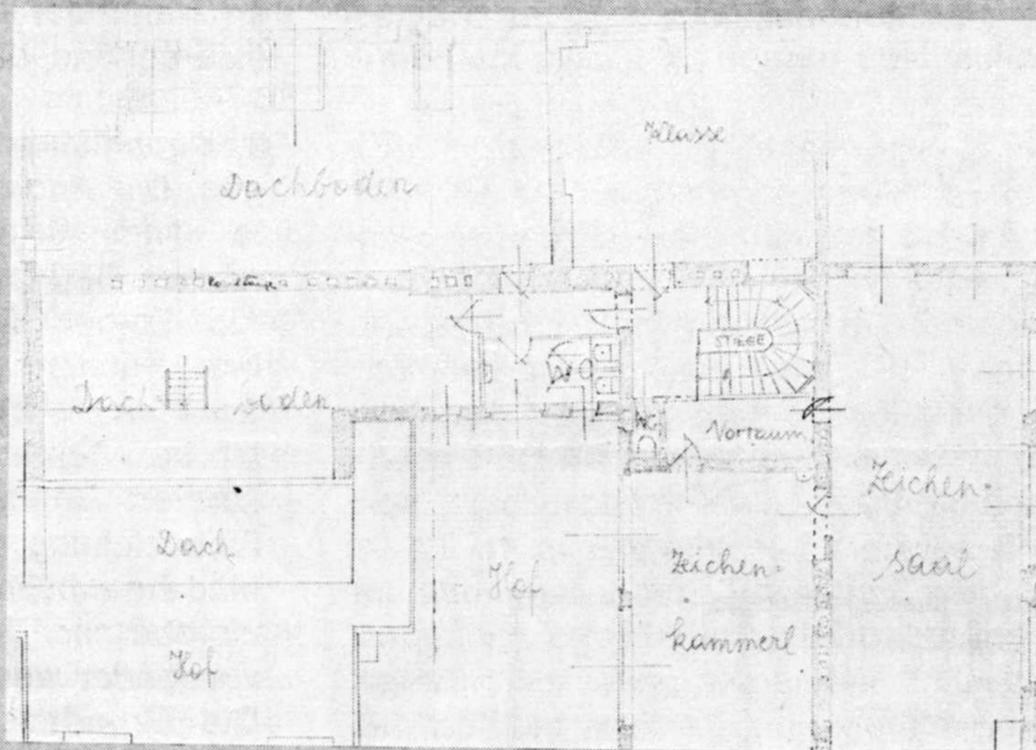
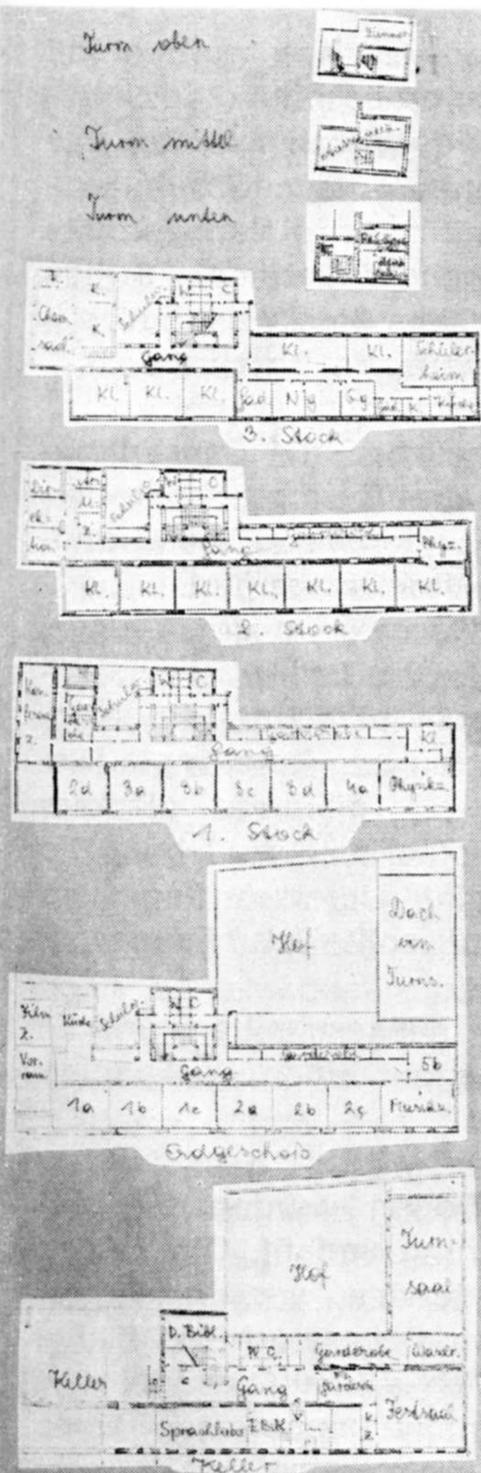
- Je besser man eine Sache kennt, desto eher ist eine gewisse Identifikation möglich. Die Schülerinnen sollen lernen, daß die Schule nicht in erster Linie für Lehrer, Direktion



# Unsere Schule :

Ortg. 32-34

1120 WIEN



## Die Geschichte unserer Schule :

1929 wurden die Schule von Tschechen erbaut. Ein Prof. malte das große Bild von Prag im 3. Stock. 1939 gab es schon ein Tagerschulheim mit Küche und kostenlosem Essen. 1945 wurde die Schule zerstört. Seitdem geht die Uhr der Schule nicht mehr. 1962 wurde sie vom Bund gekauft. 1972 waren nur mehr Mädchen hier. Die Jungen wurden in die Singrienogasse verlegt. Es gibt 27 Klassen, 22 Klassenräume, 800 Schüler und 62 Professoren.

Fenster: Treppe: WC: Haschmushel: Garderobe:

und Schulwarte da ist, sondern daß Schule Angelegenheit der Schüler ist. Sie sind mitverantwortlich, haben aber auch die Möglichkeit, mitzugestalten.

**1. Doppelstunde:** Wir besichtigten die Schule. Zuerst von außen. Die Mädchen sollten anschließend die Fassade im Aufriß darstellen. So zeichneten sie Handskizzen, machten schriftliche Notizen über die Zahl der Fenster, deren Gestaltung (Fensterbänder), schätzten die Länge (Abmessen durch Schritte) und Höhe (Relation der eigenen Größe zum Haus), die Fassade, die Hangschräge. Auf die Gestaltung des Einganges und seine praktischen Vorzüge wurde hingewiesen. Schließlich versuchten sie, sich zu orientieren: welcher Raum liegt hinter welchem Fenster? Dabei stellte sich heraus, daß große Teile des Gebäudes von den Schülerinnen noch nie betreten worden waren. So besichtigten wir die Schule auch von innen. Besonderes Interesse fand der Turm und die Dachböden. Begriffe wie „Feuermauer, tragende Mauer“ tauchten auf, verschiedene Baustof-

fe wurden angesichts des hölzernen Dachstuhls und der Ziegelmauern genannt. Die Mädchen orientierten sich auch von innen: wo liegt die Ergasse, wo die Spittelbreitengasse oder der Hof? Es wurde bemerkt, daß alle Toiletten untereinander liegen und daß die Himmelsrichtung bei der Anordnung der Klassenräume offensichtlich eine Rolle gespielt hatte.

**2. Doppelstunde:** An Hand der Notizzettel wurden die Aufrisse gezeichnet. Auftretende Schwierigkeiten wurden besprochen: wie wird die Fassade gegliedert? (Dachrinne und Niveauunterschiede als Erinnerungshilfen für die Proportionierung). Woran erkennt man von außen, welchem Zweck das Gebäude dient?

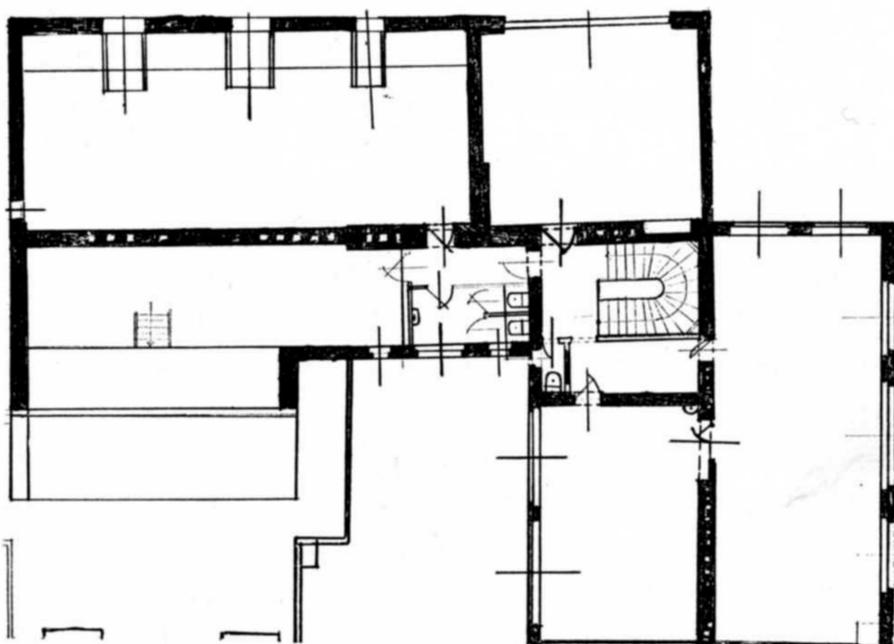
**Einzelstunde:** Die eigenen Aufrisse wurden mit denen des Architekten verglichen, die Unterschiede festgestellt. Im Gespräch wurden die verschiedenen Funktionsräume der Schule aufgezählt und anschließend notiert. Nun verteilte ich die Arbeitsbögen. Die Schülerinnen sollten an Hand der Grundrisse die Stockwerke identifizieren und die Funktionsräume beschriften.

**3. Doppelstunde:** Wir verglichen die Beschriftungen. Die Anordnung der drei Turmgeschoße hatte etwas Schwierigkeiten bereitet. Der Grundriß des Dachgeschoßes wurde beschriftet.

Als Fragen über die Geschichte der Schule, ihre Kapazität, die Zahl der Lehrer usw. auftauchten, interviewten zwei Mädchen die langjährige Sekretärin des Hauses. Eine rege Diskussion entstand über die mögliche stärkere Einbeziehung des Schulhofes ins Schulleben. Die Mädchen beschlossen, eine Unterschriftenaktion zu starten: Der Schulhof sollte als Pausenhof verwendet werden.

Die Grundrisse wurden ausgeschnitten und in der richtigen Reihenfolge auf einen Packpapierbogen geklebt.

**4. Doppelstunde:** Die Bögen wurden fertiggestellt, eine Zeichenerklärung verfaßt. Die beiden Mädchen lasen ihre Interview vor, jeder notierte, was ihm davon wichtig erschien. Einige hatten ihre Arbeit ziemlich schnell beendet und überlegten, wie man relativ ungenützte Räume verwenden könnte. Es entstanden z. T. recht utopische Vorschläge.



# Empfehlungen und Hinweise zur Reifeprüfung im Prüfungsgebiet „Bildnerische Erziehung“

Frau F. I. Prof. Banner und Herr F. I. Prof. Kühmayer haben seit einigen Jahren in Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst und dem Wiener Stadtschulrat Empfehlungen und Hinweise erarbeitet und diese allen Lehrern der Bildnerischen Erziehung an AHS übermittelt.

Auf Grund der neuen Reifeprüfungsvorschrift hat F. I. L. Kühmayer in Zusammenarbeit mit Stellen des Wiener Stadtschulrates eine Neubearbeitung vorgenommen. Der nachfolgende Text wurde zusammen mit einem Auszug aus den wichtigsten Bestimmungen, Gesetzen, Verordnungen und Erlässen der Wiener Arbeitsgemeinschaft übergeben und kommentiert. Es wird nachdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Empfehlungen, Kommentierungen und Hinweise **nur für den Wiener Bereich gelten!** Im Hinblick auf das wiederholt gezeigte Interesse von Lehrern aus allen Bundesländern wird der Text als Information im Fachblatt abgedruckt.

Um die Anforderungen möglichst gleichmäßig zu gestalten wird empfohlen, von den Kandidaten, die im Prüfungsgebiet Bildnerische Erziehung die mündliche Reifeprüfung ablegen wollen, etwa **8–12 selbständig** angefertigte Arbeiten aus den **7. und 8. Klassen** zur Vorlage bei der Prüfung zu verlangen (siehe auch § 13 (10) VO BMfUK). Unter diese Proben können auch einige, außerhalb der Schule angefertigte eigene Arbeiten des Kandidaten aufgenommen werden.

Die **persönlichen** bildnerischen Absichten und Neigungen des Kandidaten müssen aus den vorgelegten Arbeiten ersichtlich sein. Es sind daher auszuscheiden: bloßes Erproben von Werkverfahren, Materialien, Darstellungsmitteln u. ä. oder vom Lehrer herangezogene Themen mit zu geringen Möglichkeiten persönlicher Gestaltungs- und Ausdrucksweise.

Es ist eine Auswahl der an der Oberstufe erarbeiteten Verfahren und Gestaltungsmöglichkeiten aus verschiedenen bildnerischen Disziplinen zu treffen. Zeichnungen, Malereien, Druckgraphiken u. ä. sollen in entsprechender Form in einer Mappe durch den Fachprüfer bei Beginn der mündlichen Prüfung mit allfälligen anderen Proben (plastische Objekte, architektonische Modelle u. ä.) entweder im Original oder im Foto dem Vorsitzenden überreicht werden. Arbeiten aus Bereichen der Handarbeit und Werkerziehung (z. B. Funktionsmodelle u. ä.) sind jedenfalls auszuschließen.

Es erscheint zweckmäßig, die im Lehrplan der Oberstufe empfohlenen Aufzeichnungen, Notizen

und Skizzenbücher aus dem Kunstbetrachtungsunterricht sowie eine Liste der durchgeführten Lehrausgänge (Museumsbesuche, Besichtigungen von Architekturen u. ä.) vor der Prüfung vorzulegen.

Desgleichen können im Interesse der Kandidaten alle von ihnen ausgearbeiteten Referate, gelesene Bücher und allenfalls durchgeführte private Besuche von Ausstellungen o. ä. angeführt werden. In diesem Zusammenhang wird auf das Einbeziehen wesentlicher Sammlungen bei der Planung der Lehrausgänge hingewiesen.

**Prüfungsstoff** ist der gesamte Lehrstoff der Oberstufe aus dem der Fragenkomplex zu entnehmen ist. Es sind insgesamt drei Fragen schriftlich vorzulegen, wobei eine der Fragen mit einer praktisch durchzuführenden Arbeit in Zusammenhang stehen muß (siehe § 13 [9] VO). Die mit der bildnerischen Tätigkeit verbundene Frage ist vom Kandidaten **unbedingt** zu behandeln. Von den zwei theoretischen Fragen muß der Kandidat eine wählen (siehe § 13 [9] VO).

Die Reifeprüfung in Schulen, die einen **Schulversuch** in Bildnerischer Erziehung durchführen, unterliegt zum Teil anderen Bestimmungen!

Die **verbindliche Prüfungsfrage** (§ 13 [10] VO BMfUK) enthält eine bildnerische Arbeit, die so gestellt werden soll, daß der Schüler durch Entwurf, Skizze oder Ausführung eines Details, das Wesentliche der Aufgabe in der zur Verfügung stehenden Zeit lösen kann. Die Aufgabenstellung soll auf Neigung und Veranlagung des Kandidaten Rücksicht nehmen. Das skizzierende Zeichnen (sachliche Studien, Naturstudien, Entwürfe o. ä.) ist zu empfehlen, da dieses der Prüfungssituation besonders Rechnung trägt. Es ist nicht unbedingt erforderlich, die praktische Aufgabe in der zur Verfügung stehenden Zeit abzuschließen. Sie soll so weit vorangetrieben sein, daß das Ausmaß an Gestaltungs- und Darstellungsvermögen beurteilt werden kann.

Themen mit zu hohen Anforderungen, die von einem Künstler, aber nicht von einem Schüler bewältigt werden können, sind zu vermeiden (z. B. „Tanz“, „Bewegung“ o. ä.; die Ausführung wird nur mit wenigen Strichen vollzogen und entzieht sich dadurch meist der Beurteilung). Auch Themen, die so zeitaufwendig sind, daß sie bei der Prüfung nicht weit genug realisiert werden können, entziehen sich gleichfalls der

Beurteilung (z. B. Architekturmodelle, plastische Arbeiten) und müssen unterbleiben. Grundrisse, Schnitte o. ä. können nur durch eine klare, aber nicht durch flüchtige und unbestimmte Strichführung gelöst werden (siehe § 12 [1] 3 a VO über Leistungsbeurteilung).

Zwischen dem praktischen und dem theoretischen Teil der verbindlichen Frage muß ein echter Zusammenhang gewährleistet sein: z. B. praktischer Teil: „Naturstudie“; theoretischer Teil: „An Hand vorliegender Diapositive sind die Wesensunterschiede der Naturstudien von verschiedenen Künstlern zu charakterisieren.“ Oder z. B.: praktischer Teil: „Es sind in dem vorgegebenen Wohnungsgrundriß, der nur die Begrenzungsmauern enthält, die Räume für ein Ehepaar mit zwei Kindern einzurichten“; theoretischer Teil: „Besprich anhand der Skizze sowie beigegebener Diapositive Deine Lösung und vergleiche diese mit dem Architektenvorschlag!“

Die theoretischen Fragen sollten möglichst aus **verschiedenen**, dem Lehrplan der Oberstufe entsprechenden Teilbereichen (Graphik, Plastik, Architektur, Umwelt u. a.) entnommen werden. Es sind daher einem Kandidaten nicht ausschließlich Fragen über Malerei oder nur über alte bzw. moderne Kunst zu geben. Wenn Möglichkeiten bestehen, sollte eine Verknüpfung von Problemen der Gegenwart mit der Vergangenheit vorgenommen werden. Fragestellungen, die zu geringe Inhalte ansprechen, sind zu vermeiden.

Negativbeispiel: „Nennen Sie einige Maler des Expressionismus!“ Die Frage müßte besser lauten: „Anhand von einigen Bildbeispielen sind die Wesensmerkmale expressionistischer Gestaltung zu erläutern und die entsprechenden Künstlerpersönlichkeiten zu charakterisieren.“

Desgleichen sind Fragen, die weit über dem Niveau einer Reifeprüfung liegen und die kunstgeschichtliche Spezialkapitel enthalten, auszuklamern (z. B. „Niederländische Renaissancearchitektur“, „Mittelalterliche jugoslawische Freskenmalerei“).

Einige Möglichkeiten von Fragestellungen:

1. Erkennen und Erläutern von charakteristischen Arbeitsverfahren und Techniken sowie deren Zusammenhang mit Form und Aussage o. ä. anhand von Bildbeispielen.
2. Vergleichen und Besprechen einer Reihe von Werken anhand von Bildmaterial.

z. B.: Längs- und Querschnitt einer Epoche, Ableitung der Entwicklung einer Künstlerpersönlichkeit, Vergleich von Werken aus mehreren Epochen, Vergleich von Wohnungsgrundrissen zur Erörterung von Problemen des Wohnens, Vergleich von Vorschlägen zur Lösung von Stadtgestaltungsproblemen, Vergleich von Gebrauchsgut, Plakaten usw.

Es ist dabei zu achten, daß das vorgelegte Material genügende Vergleichspunkte enthält. Bei Gegenüberstellungen sollte daher von sehr unterschiedlichen, aber vergleichbaren Werken ausgegangen werden. Negativbeispiel: „Vergleich der ägyptischen Pyramide mit einem griechischen Tempel“.

Fragen, die Werke geringer Unterschiedlichkeit behandeln, stellen an den Kandidaten oft zu hohe Anforderungen und sind daher ebenfalls zu vermeiden (Negativbeispiel: „Vergleich Seurat—Signac“).

3. Interpretation **eines** Werkes anhand von Bildmaterial (Werk, Reproduktion, Diapositiv o. ä.) aus dem Bereich der Architektur oder Plastik oder Graphik oder Malerei oder Gebrauchsgut u. ä.

Dies kann auch im Zusammenhang mit vorgelegten Textstellen (Briefen oder anderen Selbstzeugnissen von Künstlern o. ä.) erfolgen. Auf Beziehung zum Werk, Wertempfinden und Urteilskraft ist besonders Wert zu legen. Interpretationen werden zumeist oberflächlich, unsachlich und zusammenhanglos vorgenommen. Um das zu vermeiden, ist dieser Bereich vom Lehrer im Laufe der Oberstufe sorgfältig vorzubereiten. Es ist darauf zu achten, daß jeder Schüler über Besprechungspunkte (Disposition) verfügt, die dem jeweiligen Werk entsprechend geändert oder umgestellt werden müssen (z. B. Inhalt, Funktion, Form [Massenverteilung, Raum u. a.], Material und Herstellungsverfahren, Zeit, Künstler usw.).

Je nach den Gegebenheiten und im Einvernehmen mit dem Schulleiter werden bei der Reifeprüfung Reproduktionen, Künstlerpostkarten, Diapositive (bei Reproduktionsmöglichkeiten) oder Originale (z. B. Druckgraphiken) als Anschauungsmittel einzusetzen sein.

Laut VO BMfUK § 13 (11) ist „zur Vorbereitung auf jede Teilprüfung jedem Prüfungskandidaten

eine **angemessene Frist**, mindestens jedoch 20 Minuten, einzuräumen“.

Da es sich bei der Durchführung der Frage, die mit einer bildnerischen Arbeit verbunden ist, um eine praktische Leistungsfeststellung handelt, müßte wohl unter angemessener Frist eine Gesamtzubereitungszeit von etwa **40 Minuten für alle Fragen** verstanden werden. Der Prüfer sollte daher im Einvernehmen mit Schulleiter und Vorsitzendem um eine solche Frist (insbesondere bei Kandidaten, die erfahrungsgemäß längere Zeit benötigen) rechtzeitig ersuchen. Bei der Einteilung der Kandidaten kann eine solche Rücksichtnahme vorgenommen werden. Es ist jedoch zu bedenken, daß bei einer Häufung von Kandidaten, die in Bildnerischer Erziehung an einem Halbtage antreten, eine Ausdehnung der Vorbereitungszeit auf Schwierigkeiten stoßen kann.

Laut § 13 (8) VO sind „die Aufgabenstellungen in den einzelnen mündlichen Teilprüfungen jeweils für das betreffende Prüfungsgebiet vom Prüfer mit Zustimmung des Vorsitzenden zu bestimmen.“

Hinweis: Bezüglich des Zeitpunktes der Vorlage der Prüfungsfragen sind die entsprechenden Hinweise des Schulleiters zu beachten.

Die Fragen dürfen bei verschiedenen Kandidaten nicht wiederholt werden. Die Zusatzfrage (wie sie nach der „Vorläufigen Reifeprüfungsverordnung“ bei Versagen des Kandidaten vorgeschrieben war, wurde nicht mehr in die Bestimmungen aufgenommen und **entfällt** daher.

Die Prüfung sollte in einer wohlwollenden, aber sachlichen Atmosphäre stattfinden. **Auf eine sachlich und sprachlich richtige Ausdrucksweise der Prüfungskandidaten ist Wert zu legen (siehe auch § 13 [12] VO). Dies gilt selbstverständlich auch für den Prüfer.** Dieser sollte bei auftretenden Unsicherheiten des Kandidaten nicht durch eigene Beantwortung, sondern durch geschickte Fragestellungen dem Schüler eine Lösung der Frage ermöglichen. Falsche Antworten sind zu korrigieren.

**Prüfungsdauer:** Für die Beantwortung der theoretischen Fragen sollen 15 Minuten nicht überschritten und fünf Minuten nicht unterschritten werden. Die Begrenzung der Prüfungszeit obliegt dem Prüfer mit Zustimmung des Vorsitzenden. Es sollte nicht mehr Zeit verwendet werden, als für die Gewinnung eines sicheren Urteils erforder-

lich ist (siehe auch § 13 [13] VO). Der Vorsitzende ist berechtigt, die Prüfungsdauer für die erste vom Kandidaten behandelte Aufgabe zu begrenzen (§ 13 [14] VO). Der Vorsitzende ist weiters berechtigt, sich an den mündlichen Teilprüfungen **im Zusammenhang** mit dem vom Prüfer gestellten Fragen zu beteiligen. Es wird empfohlen, insbesondere ausgezeichneten Kandidaten Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kenntnisse zu geben und nicht zu rasch abubrechen.

Bei der **Beurteilung** der mit der bildn. Arbeit in Zusammenhang stehenden Frage ist das praktische Können (z. B. Skizze) jedenfalls miteinzu beziehen.

Die Beurteilung der Reifeprüfung sollte nicht nur tatsächlichen Leistungen des Kandidaten bei der Prüfung entsprechen. Zu wohlwollende Beurteilungen sind bei mäßiger Leistung zu vermeiden.

Die Beurteilung der Reifeprüfung sollte nicht nur auf das jeweilige Niveau der Klasse bezogen werden, sondern allgemeinen Beurteilungskriterien gerecht werden, wie sie im Schulunterrichtsgesetz (§ 18, § 38 und in der Verordnung über Leistungsbeurteilung 1974) festgelegt sind.

Herangezogene Bestimmungen:

Schulunterrichtsgesetz 1974 (Bundesgesetzblatt Nr. 139/1974, insbesondere 8. Abschnitt § 34–42);  
Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst v. 20. 12. 1974 „Reifeprüfung an allgemeinbildenden höheren Schulen“;

Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst v. 24. 6. 1974, BGBl. Nr. 371/1974 über die Leistungsbeurteilung;

Erlaß des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst Zl. 25.313/1–4/75 v. 12. 2. 1974, Beurteilung über die letzte Schulstufe, Zulassung zur Reifeprüfung;

Erlaß des Stadtschulrates für Wien Zl. 241.606 v. 22. 4. 1975 betr. Wiederholungsprüfung 8. Klasse.

## Bildnerische Erziehung im Kreuzfeuer der Kritik

Ein Versuch der Rechtfertigung bildnerischer Unterrichtspraxis

(Fortsetzung)

Es berührt seltsam, daß dieser Aspekt kaum ins Gespräch gebracht, geschweige denn eingehender untersucht wird, ob es sich nun um fachdidaktische oder kunsttheoretische Fragestellungen handelt. Für beide erscheint er aber sehr bedeutsam. Eine konkrete Feststellung des vermutbaren vitalen Nutzens, den die Menschheit aus ihrer Bildnerie zieht, wird freilich nicht leicht zu treffen sein. Aber vielleicht kommen wir ihm auf die Spur, wenn wir nach den äußeren Umständen suchen, die für die Entfaltung bildnerischer Anlagen (im Ansatz schon bei Menschenaffen nachzuweisen) unentbehrlich sind, und wir die elementarsten Beziehungen bloßlegen. Sicher ist dies: Ohne Material und Werkmittel läßt sich nichts bilden. Das Entstehen einer Bildkultur kann also nur in einem von technischen Erfahrungen aufbereitetem Milieu vor sich gehen. Die Zeugnisse aus der Entwicklungsgeschichte der Menschheit bestätigen die Priorität der technischen Evolution. Es ist aber auch zu bemerken, daß es auf der ganzen Welt keine Fortsetzung der technischen Evolution über ein primitives Niveau hinaus gab (ich erinnere an verschiedene hominide, zu den Anfängen der Technik gelangte Stämme, wie z. B. den Neandertaler, die wieder vom Erdboden verschwunden sind), ohne daß sich nicht auch eine bildnerische Kultur entwickelt hätte. Das weist auf kein einseitiges, sondern ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis hin. Es darf behauptet werden — weil ein Gegenbeweis nicht existiert — daß für den Fortbestand und die Weiterentwicklung einer technischen Kultur das Aufkommen und die Pflege bildnerischer Kräfte von wesentlicher Bedeutung sind.

Tatsächlich wird in diesem Zusammenhang sofort klar, daß etwa das Zeichnen, jene geistig-manuelle Operation der Umsetzung durchschaubarer oder vorgestellter Sachbezüge in sichtbare Symbole ein alltägliches, unersetzliches Instrument jedes anspruchsvolleren Werkvorganges ist. Nur können diese rein intellektuellen Funktionszusammenhänge zwischen Bild und Technik nicht die einzigen sein, wie die Fülle andersartiger Bildinhalte zeigt. Wenn wir aber nicht nur staunend registrieren wollen, daß sich die scheinbar völlig emanzipierte Bildkunst Europas seit den einschneidenden Veränderungen der Technologie in den letzten hundert Jahren ebenfalls einschneidend verändert hat, sind wir zur Erklä-

rung des Phänomens auf die Annahme eines tiefergehenden Kommunikationssystems zwischen beiden Bereichen angewiesen, das nicht durch die Schichten unseres individuellen und kollektiven Bewußtseins, sondern auch Unterbewußtseins geht, durch die Zonen unserer vitalen Antriebsmechanismen. Ist es nicht denkbar, daß es deren Impulse sind, welche Richtung, Art und Aufgabe der Bildnerie bestimmen?

Es ist offenbar nicht erst eine Erfahrung des 20. Jahrhunderts, daß mit technischer Evolution allein die Schaffung positiver Lebensbedingungen nicht gemeistert werden kann. Die Erfindung und der effektvolle Einsatz neuer Waffen und Werkzeuge bringt zunächst freilich einen bedeutenden Vitalitätszuwachs mit sich, der allerdings nur so lange ungebrochen anhält, solange die Erfahrung einer gravierenden Selbst- oder Gruppenverletzung durch diese neuen Errungenschaften aussteht. Diese Erfahrung aber ist früher oder später unvermeidlich. Künstliche Werkzeuge brauchen künstliche Schutzvorkehrungen, nur wird man über deren Art und Ausmaß erst durch auftretende Schäden belehrt. Zu diesem Dilemma tritt die Unzuverlässigkeit aller Sicherungssysteme, die mit der Hemmung der natürlichen Spontaneität des Menschen damit operieren. Sie werden als bedrückend empfunden und produzieren damit immer wieder den Wunsch, ihre Durchbrechung zu riskieren. Die permanenten Rückschläge der eigenen Waffen gehören wahrscheinlich mit zu den gravierendsten traumatischen Erlebnissen der Menschheit, sie können schwer belastende Gefühle von Schuld, Inkompetenz, Zukunftsangst und gegenseitigem Mißtrauen auslösen, Wiederholungszwänge nach sich ziehen und Destruktionsbedürfnisse wecken. Dieser zeitweilige Überschuß an negativen Gefühlen muß bewältigt werden, wenn der einzelne und das Kollektiv überleben wollen. Da die Ursachen des Übels nicht aufzuheben sind, kann seine Überwindung nur durch die Mobilisierung entgegengewirkender, abschirmender, ausgleichender und kommunikativ aufklärender Kräfte geschehen.

Offenbar ist die Zwangsläufigkeit der angedeuteten Problematik nur wenigen bewußt, sonst würde man nicht mit derart leichtsinnigem Optimismus — wie ihn etwa linksgerichtete Ideologen verbreiten — gegen die althergebrachten, in der Vitalstruktur selbst verankerten Verhaltensreaktionen

Sturm laufen. Daß insbesondere die Bilderei heute für überflüssig gehalten wird, geht aber noch auf ein anderes Mißverständnis zurück. Die bildende Kunst wird nämlich gerne als eine Art Zeichensprache aufgefaßt, als Kommunikationsversuch mit primitiveren als verbalen Mitteln. Wenn das zuträfe, könnten ihre Anliegen freilich billiger, schneller und eindeutiger in Worten ausgedrückt oder als rückschrittlich überhaupt vernachlässigt werden. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, daß der Antrieb zu bildnerischer Aktivität beim Kind nicht vor sondern parallel zu dessen Sprachentwicklung auftritt, bzw. erst voll einsetzt, wenn der Spracherwerb in den Hauptzügen abgeschlossen ist (zwischen 3 und 5 Jahren). Bilderei signalisiert also keinesfalls die vorsprachliche Primitivität eines geistigen Standortes und auch nicht a priori das Streben nach Kommunikation.

Welche andere heute noch biologisch sinnvollen Bedürfnisse werden aber durch sie erfüllt? Ich habe versucht, die Ziele des bildnerischen Antriebs durch Selbstanalyse und Beobachtung fremder Produkte (insbesondere kindlicher) aus dem wechselnden Komplex der Empfindungen und Erscheinungen auszufiltern und in klärender Vereinfachung wie folgt zu gruppieren (von der sehr bedeutenden Rolle, die Nachahmungstrieb und Gewohnheitsbildungen bei den meisten unserer Handlungen spielen, einmal abgesehen):

- 1) Exploratives Manipulieren mit Umweltelementen, Befriedigung von sensueller und funktionaler Neugier,
- 2) objektivierende Veranschaulichung von irritierenden Wahrnehmungs- und Vorstellungsinhalten durch Zeichenfindung und Schaffung einer symbolischen Verständigungsebene,
- 3) Klärung und Selbstkontrolle persönlicher, als unangepaßt erfahrener Eigenarten durch Schaffung autonomer Handlungsebenen,
- 4) kompensatorisches Erzeugen von Reizen und Reizmustern, die im jeweiligen Umweltangebot zur optimalen Befriedigung fehlen.

Zu 1): Uneingedenk aller Gelehrtheit der Eltern und ihrer Angepaßtheit an künstliche Umweltstrukturen stellt die Natur in jedem Kind den menschlichen Urzustand von Unwissenheit und instinktiver Neugier wieder her. Diese Neugier, eine der bedeutendsten Triebfedern wissenschaftlicher und technischer Entwicklung, unterliegt aber in unserer weitgehend durchgeformten

und immer stärker automatisierten Welt einem bereits bedenklichen Verbotsdruck. Wollen wir Zerstörungen und Verletzungen vermeiden, müssen die meisten unserer Handlungen nach festgesetzten Mustern verlaufen, sind wir selbst als Erwachsene von der direkten Kontaktnahme mit vielen Dingen ausgeschlossen. Kindern bereiten wir mit dieser notwendigen Reglementierung aber umso verletzendere Enttäuschungen je kleiner sie sind und je weniger sie die Gründe für ihre schmerzliche Unangepaßtheit durchschauen können. Die Unterdrückung ihres haptischen und motorischen Interesses an ihrer Umgebung führt entweder zu einer allgemeinen Verkümmern ihrer vital kreativen Fähigkeiten oder zu unkontrollierbaren Triebstauungen<sup>2</sup>, wenn kein Ausweg in adäquat urtümliche Freiräume angeboten wird. Unter diesem Aspekt sind viele scheinbar sinnlose Gebilde moderner Künstler zu verstehen: es sind Wahrzeichen einer ihrer Wesensentfaltung bedrohten Humanität.

Zu 2): Vergessen wir nicht, daß das Auge der Hauptorientierungssinn des Menschen in der Realität ist, und daher auch unsere Erkenntnis-kraft auf Informationen, die über diesen leistungsfähigsten Sinneskanal<sup>3</sup> einlangen, am umfassendsten und schnellsten anspricht. Wenn Neues geklärt werden soll, besteht ein spontanes Bedürfnis, veranschaulichende Akte zu vollbringen<sup>4</sup>. Wieviel technologischer Aufwand wird

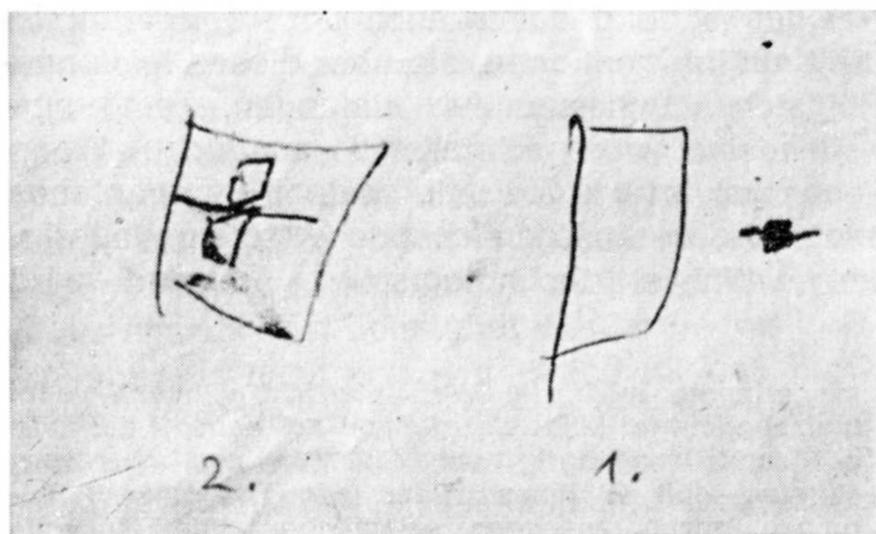
<sup>2</sup> Ich erinnere mich, im Werkunterricht vierzehn- oder fünfzehnjährige Mädchen gehabt zu haben, die sich so sensationshungrig auf Material und Werkzeug stürzten, daß es ihnen weder gelang, meinen Anleitungen zuzuhören noch selbständig eine sinnvolle Koordination der Arbeitsgänge zu finden. Die Enttäuschung, die sich durch die Diskrepanz zwischen unbewußt angestrebten kleinkindlichen Lustbefriedigungen und einer schon fortgeschrittenen Kritikfähigkeit unvermeidlich einstellte, konnte durch den Hinweis auf ihre Bedingtheiten zwar entschärft, aber im knappen Rahmen eines einjährigen Zweistundenfaches (5. Klasse einem MPRG) nicht wirklich überwunden werden.

<sup>3</sup> Informationskapazität der Sinne:  
Gesicht 3.000.000 Bit pro Sek.  
Tastsinn 200.000 Bit pro Sek.  
Gehör 20—50.000 Bit pro Sek.  
(Knaurs Moderne Psychologie, S 64)

<sup>4</sup> Die Selbstverständlichkeit des Übertritts auf die visuelle Ebene, wenn es um die Reflexion neuer Erfahrungen geht, konnte ich vor kurzem an einem

selbst in der naturwissenschaftlichen Forschung darauf verwendet, unsichtbare Gegebenheiten sichtbar zu machen oder rein gedanklich gewonnenen Begriffen die Anschauung zu geben, die ihre reale Verfügbarkeit erst erweist oder verneint. Was uns bei der Erkenntnis der Dingwelt so gute Dienste leistet, ist auch in der bewußtseinserweiternden Auseinandersetzung mit der Welt des Subjektiven nicht zu unterschätzen. Gerade in einer Zeit, da eine Menge neuer Subjekt-Objekt-Bezüge noch völlig ungeklärt im Raum stehen, muß auch die individuelle sichtbarmachende Potenz gefördert werden, wenn wir uns ein umfassendes Bild unserer Lage machen wollen.

Zu 3): Viele Menschen, insbesondere Heranwachsende, haben aufgrund bestimmter Anlagen (oder frühkindlicher Prägungen, jedenfalls aufgrund unterdrückbarer Eigenart), Schwierigkeiten, ihre Handlungen und Äußerungen der Konformität anzugleichen, die ihre Umgebung gerade



sechsjährigen Jungen beobachten. Als er sich mit seinem fünfjährigen Bruder über einen mir unbekanntem Sachverhalt zu verständigen suchte, verlangte er spontan Papier und Schreibstift um aufzuzeichnen, worauf es ihm ankam. Der erste Visualisierungsversuch ging daneben — wie ich dem Eigenkommentar des Jungen entnahm — das zweite Zeichen fiel zufriedenstellend aus. Das jüngere Kind schaute zwar zu, blieb aber relativ unbeteiligt. Es hatte seinem Bruder wohl eher nur zum Vorwand gedient, sich mit einem neuen Erfahrungsinhalt noch einmal auseinanderzusetzen und diesen für sich endgültig abzuklären. Was dieses Zeichen (Bild oben) ausdrückt, erfuhr ich leider nicht, weil ich — während des ganzen Vorgangs danebenstehend — durch ein Telefongespräch abgelenkt wurde und dem achtlos zurückgelassenen Zettel erst meine volle Aufmerksamkeit schenkte, als die Kinder schon gegangen waren.)

verlangt<sup>5</sup>. Wiederholt getadelte Fehlleistungen ihrer Person vermitteln ihnen den Eindruck, physisch und moralisch defekt zu sein, hemmen ihren Ausdruck im alltäglichen Umgang und die Entwicklung eines normalen Selbstbewußtseins. Kann man sie zu bildnerischer Aktivität animieren oder finden sie von selbst dazu, gewinnen sie eine Möglichkeit, ohne den Druck der Fremdbestimmung ihre eigenen Handlungs-, Anschauungs- und Denkweisen auszuagieren, sich in Temperament, gestaltungstypischer Begabung und Entwicklungsstufe kennenzulernen und selbst zu überprüfen und damit vielleicht ihre vitale Integrität unter Beweis zu stellen. Gerade wo Bildnerie keinem Gebrauchszwang unterliegt, bietet sie dem Individuum die Chance, sich über jedes bildnerische Ziel hinaus von der repressiven Nötigung zur Gleichartigkeit freizuspielen und wertvolle Erfahrungen für den Aufbau einer autarken Persönlichkeit zu sammeln.

Zu 4): Es ist erwiesen, daß lebendige Wesen sich nur voll entfalten können, wenn der Sinnesapparat, den sie mitbringen, auch mit entsprechenden Reizen aus der Umwelt versorgt wird. Kinder, die unter Reizentzug aufwachsen, bleiben geistig und körperlich zurück. Bei weniger gravierenden Störungen des Angebots hat der kreative Mensch allerdings die Chance, das Fehlende künstlich beizusteuern, oder, wenn das nicht möglich ist, durch Übersensibilisierung gegenüber anderen Reizen auszugleichen, den vital benötigten Lustgewinn zu spezialisieren. Es ist nicht zu übersehen, daß wir es hier und heute nicht nur mit einer naturbedingten, sondern auch kultur- und zivilisationsbedingten Bevorzugung visueller Reize zu tun haben, da Anschauen mit den wenigsten Verboten belegt ist. Das hat zu einem Massangebot an Bilderlebnissen geführt. Das Ungesunde daran — weil es zu Passi-

<sup>5</sup> Es wird heute auch die Ansicht vertreten, daß sich die menschliche Persönlichkeit nur durch Milieu und Erziehung unterschiedlich entwickle, man einen jungen Menschen also durch willkürliches Einwirken auf seine Verhältnisse weitgehend wunschgemäß formen könne. Ich möchte, um dies klarzustellen, nur auf eine weder milieu- noch erziehungsbedingt auftretende, Tendenzen zur Konformität echt behindernde Eigenschaft mancher Individuen verweisen: das ist die von vielen Erziehern in ihrer neurotisierenden Zwanghaftigkeit auch heute noch immer nicht ernstgenommene Linkshändigkeit.

vität und Abhängigkeit gegenüber den Reizlieferanten führt — ist allein durch verbale Analysen leider nicht zu ändern, weshalb die nötige Aufklärung darüber an den Schulen auf keinen Fall auf Kosten der letzten, in ursprünglicher Weise sinnlich befriedigenden Tätigkeiten erfolgen dürfte, die derzeit hier noch gestattet sind.

Die verschiedenen Akzentuierungen bildnerischen Bestrebens, die ich aufzuzeigen versucht habe, haben einen gemeinsamen Nenner: Abbau von Spannungen, die durch das Zusammentreffen disharmonischer objektiver und subjektiver Bedingungen entstehen. Die Anstrengungen gehen dahin, diese Bedingungen in einem wechselseitigen Formungsprozeß so weit zu assimilieren, bis ein zumindest teilweiser Ausgleich möglich wird. Das ist ein sehr komplexer, in einem Zusammenspiel geistiger und körperlicher Funktionen unter bedeutender Konzentration ablaufender Vorgang. Sein Gewinn bleibt jedoch nicht auf den Augenblick der Spannungslösung beschränkt, sondern läßt sich auch nachträglich noch aus dem Zuwachs an Umwelterkenntnis und Selbsterfahrung, an Kommunikationsmitteln und Umweltreizen ziehen. Diese hohe Effektivität bildnerischen Tuns resultiert aus der angedeuteten Mehrschichtigkeit des Prozesses, der immer zwei Erfahrungsebenen zugleich umgräbt, erweitert und erneuert: eine materielle und eine ideelle. Das stofflich körperliche Geschehen als realer Vollzug mit sichtbarem Ergebnis ist hier so weit aus dem Bereich echt verbindlicher Handlungen in einen symbolischen zurückgezogen, daß ein Teil der sonst notwendigen Vorsicht und Hemmung im Subjekt-Objekt-Bezug fallen kann und ein Spielraum entsteht, der ein furchtloseres, spontaneres, findigeres Aufspüren offener Probleme erlaubt und Lösungsexperimente zuläßt. Es sei noch hinzugefügt, daß gerade die Erfahrung der eigenen Findigkeit keine geringe Rolle bei der Stabilisierung des menschlichen Selbstbewußtseins in Zeiten des Wandels spielt. In Bildschöpfungsprozessen kann diese Erfahrung gefahrlos und doch nicht ohne Realitätsnachweis grundlegend gemacht werden. Gemessen am emanzipatorischen Gewinn und dem dafür benötigten Aufwand (einem unblutigen jedenfalls), scheint daher die bildnerische Assimilationsmethode im biologischen Sinne durchaus ökonomisch und effektiv genug zu sein, um im Erbgang verankert zu werden.

Es mag eine Folge ihrer Komplexität sein, daß man die lebensfördernden Funktionen der Bildkreativität im einzelnen ebenso häufig nicht wahrnimmt, wie man sie in ihrer Gesamtheit mißverstehen. Das hinterbleibende Werk ist ursprünglich bloßes Ausscheidungsprodukt eines unter spezifischen Bedingungen für notwendig erachteten geistig-materiellen Stoffwechsels. Für diese Interpretation spricht die Hingabe, mit der sich z. B. Kinder dem Schaffensakt widmen, während das Ergebnis oft weit weniger Interesse, später manchmal sogar Widerwillen erweckt. Am Grad der inneren Beteiligung wird jedenfalls ablesbar, wie weit der bildnerische Antrieb die assimilierende Aktion bzw. den Konsum des Produkts zum Ziel hat, und daß das zweite dem ersten keinesfalls mit logischer Selbstverständlichkeit folgt. Die Zuwendung zum Werk bedarf der Motivation durch einen weiteren Schub explorativer Neugier, der Fragen nach Wesen und Verwendbarkeit des Entstandenen aufwirft und Antworten findet. Selbstverständlich wirken akzeptierte Antworten, auf neue Bildschöpfungsprozesse zurück, weil die Begünstigung durch die soziale Umwelt ebenfalls ein Faktor ist, der individuelle Spannungen abbauen hilft. Das kann so weit gehen, daß der bildkreative Mensch seine sichtbarmachenden Fähigkeiten schließlich nur mehr im Sinne eingebürgerter Konsumgewohnheiten gebraucht.

Heute sieht der „Kenner“ in Werken der bildenden Kunst vornehmlich Träger formalästhetischer Informationen, nachdem ihre vorher reichlich genutzten inhaltlich-literarischen Verwendungsmöglichkeiten mit filmischen Mitteln weiterentwickelt wurden. Diese Reduktion der Wahrnehmung auf Formqualitäten und die vehemente Betonung dieses Standpunktes erscheint indessen symptomatisch für einen in den Schichten des Bildungsbürgertums gut funktionierenden Verdrängungsmechanismus: Indem man den Umgang mit Bildwerken ganz auf die visuell sensitive Ebene verlegt, kann man sich eine Auseinandersetzung mit dem veränderten humanen Hintergrund der formalen Entwicklungsgänge<sup>6</sup>, ersparen und

<sup>6</sup> Die Entwicklung der Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts scheint mir das nächstliegende Beispiel für das Einfließen arterhaltender, assimilierender Kräfte in die Bildkunst zu sein. Hier kann beobachtet werden, wie diese im Rückzug auf ursprünglichere Funktionen die Orientierung an Konsumwünschen allmählich aufgibt und das formuliert, was notwendiger anzuschauen

trotzdem als gebildeter Mensch auf der Höhe der Zeit gelten. Man braucht die Neuerscheinungen nur möglichst schnell zu bemerken, zu

---

und zu erkennen ist: die unsichere und schwierige Lage einer Menschheit, die von wissenschaftlicher Aufklärung fast überrollt, die Konstituierung einer noch nie dagewesenen Massen- und Industriegesellschaft auf der ruinösen moralischen Basis unpraktizierbarer althergebrachter Wertvorstellungen erlebt. Desillusionierung und Neuorientierung an den neu zu suchenden und zu setzenden Grenzen humaner Existenz, das sind die Vollzüge, die unsere Gesellschaft erarbeiten und durchführen muß, wenn sie die auftretenden Gefahren der Selbstvernichtung aus Unkenntnis oder Destruktionsbedürfnis meistern will. Die Malerei hat mit ihren leicht beweglichen, billigen und physisch harmlosen Mitteln diese unbequemen Vollzüge schon lange signalisiert und in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts im wesentlichen durchgespielt. Keine Tabus kennend, hat sie den menschlichen Aktionsradius zwischen Fühlen und Denken, Willkür und Gesetz, Spontaneität und Berechnung bildlich ausgelotet, die bizarren Endpunkte möglicher Konsequenzen markiert und neue Wege in der Überschreitung interdisziplinärer Barrieren gewiesen. Was hier sichtbar wird, kann dem nachdenklichen Betrachter helfen, sein Selbst- und Weltverhältnis komplexer zu fundieren und besser gegen Irrtümer und Manipulationen abzusichern.

begrüßen und zu katalogisieren. Die Mühe der hin und wieder fälligen Geschmackskorrektur, ohne die diese virtuose Selbstbetrugstechnik nicht ganz so gut funktioniert, steht hier alibihaft für echt erworbene Einsicht in das Wesen unserer Zeit.

Selbsttäuschung, Täuschung anderer, privates, asoziales Glück mit Hilfe von Kunst, das sind negative Erfahrungen, auf die man die gegenwärtigen Pfleger musischer Traditionen anklagend festnageln will. Die zugegebene Problematik im Umgang mit Erzeugnissen der bildenden Kunst liegt vor allem darin, daß unsere Sinne a priori nicht unterscheiden, ob die Reize, auf die sie ansprechen, von natürlichen oder künstlichen Gegenständen ausgehen. Ohne entsprechende Wissensbildung kann unser Realitätsbewußtsein in einer künstlich (bzw. künstlerisch) gestalteten Umwelt tiefgehende Fehlprägungen erfahren, indem wir die von uns abhängigen Gegebenheiten der Natur für gleichbedeutend mit den stofflichen Manifestationen unserer einseitigen Auffassungen und Wünsche ansehen und uns gefühlsmäßig an das halten, was uns größere Lust verschafft.  
(Schluß folgt)

## Vereinsmitteilungen

**Ausstellung „Musikalische Graphik“  
im Rahmen der 4. Paderborner Hochschulwoche  
an der Städtischen Galerie in Paderborn vom  
21. März bis 20. April 1975**

Es war in der Bundesrepublik Deutschland eine erste und repräsentative öffentliche Darbietung der Idee der „Musikalischen Graphik“ als vergleichende Kunstforschung und ihrer mannigfachen Auswirkungsmöglichkeiten (vertreten durch die Sachgebiete: Pädagogik, Zeitstil, Folklore, Musikerpersönlichkeit, Rückübertragungen, Bühnenbild) mit 145 Exponaten, reich farbig bebildertem Katalog und Eröffnungsvortrag (Dr. Hans

Sündermann: Forschung, Berta Ernst: Kunsterziehung). Trotz ungünstigem Zeitpunkt (3 Wochen Osterferien der Schulen) registrierte man an die 2000 Besucher und reges positives Interesse, auch von Seite der Zeitungsberichte. Hervorgehoben wird auf dem Gebiete der Kunsterziehung die rhythmische Einfühlung bei den Jüngsten, die Differenzierungsfähigkeit und Intensivierung des Erlebens bei den Älteren, sowie die Lockerung bei zuvor gehemmt oder auch psychisch gestörten und behinderten Kindern — „insgesamt also ungeahnte Möglichkeiten der Persönlichkeitsentfaltung“ (Westfälisches Volksblatt vom 24. März 1975).

# MARIA AM GESTADE

## Maria am Gestade — Dokumentation

Ausstellung einer Mappe als Beitrag der 8a-Klasse des Musisch-pädagogischen Bundesrealgymnasiums Wien I, Hegelgasse 12, zum Europawettbewerb (Kat. III) im Jahr des Denkmalschutzes.

## Maria am Gestade — Dokumentation

Aufbau der Mappe und Ausstellung:

Die Ergebnisse der Gruppenarbeit.

- A Grafische und malerische Arbeiten
- B Fotografische Dokumente und Farbdias
- C Bautechnische Zeichnungen — Schnitte  
Wandabwicklungen, Kavalierspersione
- D Soziologische Untersuchungen — Statistiken,  
Pläne, Texte
- E Topografische und historische Grundlagen

In die Ausstellung wurden auch alte Ansichten und Stiche aus dem Fundus des Bezirksmuseums Innere Stadt integriert und einige Objekte von der Kirche entlehnt, die als Dokumente für die Bauschäden an „Maria am Gestade“ dienen mögen.

### 1. Wie kam es zur Ausstellung? (Werdegang)

Im September 1974 wollten wir einen Beitrag zum Denkmalschutzjahr machen und wählten Maria am Gestade und die Umgebung aus. In vier Lehrausgängen und in Gruppenarbeit wurde der Großteil des Materials zusammengetragen.

Als die Ausschreibung des Europawettbewerbs bekannt wurde, hatten wir das Thema fast aufgearbeitet.

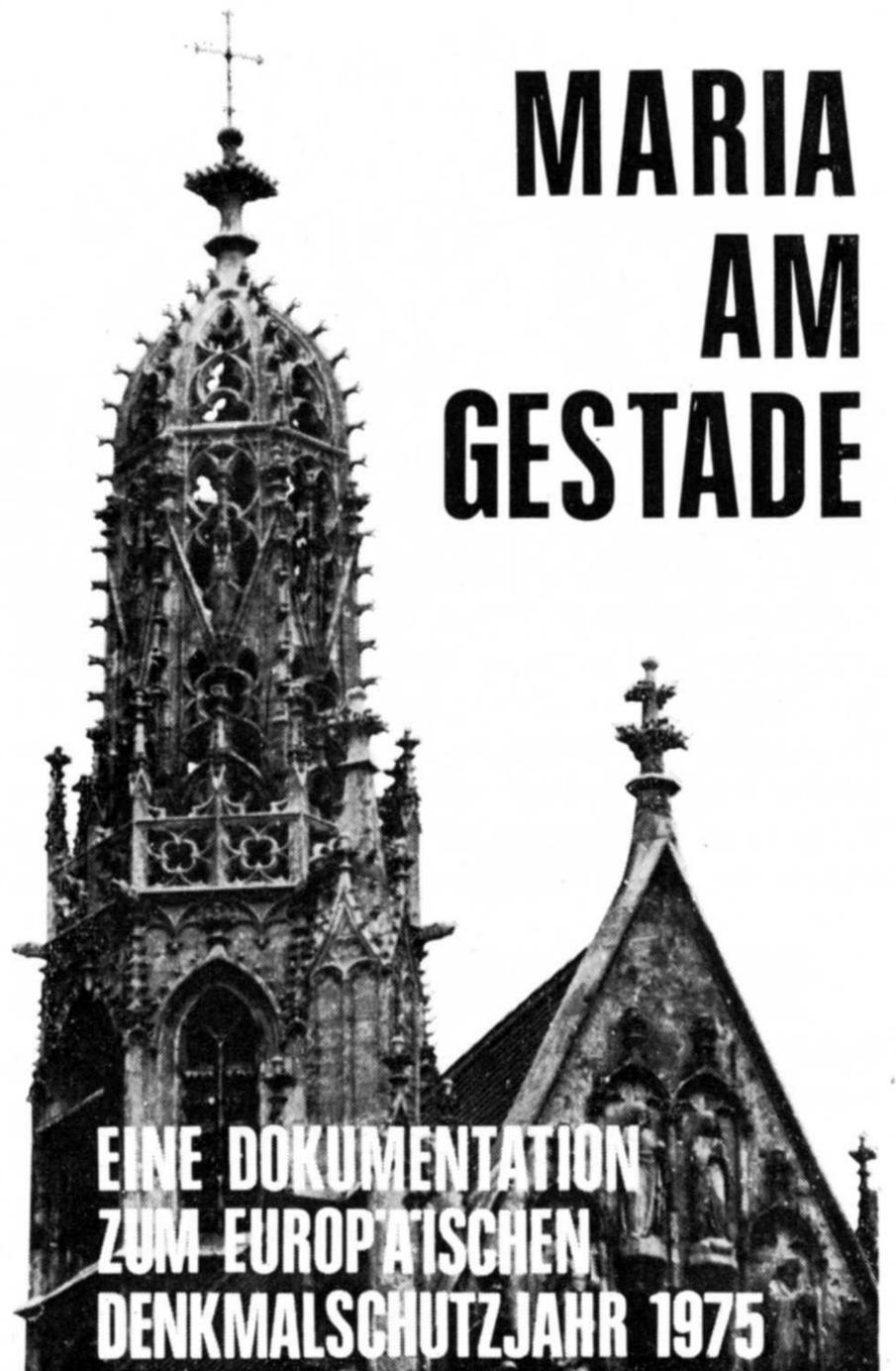
Wir wollten in der Kat. III teilnehmen, obwohl wir wußten, daß wir in einigen Punkten die Wettbewerbsbedingungen durch die Präsentation unserer Mappe „ein wenig erweiterten“.

Die Arbeit fand Anerkennung und sollte ausgestellt werden.

Damit hatten wir nur mehr ein Problem: „Wie machen wir eine Ausstellung in zwei Wochen, die drei Tage nach der schriftlichen Matura eröffnet wird?“

### 2. Wie wurde gearbeitet? (Methode)

Aus den Inhalten ergab sich die Gruppenarbeit. So kamen unsere „Stars“, aber auch das „Mittelfeld“ und die „Antitalente“ zum Einsatz und wurden von Terminen, Pflichten und Mitentscheidungen „motiviert“.



Ein gewählter Hauptverantwortlicher übernahm die Koordination der Gruppen, so daß die Rolle des Lehrers auf notwendige Informationen, Beratung und gelegentliche Impulse beschränkt blieb.

### 3. Was haben wir kennengelernt? (Inhalte)

Was ein Denkmal ist, wodurch es bedroht ist, geschützt, belebt, gepflegt werden kann.

Welches Bewußtsein wir und andere Menschen hinsichtlich der städtischen Umwelt haben.

Wie man das politische, gesellschaftliche, wirtschaftliche, kulturelle und religiöse Leben, sein Aufblühen und seinen Niedergang, am Wachstum einer Stadt ablesen kann.

Die städtebauliche Situation im Beobachtungsgebiet: fußgängige Bereiche, fließender und ruhender Verkehr, Nutzung der Häuser und Räume, Wohnen und Arbeiten.

Ferner Kunsthistorisches, Bautechnisches, Topographisches und Handwerkliches in und um die Kirche.

Ein gelungenes Beispiel österreichischer Denkmalpflege an der Häuserzeile Concordiaplatz/Tiefer Graben bis zur Kirche. Weiters lernten wir die dazugehörigen Begriffe kennen: Ensemble, Sanieren, Restaurieren, Revitalisieren, „Auskernten“ usw.

Schließlich lernten wir auch, wie man eine Mappe macht, eine Ausstellung organisiert; wie schwer

es ist, Geld aufzutreiben und wie locker man es ausgibt.

#### 4. Was sollte erreicht werden? (Ziele)

Auseinandersetzung und Identifikation mit der städtischen Umwelt an einem ausgewählten und überschaubaren Ensemble. Verständnis für Wachstum, Veränderung, Multifunktionalität von städtischen Räumen in unserem spezifischen Kulturkreis. Erziehung zu verantwortlicher Mitbestimmung, d. h. Weckung des Bewußtseins für

### **Seminar für bildnerische Erziehung und Werk- erziehung in Bernstein**

Zum 9. Male wurde in der Zeit vom 24. März 75 bis zum 27. März 75 das Seminar für BE und WE in Bernstein durchgeführt. Die Leitung lag wie bisher in den Händen des Herrn SR Direktor Hans Gramm. Das Programm war wieder so reichhaltig, daß jedem der vielen Teilnehmer (48) aus mehreren Bundesländern die Zeit zu kurz wurde.

Frau SR Elisabeth Evanzin zeigte im farbigen Bereich den Aufbau und die Fortführung von Passagen. Eine Vielzahl von Arbeiten aus ihrem Schaffen in der Schule und in Seminaren machte ihre Einführungen äußerst informativ.

Frau Lore Lorber begeisterte neuerlich die Teilnehmer ihres Seminars mit einfallsreichen Ideen zur Batik. Es wurden auch diesmal Schals und Tücher mit überraschend interessanten Dessins geschaffen.

Gänzlich neu war der Einbau eines eigenen Seminars für Hinterglasmalerei, das in den Händen des Herrn Colnago aus Pertoldsdorf lag. Auch zu ihm drängten sich viele Teilnehmer, konnte er doch aus seinem Atelier wertvolle Hinweise geben.

Herr Hannes Pirker hatte sich diesmal die Collage gewählt und gab aus seinem fundierten Wissen um dieses Gebiet viele Anregungen.

Herr Willi Engelmayer hatte wie im Vorjahr die Holzschnitzer auf seiner Seite und verstand es, in der kurzen Zeit prachtvolle Arbeiten durchführen zu lassen.

Schließlich fand auch das Seminar Keramik unter der Leitung des Herrn Schrödl aus der Keramikschule Stoob viele interessierte Anhänger,

emanzipatorische Prozesse in der Denkmalschutzbewegung.

Präsentation einer Gruppen- bzw. Klassenarbeit, eigene Leistung — Teamarbeit.

Kontaktnahme und Auseinandersetzung mit der Berufs- und Arbeitswelt („Profiarbeit“), mit den Ämtern, Behörden, der Kirche und der „Öffentlichkeit“.

Geschichtsbewußtsein — eigener Standpunkt.

die bis in die Nacht hinein an der Töpferscheibe saßen.

Die Abende wurden zur Vorführung von DIA-Reihen und Filmen aus den verschiedenen Seminaren genützt. Diesen schlossen sich interessante Diskussionen an.

Ein Nachmittag wurde dazu verwendet, um einen von der Thematik her äußerst interessanten Künstler zu besuchen. War es im Vorjahr Anton Lehmden, so konnte SR Gramm diesmal mit Hermann Serient, einem Maler der Besinnung, der Kontraste, gespenstischer und skurriler Themen, bekanntmachen, der z. Zt. mehr als 80 Werke im Schloß Esterhazy in Eisenstadt zeigt.

Auf der Rückfahrt vom einsamen Domizil des Künstlers, dessen Frau uns in charmanter Weise bewirtete, konnte der neuesten architektonischen Schöpfung im Burgenland in Form der Kirche von Stegersbach, ein Besuch abgestattet werden. Dechant Tonweber hatte diese Führung selbst übernommen.

Die Umrahmung dieses 9. Seminars bildete wieder die bekannt entgegenkommende Betreuung durch den Leiter der Landesjugendherberge, Landesrat Paul Gmeiner, die kulinarische Leistung der Küche unter der bewährten Führung von Frau Gmeiner.

Abschließend fand eine Besichtigung der kleinen Abschlussausstellung durch den Bürgermeister und Vizebürgermeister von Bernstein statt.

Da im kommenden Jahr das 10. Seminar Bernstein durchgeführt werden soll, versprach der Fremdenverkehrsreferent, Herr Vizebürgermeister Meichenitsch, diesen Anlaß zu benützen, um mit Fernsehen und anderen Kommunikationsmitteln, dieses reichhaltige Seminar der Öffentlichkeit bekanntzumachen.

SR Herta Benold

An der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Abteilung Allgemeine Kunstlehre, gelangt der Lehrauftrag für „**Morphologie der bildenden Kunst**“ (Vorlesung und Übungen) im Ausmaß von 6 Wochenstunden zur öffentlichen Ausschreibung.

Morphologie der bildenden Kunst ist als interdisziplinäres Fach für sämtliche Studienrichtungen der Hochschule vorgeschrieben.

Interessenten mit einschlägiger Hochschulbildung und entsprechender künstlerisch-wissenschaftlicher Qualifikation werden gebeten, ihre Bewerbungsschreiben unter Beifügung der erforderlichen Unterlagen, wie Lebenslauf, Publikationen etc., bis 30. September an das Abteilungssekretariat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 1010 Wien, Stubenring 3, zu richten.

An der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Abteilung Allgemeine Kunstlehre, gelangt ein Lehrauftrag für **Fachdidaktik der Bildnerischen Erziehung** (2 Wochenstunden) und schulpraktische Lehrveranstaltungen (8 Wochenstunden) zur öffentlichen Ausschreibung.

AHS-Lehrer (Mag. art.) für Bildnerische Erziehung mit entsprechender wissenschaftlich-künstlerischer Qualifikation werden gebeten, ihre Bewerbungsschreiben samt den erforderlichen Unterlagen, wie Lebenslauf etc., im Abteilungssekretariat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 1010 Wien, Stubenring 3, einzureichen.

Ende der Bewerbungsfrist: 30. September 1975.

An der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Abteilung Allgemeine Kunstlehre, gelangt im Rahmen der Meisterklasse für textiles Gestalten und Werken (Lehramt an höheren Schulen) und Modetextil der Lehrauftrag für **Fachdidaktik bzw. Schulpraktika und theoretische Grundlagen** im Ausmaß von insgesamt 9 Wochenstunden zur öffentlichen Ausschreibung.

Interessenten mit entsprechender wissenschaftlicher und künstlerischer Qualifikation (Magisterium, Unterrichtspraxis, Publikationen, Ausstellungen etc.) werden eingeladen, ihre Bewerbungsschreiben (samt den erforderlichen Unterlagen, wie Lebenslauf etc.) an das Abteilungssekretariat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 1010 Wien, Stubenring 3, zu senden.

Ende der Ausschreibungsfrist: 30. September 1975.



## DEKA-FARBEN

Prospekte im Fachgeschäft oder von  
**DEKA-Textilfarben AG**  
8025 München-Unterhaching

Generalvertretung für Österreich:  
Alfred Böhm Chemie, 4982 Obernberg Inn.



## Goldfaber Aquawachs

wasservermalbare Wachsmalkreiden

Für Schule, Kindergarten  
und Elternhaus

Fordern Sie, bitte, Muster und  
Prospekte an:  
A.W. Faber-Castell G.m.b.H.  
Lindengasse 4, 1070 Wien, Postfach 458



Material wird erst durch die bildnerische Idee und das gestaltende Tun zum Leben erweckt. Immer aber ist ein gutes Ergebnis auch an die Verwendung von gutem Material gebunden. Deshalb ist das bewährte Pelikan-Sortiment im Unterricht von besonderer Bedeutung.



# ***Pelikan***

## **zum Zeichnen und Malen**

- Deckfarbkasten
- Pinsel
- Plaka- und Temperafarben
- Schultempera
- Fasermalstifte
- Wachsmalstifte
- Zeichenblocks

**GÜNTHER WAGNER PELIKAN - WERK WIEN**