Zeitschrift: Bündner Seminar-Blätter
Band: 6 (1888)
Heft: 7

Heft

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

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

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

Download PDF: 20.08.2025

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

Bündner
Seminar-Blätter
Herausgegeben von
Seminardirektor **Theodor Wiget** in Chur.
№ 7. VI. Jahrgang. 1888.

Die „Seminar-Blätter“ erscheinen jährlich zehnmal zum Preise von Fr. 3. — für den Jahrgang franko durch die Schweiz und 3 Mark für das Ausland (Weltpostgebiet). **Abonnements** werden angenommen von allen Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie vom Verleger **Hugo Richter** in **Davos.**

Der darstellende Unterricht.

Von Seminarlehrer *A. Hug,* Unterstrass-Zürich.

(Schluss.)

Die Hauptbedingung für das Gelingen liegt natürlich auch hier darin, dass der heimatkundliche Unterricht wirklich ein Anschauungsunterricht in natura ist. Hat aber jener alles nur in verbaler Weise abgemacht, so muss jeder Versuch einer darstellenden Versinnlichung in die Brüche gehen, und bei Anwendung der dialogischen Form zeigt sich die oberflächliche Vorarbeit am besten. Denn von einem Entgegenkommen der Schüler kann dann gewiss nicht die Rede sein. Ganz besonders hier gilt, was Herbart vom Unterricht überhaupt sagt, dass er um so leichter und schneller vorwärts schreite, je mehr der Schüler selbst *wirklich* gesehen und gehört habe.

Was auf diese Weise, durch die Gesprächsform, darstellend gewonnen wurde, muss vom Schüler auch in eine zusammenhängende, gut disponirte sprachliche Form gebracht werden. Dies schon um der Sprachbildung willen, aber auch als Prüfstein, ob er wirklich den Gegenstand richtig aufgefasst habe. Damit diese gegliederte sprachliche (mündliche und bisweilen auch schriftliche) Darstellung möglichst anstandslos erreicht wird, muss der gesprächsweise Unterricht selbst gegliedert sein. Es muss auch hier Vertiefung und Besinnung mit einander abwechseln, gerade wie beim monologischen Unterricht und wie beim Unterricht überhaupt.[1]

Der darstellende Unterricht erstreckt sich über alle sogenannten Erfahrungswissenschaften. Schon in der Einleitung ist darauf hingewiesen,

[1] Man könnte die dialogische Form des darstellenden Unterrichtes mit dem Bauen eines Hauses vergleichen, wobei Schüler und Lehrer die Bausteine herbeischaffen, aber nur erstere den Bau wirklich ausführen, wenn dies nicht eine schiefe Auffassung zuliesse. Im Grunde müssen die Bausteine ja schon vorhanden sein in dem bereits erworbenen Vorstellungsmaterial der Schüler. Wo letzteres nicht der Fall ist, nützt alles Reden von dem kennen zu lernenden Gegenstande nichts.

dass er zudem nicht auf die Schule beschränkt sei. Jeder Volksschriftsteller, der seinen Leserkreis kennt, ist im Grunde ein darstellender Lehrer. Ich erinnere an J. P. Hebel. Eine Charakteristik seiner Tätigkeit im »Rheinländischen Hausfreund« müsste zu einer Abhandlung werden, die manche Berührung hätte mit vorstehendem Aufsatze. Das Urteil: »Hebel dichtete *aus* dem Volke heraus, aber *für* das Volk zu dichten, lag nicht in seiner Absicht«, ist nur in seiner ersten Hälfte wahr. Freilich hat er *für* das Volk gedichtet und erzählt. Dies zeigt sich schon darin, dass er seine Stoffe ganz dem Vorstellungskreise seiner rheinländischen Leser entnimmt. In dieser weisen Beschränkung liegt der Grund für seine wohlverdiente Anerkennung. Niemand kann es uns deutlicher zeigen, wie wirksam der genaueste Anschluss an den individuellen Erfahrungskreis ist, als gerade Hebel. Seinen Erzählungen und Beschreibungen kommen eine solche Menge apperzipirender Vorstellungen entgegen, dass die Geschichte schon nach einmaligem Lesen oder Anhören »sitzt«. Hebel führt, wie er selbst sagt, den Leser stets zwischen bekannten Anschauungen umher. »Die Geschichten spielen meist nicht in irgend einem Dorf, sondern in Segringen, Hertingen oder Brassenheim, nicht in irgend einem beliebigen Wirtshaus, sondern im roten Löwen, im roten Ochsen oder in der goldenen Linde, wo der Leser mit seinem Nachbar auch schon ein Schöpplein getrunken hat oder zwei. Der Grosssultan der Türken geht nicht einmal in die Kirche; die keifende Frau klagt ihr Leid nicht einem klugen Manne, sondern dem Pfarrherrn, und vom Zirkelschmied, der kein Geld mehr hat, wird gesagt, dass er nimmer wusste, ob die bayrischen Taler rund oder eckig sind.«[1] Auch Zeitvorstellungen weiss Hebel, wie sonst niemand, zu versinnlichen. Ich erinnere an die betreffende Stelle in der hübschen Erzählung »Unverhofftes Wiedersehen.« Doch es ist hier nicht der Ort, auf Hebels darstellende Künste aufmerksam zu machen, aber empfehlen möchten wir ihn jedem Lehrer zum Studium.

Nicht alle Schriftsteller machen es uns so leicht wie Hebel, und doch folgen wir ihnen gerne: wir lernen von ihnen. Aber nicht in allen Fällen sondern nur dann, wenn uns mit Hülfe einer Reihe von Vorstellungselementen, die wir bereits in uns tragen und die uns bewusst sind, das Verständnis offen ist. Alle Fortbildung ist darstellender Unterricht, *darstellender Selbstunterricht.* Wir können nur zu einem sehr kleinen Teile unsere notwendigen geographischen Kenntnisse direkt erwerben, ebenso ist es mit unseren Kenntnissen auf naturwissenschaftlichem Gebiete — überhaupt alles das, was wir für unsere sogenannte »allgemeine Bildung« tun, geschieht nur in seltenen Fällen unmittelbar. Wir besuchen dafür Vor-

---

[1] Hebels Werke. Bd. I. Einleitung von O. Behaghel, S. XXX.

träge, lesen Bücher, erkundigen uns bei solchen, die als Fachleute in direktem Verkehr mit den fraglichen Gegenständen stehen, und je schneller wir dabei apperzipiren, um so besser hat die Schule und das Leben dem darstellenden Selbstunterricht vorgearbeitet. Lektüre, Vortrag u. s. f. bieten nur Worte, die richtige Vorstellung muss die Seele schaffen.

Der geneigte Leser erlaube mir noch ein Schlusswort.

»Über den darstellenden Unterricht in der Schule herrscht noch viel Dunkel«. Die Wahrheit dessen wird einem beim Durchgehen der »Erläuterungen« zum 18. Jahrbuch des Vereins für wissenschaftliche Pädagogik recht klar. Der Verfasser dieses Aufsatzes schmeichelt sich auch nicht, alle Interessenten befriedigt zu haben. Nicht einmal die Zustimmenden werden volle Klarheit finden; ich sehe vielleicht in manchen Punkten, selbst nach meiner Auffassung, nicht recht klar. Ist meine Arbeit nur in einigen Gedanken für alle deutlich und klärend, so bescheide ich mich auch mit diesem kleinen Erfolge. Präparationen würden meine Ausführungen am besten kommentiren. Aber abgesehen von ihrer Schwierigkeit, stehen solchen auch sonstige Hindernisse entgegen. Ausführliche Präparationen, die ein möglichst getreues Bild vom Verlauf einer Lektion gäben, würden sich nur das Lob holen: Viel Lärm um nichts. Und bloss schematisirte Präparationen haben keinen Zweck, weil sie nichts zeigen.

Zur Methodik des Formen- und Zeichenunterrichts in der Volksschule.

Von Seminarlehrer *E. Meyer* in Schiers.

(Fortsetzung.)

Indem der Mensch in seiner Schaffensfreudigkeit das rohe, formlose Material der Natur sich dienstbar gemacht hat und es gemäss seinem Zwecke und mit Rücksicht auf seine technische Behandlung in seiner Form umgearbeitet und veredelt hatte, musste diese letztere in gesteigerter Weise zum Ausdruck kommen und damit hatte er sich bereits *unbewusst* und ohne Absicht die einfachsten *matemathischen* und *ästhetischen Grundformen geschaffen.* In der Produktion der verschiedenen bildenden Urkünste fand der Mensch die Formen verkörpert, die er auf Grund seines Kunstbedürfnisses nach einer *veredelten Formensprache* bedurfte; hier liegen die typischen und wesentlichen Formen konkretisirt in einer Weise unverhüllt vor dem Auge, dass ein Abstrahiren der reinen Grundformen und der Gesetze, auf welche sie und ihre gegenseitigen Verhältnisse sich gründen, leicht möglich ist.

Der zum Baue verarbeitete Stein und Stamm, der Sparren oder Stock, der gedrehte Faden, die Schnur, der Strick, das Band, die Kette und die Perlschnur, das Geflecht, das Netz und das Gewebe, die Säge, der Bogen, der Reif und der Schild sind alles Produkte der primitiven menschlichen Arbeit oder Kunsttätigkeit, die eine regelmässige und wohl auch eurhythmisch sich wiederholende Form konkretisirt zum Ausdruck bringen. Solche Formen, wie sie die Natur nicht bietet, werden würdig und geeignet geachtet, als *Nachahmung* in Form von gefälligem Linienspiel in phantasievoller Weise auch auf andere technische Objekte übertragen zu werden. Das Netz, das Geflecht, dem Topfe oder jedem andern Geschirr aufgedrückt, aufgemalt oder geritzt, veredelt seine Erscheinung und verstärkt gleichsam seine Kraft; das Band, die Schnur, der Reif, sich schlingend um den Stab, um das Werkzeug, um die Waffe, gleichsam zusammenhaltend und bindend, dient als trefflicher symbolischer Schmuck; rechtwinklige und in schiefen Winkeln sich durchkreuzende und geflochtene Linien, als Nachahmung von Netzen, Geflechten und Mustern von Geweben, werden für zweckmässig erachtet, in regelmässiger geometrischer Anordnung und Kombination auf die Flächen anderer Produkte der menschlichen Arbeit und Kultur aufgetragen zu werden, um diesem symbolisch seine Vorzüge und Vollkommenheiten, die es besitzt oder besitzen sollte, zum Ausdruck zu bringen oder auch nur um der Grundform ein schöneres Äussere zu geben, ihr als Dekoration zu dienen. Dieses *geometrische Ornament,* obwohl es durch die Übertragung etwas von seinem Charakter verliert, genügt doch durch die regelmässige Form seiner Grundlage in augenscheinlicher Weise den Anforderungen des Ornaments hinsichtlich Symmetrie, Rhythmus und Proportion.

Mit dem durch die veredelte Form gesteigerten Interesse an der Kunst reift naturgemäss auch ein gesteigertes Bedürfnis nach Weiterbildung der bisher erworbenen Einsicht in die Verhältnisse der geometrischen vorkommenden Grundformen. Da diese Grundformen hier an den Erzeugnissen des menschlichen Kunstfleisses einfach und unverhüllt vorliegen, so ist die Gewinnung neuer geometrischer Kenntnisse sehr erleichtert. Aber da diese geometrische Erkenntnis, als ein System aufgefasst, doch nur das Endresultat, der Schlussstein ist, so verfolgen wir das weitere Aufblühen der Ornamentik.

Durch die Nachahmung der Produkte der primitiven menschlichen Arbeit, hauptsächlich der *Textilkunst*, durch Linienspiel sind zuerst einfache, schöne, allgemein verständliche Verzierungsformen von rhythmisch-symmetrischer Gesetzmässigkeit entstanden (Textiles Ornament). Durch die Übertragung dieser Formen auf andere Produkte des Kunstfleisses stellt sich die Notwendigkeit ein, die ursprünglichen textilen Formen ge-

mäss der Gestaltung des zu verzierenden Gegenstandes und seiner Flächen entsprechend umzuformen (Geometrisches Ornament).

Aber das Vorwiegen der geraden Linie, der starren geometrischen Form, als Symbol der toten Materie, hätte mit der Zeit unerträglich werden müssen, wenn nicht durch Anleihen aus dem reichen Formenschatze der Natur für Abwechslung und Leben gesorgt worden wäre. Je mehr eine Ornamentik sich abstrakter Formen bedient und sich von den in der Natur gegebenen Formen entfernt, desto weniger vermag sie gemütsansprechend *zu wirken*. Um Gemütserregung zu erzielen, müssen rein abstrakte Formen nach Möglichkeit vermieden werden.[1] Die rechte *Harmonie besteht* im gehörigen *Gleichgewicht und Kontrast* gerader, gebogener und freigeschwungener Lebensformen und Gefühlskurven.

Diese Lebensformen muss der Mensch der *Natur* entnehmen; aber diese bietet wohl Vorbilder, doch keine *Idealbilder*. Diese letztern, Produkte des eigenen Geistes, Kinder der Phantasie, haben nun, genährt an den Werken der bildenden Kunst, einen solchen Vorsprung über das Wirkliche, dass dieses an dem Ideal gemessen, als unbefriedigt erscheint und dem letztern nachgebildet werden soll.

Damit die in der Natur vernachlässigte Form in gesteigerter, idealer Weise zum Ausdruck gelangt, muss eine *Umbildung* vorgenommen werden, alles Nebensächliche, bloss Zufällige, darum Störende muss abgestreift werden, um das Charakteristische *in verschönerter Weise* besonders zum Ausdruck bringen zu können.

Wir haben auf der Stufe der Naturnachahmung bereits einer *Stilisation* Erwähnung getan. Handelte es sich *dort* um *Verständlichkeit und Charakteristik,* so ist es beim Stilisiren zum Zwecke des Ornaments hauptsächlich auf die *Schönheit der Form* abgesehen, wobei Charakteristik nicht ausgeschlossen ist. Indem mit Rücksicht auf den *ästhetischen Zweck* von der Natur abgewichen, sie gleichsam korrigirt wird, wird die *Naturform zur Kunstform,* das Wirkliche wird zur Idealform gesteigert. So kann es kommen, dass ein und dieselbe Form bei einem Volke und in einer *Kunstperiode* in allen möglichen und erdenklichen Umformungen und Manieren zur Darstellung gelangt. Der Grundtypus aber ist überall derselbe.

Fesselt ursprünglich das Tier, das Lebendige, Bewegliche, auf dem seine Existenz beruht, den Menschen mehr und reizt ihn zur Nachbildung, so zeigt es sich doch bald, dass die Tierform, wenn auch stilisirt, allein zu einer einheitlich ästhetischen Verbindung nur schwer zu benutzen ist; *die Pflanze* dagegen, die heimatliche, die ihn immer wieder mit neuen

---

[1] Wie in der Dichtung Worte, die abstrakte Begriffe bezeichnen, in der Musik (Melodie) abstrakte Tonleitern und gebrochene Akkorde.

Schönheiten überrascht, je mehr er tiefere Blicke in ihre Formenwelt gewinnt, ist *zur Stilisirung und zum Ornament wie geschaffen.* Da sind namentlich die Blätter und Blüten, die in dem Reichtum ihrer Formen die mannigfaltigsten und schönsten Repräsentanten für die Grundform des organischen Ornaments abgeben. Werden diese Grundformen auf eine *organische* Weise zu einem Ganzen entwickelt, wobei das innere Leben der Pflanzenmotive den Eindruck des Wachsens, Sprossens, Blühens, Erquickens, Deckens, Bekleidens, Beschützens, Tragens, Aufsteigens, Krönens, Festhaltens und Nachgebens bietet, so kommen, je nach der Kategorie und dem Zweck des Ornaments, analog der Anordnung in der Natur, auch Tiere, menschliche Gestalten etc. in Verbindung, wodurch verschiedene Beziehungen im Gemüte wachgerufen werden.

Es ist nun Aufgabe der *künstlerischen Phantasie,* die der Natur entnommenen, verwendbaren Formen nach den Anforderungen des ästhetischen Gefühls oder Geschmacks, nach gegebenen Normen zu einem Ganzen zu vereinigen, Diesen Anforderungen entsprechend, ist der Künstler bestrebt, ja gezwungen, in freiem oder gebundenem Rhythmus, in gefälliger *Anordnung* und *Gruppirung* unter steter Berücksichtigung des gegebenen Raumes seine Gebilde zu gestalten und zu verwenden. Die rhythmisch-symmetrische Anordnung bringt es mit sich, dass allen durch sie entstandenen Kompositionen eine geometrische Einteilung zu grunde liegt, wobei die geometrischen Linien entweder als das ornamentale Gerippe sichtbar sind, um welches sich dann die lebenatmenden stilisirten Formen organisch entwickelnd anschmiegen, oder wobei die Unterabteilungen durch das dekorative Element angedeutet sind.

Demgemäss finden wir an so entstandenem Ornament, und sei es ein noch so einfaches, die Grundbedingungen des Schönen, *Rhythmus, Symmetrie* (Proportion) und *Richtung,* wenn auch oft in roher Form, erfüllt. Diese Grundprinzipien machen in Form eines unbestimmten Dranges oder Gefühles sich geltend. Solches Gefühl ist es, das die Phantasie zügelt, das an Stelle der noch mangelnden Theorien gleichsam Wache hält, ob nichts zu viel sei oder zu wenig, ob dem Ganzen nichts zur Einheit und Vollkommenheit gebricht.

Während nun die Phantasie im freien Spiel der Formen ihre schöpferische Kraft entfaltet, allerdings untergeordnet unter das Denken, folgt *die Theorie* erst später nach; sie ist erst das Endresultat einer künstlerischen Entwicklung. Es ist immer bedenklich, wenn in der Kunst sich die Theorie allzufrüh breit macht, weil sie in diesem Falle einen grössern Einfluss auf das Kunstschaffen gewinnt, als diesem zum Heile gereicht. Die Kunstformen und die Ornamentik konnten sich schon zu einer gewissen Vollkommenheit ausbilden, ohne dass eine Theorie ihre wirklichen oder

vermeintlichen Ergebnisse festgehalten oder auf sie Einfluss gewonnen hätte.

Beim Entwurf des Ornaments müssen Zweck und die gegebene Raumgestaltung Ausgangspunkte sein, das liegt schon in der Natur des Verzierens; denn jedes Ornament hat eine symbolische, konstruktive oder am Ende auch nur dekorative Bedeutung, und diese Bedeutung kommt nur durch die Verwendung des Ornaments am rechten Ort zur rechten Zeit zum Ausdruck.

Ein Ornament, in Linien geformt auf dem Papier, ist erst eine Konzeption, ein Halbfabrikat, also nichts mehr als eine Anweisung auf die technische Darstellung und den Genuss. Erst durch die Anwendung, Verwendung und Übertragung auf seinen passenden Platz an passendem Material, erst durch plastische Ausführung und Ausstattung mit Farbe wird das Ornament farbig und lebendig, zur vollen Wirkung kommend.

Die Farbe, gleichsam am leeren Gerippe der Linien das Fleisch, bildet vereint mit dem Umriss die Form, als ein flächenhaftes und flächenwirkendes Ganzes; sie erst ist im stande, dieses Ganze lebendig, verständlich und geniessbar zu machen.

Das Mittel der Farbe ist eben nicht nur an sich physiologisch mächtiger und unmittelbarer als die Linie und Form, sondern auch ein viel konkreteres und klareres Ausdrucksmittel für räumliche Erscheinungen, weil jede reale Erscheinung zunächst an ihre Farbigkeit gebunden ist, wovon die Form erst eine Abstraktion ist.

Farbe und Form sind also unzertrennlich; weder ein Natur-, noch ein Kunstprodukt tritt ohne Farbe in die Erscheinung; weder die eine, noch die andere vermag ohne sie die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen und zu fesseln.

Zwar wird die Form auch durch verschiedene Technik farblos plastisch oder reliefartig dargestellt, so dass sie sich durch Schattengebung vorteilhaft vom Material abhebt, aber auch Schatten ist Farbe, und wir begreifen diese »plastischen Erinnerungen« doch erst aus Erfahrung und Schlussfolgerung. Ist somit beim plastischen Ornament Farbe weniger nötig und wichtig, so wird sie um so notwendiger und bedeutungsvoller, je abstrakter das Ornament ist (Flächenornament).

Die Verwendung der Farbe in Verbindung mit der bildlichen Darstellung zum Schmuck ist so alt, wie die bildliche Darstellung selbst. Schon die ersten kümmerlichen Versuche im Nachformen des Naturalen weisen nicht nur, wie bei unsern Kindern, den Gebrauch von Holzkohle, farbigen Steinen, Schiefer, Oker etc. auf, sondern wir entdecken, dass diese Umrisse mit Vorliebe durch entsprechende Farben zu Flächen ausgefüllt

werden, oder dass mit Zielbewusstsein farbige Rohstoffe ausgewählt und zur technischen und künstlerischen Behandlung benützt werden.

Freilich sind die Farben noch nicht nach unserm Geschmack gewählt; auch der Sinn für Farben, ein richtiges Farbengefühl muss entwickelt und herausgebildet werden, um endlich einen wesentlichen Teil der uns von frühern Epochen überkommenen Erbschaft zu bilden.

Aber trotzdem hatte die Farbe auf das Werden und Entstehen der rohen Naturform zur ästhetischen Kunstform nur geringen bestimmenden Anteil und Einfluss. Wie sie stets nur mehr Gehilfin der Form, so war die Hauptsache doch zu allen Zeiten der Umriss, die Form. Diese war es, die sich infolge so zahlreicher Stilarten und Manieren ungezählten Umformungen unterziehen musste.

Aus der Notwendigkeit, dass das Ornament, um als Formdarstellung wirken zu können, angewendet, übertragen werden muss, folgt auch die Abhängigkeit des Formens und Zeichnens von der darstellenden Kunst. Die vielseitige, stets sich steigernde Verwendung der Ornamentik auf die Produkte der menschlichen Arbeit und die Rücksicht auf den Zweck und die Verschiedenartigkeit des zu verwendenden Materials bringen es mit sich, dass auch die Technik und die Mittel der Anwendung mit der Zeit sehr mannigfaltig werden mussten. Statt nun diese alle aufzuzählen, wollen wir uns hier darauf beschränken, die hauptsächlichsten Arbeits- und Kunsttätigkeiten aufzuzählen, die eine Anwendung des Ornaments bezwecken.

Da wird gestemmt, gefeilt, getrieben, gestanzt, gehämmert, geschmiedet, aufgepresst, aufgedrückt, gravirt, radirt, eingeritzt, geätzt, ausgeschnitten, eingelegt, gefügt, eingebrannt, aufgemalt, modellirt, gegossen, geblasen, gewoben, eingewoben, gestickt, geflochten, genäht, aufgenäht etc.

Wo wäre ein vertrautes, liebgewonnenes, seiner Arbeitshand entsprossenes Werk, das mit Anmut zu schmücken, der Mensch nicht würdig und geeignet erachtet?

Je mehr durch gesteigerte, produktive Tätigkeit, durch Versuch und Erfindung, die Ausdrucksmittel, Linie, Form und Farbe, geläutert, geklärt, verfeinert wurden, je mehr sie infolge dessen das Wohlgefallen, die Aufmerksamkeit zu erregen vermochten, ohne an einen konkreten Träger zu erinnern, ohne Symbol zu sein, desto mehr konnten sie, als Dekoration aufgefasst, ein Eigenleben beginnen. Aber einer langen Entwicklung und Umbildung des Geschmackes bedurfte es, bis man dazu kam, ein nach gewissen Gesetzen angeordnetes Spiel von Punkten, Linien (Schnörkelverbindungen), Farben und Formen als solches zu verstehen und zu geniessen.

Hat sich nun zwar heutzutage, gemäss dieser veränderten Geschmacksrichtung, die an Mitteln wunderbar bereicherte Zeichen- und Formenkunst vielfach von dem entfernt, was sie ursprünglich war, die Mittel dieser

Künste, Linie Form und Farbe, dürfen doch, soll die Brücke zum menschlichen Herzen hergestellt werden, ihren Ursprung nicht gänzlich verleugnen, d. h. sie sollen sich trotz ihrer Verschönerung und Vervollkommnung doch von ihrer ursprünglichen Aufgabe nie so weit entfernen, dass das ihrer Vervollkommnung, ihrem Reize zufliessende Interesse ein überwiegendes werde; sie sollen vielmehr darnach trachten, ihrer Wesenheit nach, zwar verschönert, das zu werden und zu bleiben, was sie in ihrer ursprünglichen Einfachheit waren: sichtbare Form eines geistigen Gehaltes.

Zum Schluss ist noch zu untersuchen, wie gleichzeitig mit der fortschreitenden Kunstfertigkeit auch die Einsicht in die Verhältnisse räumlicher Gebilde und in die Gesetzmässigkeit der geometrischen Grundformen gewachsen, bis sie nach schliesslicher, einheitlicher Zusammenstellung zum wissenschaftlichen System ausreifte. Wir haben gesehen, dass der Mensch nicht zur Auffassung und Abstraktion einfacher räumlicher Grundformen gelangt, so lange er darauf angewiesen und beschränkt ist, die Natur nachzuahmen; auch seine Kenntnisse über die Verhältnisse der einzelnen räumlichen Erscheinungen erstrecken sich nur auf unvollständige Begriffe über Richtung, Lage etc., welche er unbewusst aus Detailbetrachtungen abstrahirt und zum Zwecke der Unterscheidung und Verständigung entsprechend benannt hatte. Ein Bedürfnis, zu weiterer Einsicht in die Beziehungen zwischen den einzelnen räumlichen Erscheinungen zu gelangen, lag nicht vor und es war auch keine Veranlassung hiezu geboten. Da überdies die Dinge der Natur ohne Scheidung und Abgrenzung chaotisch gemischt ihre Formen dem Auge darbieten, war eine klare Auffassung der einzelnen Gebilde, ein Herausbilden und Abstrahiren reiner, einfacher Formen, ebenso wie ein Auffassen der gegenseitigen Verhältnisse dieser Formen, also eine Herrschaft des Verstandes über die räumlichen Verhältnisse sehr erschwert, ja verunmöglicht.

Anders gestaltete sich die Sache, nachdem auf einer höhern Kulturstufe der Mensch angefangen hatte, die seinem Zwecke dienenden, regellos gestalteten Naturkörper in regelmässige Formen zu bringen, so dass die *räumlichen Grundformen* nunmehr an gereinigtem Material, an Erzeugnissen der menschlichen Geistes- und Handarbeit fast unverhüllt vorlagen und zur Anschauung einluden. Nicht nur war hier, wo die Formen in grosser Mannigfaltigkeit einfach vorhanden waren, mit grösserer Leichtigkeit ein Beziehen auf einander, ein Abstrahiren und Nachbilden der einzelnen räumlichen Grundformen sehr erleichtert, sondern die menschliche Kunsttätigkeit, das Umformen, Aufbauen, Ausschmücken etc. machte ein besonnenes Auffassen, ein Suchen und Ergründen der Eigenschaften, Verhältnisse und Beziehungen der geometrischen Gebilde und die Gewinnung geometrischer Naturgesetze zum unabweisbaren Bedürfnis.

Die auf der ersten Stufe erzeugten Begriffe erweisen sich als mangelhaft, sie müssen geklärt und erweitert werden; die gewonnene Erkenntnis ist ungenügend, die technische Arbeit bringt das Bedürfnis, mehr zu wissen, aber auch Gelegenheit, das Wissen zu bereichern. Bei den einfachen Kunstfertigkeiten, wie bauen, zeichnen, modelliren, weben, flechten etc., wo beständig konkrete Aufgaben, neue Probleme gestellt waren, war kein anderes Mittel vorhanden, als sein eigener Lehrer zu sein und durch Spekulation sich zu helfen; da war der Mensch gezwungen zu suchen und zu versuchen, zu forschen und zu entdecken. Die so gewonnene Einsicht, die nach und nach unmittelbar erkannten Eigenschaften, Gesetze und Beziehungen der Raumformen, war mithin eine Summe *praktischer Erfahrungssätze*, die als solche keiner Beweise bedurften. Das ist der Ursprung der ersten *geometrischen Erkenntnis*, die wahre, wirkliche und lebendige Einsicht, welche, da sie aus der Praxis herausgewachsen war, sich nie weiter erstrecken konnte, als das Bedürfnis erforderte.

Als vorzüglich geeignet, die wesentlichsten Grundbegriffe der *Raum- und Flächenlehre* zu vermitteln, erwiesen sich besonders die Kunstfertigkeiten: des Bauens und Zeichnens, denen sich später Feldmessen anschloss.

Im *Bauhandwerk* ist dem Menschen vorerst die Möglichkeit gegeben, zu einfachen geometrischen Grundformen zu gelangen; im einfachsten Bau, bei der einfachsten Verbindung von Baumstämmen, Balken, Sparren etc. sind sie verkörpert geboten; da lernt er die geraden Linien, verschiedenartige Winkel, Drei-, Vier- und Vieleck etc. kennen. Da sieht er das Umgestalten und Neugestalten, das Ineinanderübergehen verschiedenartiger Formen.

Der Reichtum aller dieser Formen und Formenkombinationen hat zur Folge, dass die räumliche Phantasie erwacht, dass die abstrahirende Einbildungskraft aus ihnen das Bedeutsame, Charakteristische heraushebt, das Zufällige abstreift, und so als ein abstrakter Niederschlag um so reiner und stärker die einfache *geometrische Elementarform* in der Vorstellung sich ausbildet.

Die Zeichnung bringt die Form in ihren Umrissen durch die Linien in abstrakter Weise zur Anschauung. Vermittelst der Linie und Farbe ist die Möglichkeit gegeben, die Form in reiner und idealer Darstellung zu versinnlichen. Das Entwerfen, Anwenden und Übertragen des Ornaments stellt an den Zeichner stets neue Probleme und neue Anforderungen; denn jeder bildnerische Schmuck muss mit Rücksicht auf den zu verzierenden Gegenstand oder Raum gewählt oder kombinirt werden; in seiner Anordnung soll Ordnung und Gesetzmässigkeit herrschen, auch liegt jedem Ornament eine geometrische Einteilung und ein gewisses rhythmisch-symmetrisches Verhältnis zu Grunde. Da muss viel geschätzt, gemessen, be-

rechnet, eingeteilt und verglichen werden, und somit ist das *Zeichnen sehr geeignet, räumliche Vorstellungen und geometrische Erkenntnis zu vermitteln.*

Hatte sich so der Mensch allmälich in seiner Arbeit durch Aufbauen Umformen, Modelliren, Zeichnen, Legen, Falten etc. Erfahrungen gesammelt und daraus nicht nur die einfachen geometrischen Fundamentalformen und räumlichen Grundbegriffe abstrahirt, sondern auch, soweit das Bedürfnis reichte, praktische Erfahrungssätze, so war er auch so weit, diese Kenntnisse am Ausstecken, Abgrenzen und Ausmessen von Flurteilen zu verwenden; **das Feldmessen** tritt als *eine zur Anwendung und Erörterung der geometrischen Kenntnisse wichtige Arbeit* zu der frühern hinzu. Ohne einfache geometrische Grundformen, ohne vielfaches Abschätzen, Abschreiten und Nachmessen zahlreicher Flächen an Werken menschlicher Arbeit wäre ein Übergang zum Feldmessen freilich noch nicht möglich gewesen. Nun aber ist dieses geeignet, die weitern nötigen Anschauungs- und Erfahrungsgrundlagen und Substrate zu liefern zu den wichtigsten geometrischen Begriffen, Regeln, Lehrsätzen, die als etwas Gemeinsames, in einem gemeinsamen Namen zusammengefasst, zum Ausdruck gebracht werden. *Das so erarbeitete Wissen,* aus dem Erfahrungsmaterial nach und nach als *eine Summe von Überzeugungen* herausgewachsen, bedurfte der Beweise nicht.

Erst auf einer höhern Kulturstufe, als bereits die abstrakte Linie und Form losgelöst aus dem Zusammenhang mit dem konkreten Gegenstand, dem sie Leben und Entwicklung verdankte, ein selbständiges Leben führten und zum Experimentiren herausfordernd in die Hände der Gelehrten geraten war, die an ihr ihre Erfindungskraft und ihren Geist übten, stellte sich das Bedürfnis ein, durch streng wissenschaftliche *Beweise* die Richtigkeit und Notwendigkeit des aus Erfahrung und durch Spekulation gewonnenen geometrischen Wissens zu bezeugen.

Überblicken wir nun noch einmal der Übersicht wegen den ganzen Verlauf der aufsteigenden Vervollkommnung und Ausbildung der Menschheit in der Formendarstellung und Formenerkenntnis.

Notwendige äussere Zwecke und unabweisbare Kunstbedürfnisse zwingen den Menschen, die Naturstoffe zweckmässig umzugestalten, die erhaltenen notwendigen primitiven *Kunstformen* sind die Produkte seiner Handarbeit.

Ebenso zwingen Umstände den Menschen dazu, zum Zwecke der Verständigung diese Kunst-, wie die Naturformen, soweit es die Geschicklichkeit und verhandenen technischen Mittel erlauben, durch *Zeichnen* nachzuahmen.

Nach und nach sucht man diese Nachbildungen charakteristischer und einfach dadurch zu gestalten, dass das Unwesentliche des Vorbildes weg-

gelassen, das Charakteristische allgemein hervorgehoben wird. Es findet so *eine Abstraktion,* eine Stilisation statt, jedoch ohne Rücksicht auf Schönheit der Form.

Nun tritt ein neuer Zweck hinzu. Die Formen und die Linien sollen nicht nur etwas Bestimmtes ausdrücken, sondern es soll dieses auch in einer schönen Art geschehen; an Stelle der Tendenz nach Deutlichkeit und Verständlichkeit tritt die Tendenz nach Schönheit. Die Formen sollen nach *ästhetischen Normen* gestaltet werden, sollen dazu beitragen, einen Gegenstand dadurch schöner und wertvoller zu machen, dass seine guten Eigenschaften, seine Vorteile hervorgehoben, seine Nachteile verdeckt, oder dass er dem Gemüte näher gebracht werde. Dieses Gestalten durch Linie, Form und Farbe, eine höhere Stufe der bildenden Kunst, findet seine Vorbilder, die zu konstruktiver, symbolischer oder nur dekorativer Bedeutung geeignet sind, zunächst weniger in der Natur, als an den Werken der primitiven *textilen Kunst.* Hier ist der Ursprung der ersten wirklich künstlerischen Ornamentik.

Das Naturzeichnen, der Verständigung und Mitteilung dienend, wird fortentwickelt und erhält besonders dadurch eine wirksame Erweiterung, dass auch die dritte Dimension beim Nachbilden berücksichtigt wird. Erst durch die *perspektivische Darstellung* ist die Möglichkeit vorhanden, die Natur durch Linien täuschend ähnlich wiederzugeben.

Die Ornamentik, welche in erster Linie nur die rhythmisch-symmetrischen Vorbilder berücksichtigt, wie sie durch die Textilkunst und Keramik geboten sind, fängt an, diese Motive auch in freierer Art auf andere Gegenstände in symbolischem oder dekorativem Sinne zu übertragen.

Aber auch der lebenden Natur muss in der Ornamentation ein Spielraum gelassen werden. Der Mensch bildet die Naturformen, insbesondere diejenigen der *Pflanzen* nach seinem geläuterten Geschmack um und verbindet sie in organischer Weise oder durch symmetrische regelmässige Wiederholung zum *Flächenornament.*

Wir haben demgemäss zu unterscheiden:

1. *Zeichnen als Naturnachahmung* (Formensprache) mit der Tendenz nach Deutlichkeit und Verständlichkeit;
2. *Zeichnen als Nachahmung der Kunstformen* (Kunstformensprache) mit der Tendenz nach Schönheit.

Das Zeichnen nach der Natur könnte etwa nach folgenden Entwicklungsstadien unterschieden werden:

a) Möglichst *getreue Nachbildung* bestimmter Objekte nach der Wirklichkeit oder aus der Vorstellung ohne Rücksicht auf die dritte Dimension, z. B. die Seitenansicht eines gegenüberstehenden Wagens;

b) *Charakterische Darstellung* abstrahirter Allgemeinbilder aus der Natur und dem Menschenleben, reproduzirt aus der Vorstellung, jedoch ohne Rücksicht auf die erkannte, perspektivische Verkürzung, z. B. ein Wagen, wie solche die Helvetier nach Gallien mitnahmen, Seitenansicht;

c) *Perspektivische Darstellung* in getreuer oder abstrakter Reproduktion, z. B. ein im Gesichtskreis stehender Wagen mit vier Rädern getreu nachgebildet.

Versuchen wir es, die Hauptwendepunkte in der Entwicklung der *Ornamentik* zu markiren:

a. Getreue Nachbildung und Übertragung der durch die ältesten, also textilen Künste erhaltenen rhythmisch-symmetrischen Formen: *Textiles Ornament.*

b. Freie Nachbildung, Umgestaltung und Übertragung der in den technischen Künsten erhaltenen ästhetischen Typen und Symbole auf andere Produkte mit Rücksicht auf die gegebene Form und Raumgestaltung: *Geometrisches Ornament.*

c. Verwendung idealisirter Naturformen, deren Eigenschaften aus Erfahrung bekannt sind; Anwendung auch in Verbindung schon erarbeiteter Kunstformen: *Vegetabilisches Ornament.*

Ein wichtiges Hilfsmittel im Dienste jedes räumlichen Kunstzweiges ist die *Theorie* oder das Wissen dessen, was man über das Gesetzmässige der Formen wissen kann, die Lehre der räumlichen Formen, welche man mit den verschiedenen Namen Formenlehre, Raumlehre, Raumformenlehre, Geometrie etc. bezeichnet. Ihre begrifflichen Grundlagen werden gewonnen:

1. In den Aufgaben und Problemen, welche die *praktische Betätigung* an materiellem Stoff in den bildenden Künsten mit sich bringen.
2. *Beim Feldmessen*, einem zweiten kulturhistorischen Ausgangspunkt für die Erkenntnis der Eigenschaften und Gesetze der Raumformen.
3. *Beim Zeichnen*, da hier auf der einfachen Fläche die geometrischen Formen und Verhältnisse so anschaulich und unverhüllt zur Spekulation und Abstraktion einladend vorliegen.

Die im Umgang mit diesen Beschäftigungen durch Anschauung und Erfahrung nach und nach gereifte Erkenntnis, *das geometrische Wissen*, muss nach der Art und Weise wie es nach und nach erobert und gewonnen wurde und nach dem Umfang, den es in stufenweisem Wachstum angenommen, eingeteilt werden in:

1. *Anschauungsgeometrie,* umfassend die erste räumliche Erkenntnis über Lagen, Richtungen, Form, hauptsächlich durch Anschauung und Vergleichung erworben.
2. *Erfahrungsgeometrie,* umfassend die durch tätige Anschauung und

Erfahrung erworbenen Kenntnisse von den Eigenschaften, Gesetzen und Grössenverhältnissen der vorkommenden longimetrischen, planimetrischen und stereometrischen Raumformen.

3. *Systematische* (beweisende) *Geometrie*, unabhängig vom Zeichnen, Feldmessen und von der Kunst, nicht auf Erfahrung, sondern auf apriorisch-synthetischen Urteilen beruhend.

Handfertigkeitsunterricht.

Der Vorstand des schweizerischen Vereins zur Förderung des Arbeitsunterrichtes für Knaben veranstaltet während der nächsten Sommerferien den IV. schweizerischen Bildungskurs für Lehrer an Knabenarbeitsschulen. Derselbe wird unter der Leitung des Herrn Rudin von Basel und unter der Oberaufsicht der Erziehungsdirektion des Kantons Freiburg vom 15. Juli bis 11 August in Freiburg stattfinden. Das Honorar für den Kurs beträgt Fr. 50, nebst Fr. 15 für Materialentschädigung.

Den Teilnehmern des Kurses werden vom Bund aus wiederum wie bei frühern Kursen Stipendien bewilligt und zwar in gleicher Höhe, wie solche von den kantonalen Behörden gewährt wurden.

Kasernenquartiere werden gratis zur Verfügung gestellt. Für diejenigen, welche auf eigene Kosten Privatquartiere wünschen, wird auf Verlangen Vorsorge getroffen: Bezügliche Aufträge sind an Herrn Genoud, Direktor der Schweizerischen permanenten Schulausstellung in Freiburg zu richten.

Für gemeinsame billige und genügende Kost wird ebenfalls gesorgt.

Bei Benützung des Kasernenquartiers werden die Auslagen eines Kursteilnehmers bei bescheidenen Ansprüchen, alles inbegriffen, Fr. 150 nicht übersteigen. Programme erhältlich bei der Erziehungsdirektion des Kts. Freiburg.

Rezensionen.

E. Leeder, Wandkarte von Europa (Preis aufgezogen incl. Mappe 12 M., 1,36 m. hoch, 1,5 m. breit); ***Wandkarte der östlichen Halbkugel*** (Preis aufgezogen mit Mappe 12 M., 1,42 m. hoch und breit). Verlag von G. D. Bädeker in Essen.

Der Standpunkt, man dürfe in der Geographie der Volksschule erst dann über die Grenzen des Vaterlandes hinausgreifen, wenn die Heimat in's kleinste Detail behandelt sei, war einst ein herrschender, zur Qual der Volksschüler und zum Schaden der allgemeinen Volksbildung überhaupt. Es kann nicht geläugnet werden, dass die geographische Kenntnis des Vaterlandes der Drehpunkt des Geographie-Unterrichtes der Volksschule sein und bleiben soll. Aber die Kenntnis der Heimat wird eine kurzsichtige, wenn sie mit den Interessen, die das Vaterland mit dem Ausland verknüpfen, nicht auch zu diesem hinüberreicht und so einen überschauenden Standpunkt zu gewinnen strebt. Das Interesse, das durch den Verkehr, die Industrie, die Geschichte der Heimat für die Ferne geweckt wird, wird für die Geographie zum Springstock in entfernte

Länder. Dabei dürfen aber dem Unterricht die nötigen Hülfsmittel nicht fehlen. Es müssen die nötigen Karten zur Verfügung stehen.

Als solche sind die Wandkarten von *Leeder* bestens zu empfehlen. (Auf die Karte der Alpen haben wir schon im letzten Jahrgang der „B. Sem. Bl.“ hingewiesen. Die vorliegenden Wandkarten bleiben hinter jener nicht zurück.) Sie wollen ausschliesslich der Schule dienen, der pädagogische Gesichtspunkt ist allein massgebend. Daher enthalten sie nur das Wichtige, dieses aber in scharfer Zeichnung, deutlicher Schrift, klarer augenfälliger Kolorirung, wodurch sie sich namentlich zur Verwendung in grossen Klassen qualifiziren.

Hæuselmann: Agenda für Zeichenlehrer. I. Teil, 4. 5. und 6. Schuljahr; II. Teil, 7. Schuljahr. Preis je Fr. 1. 50. Zürich, Orell Füssli & Cie.

Diese zwei Abteilungen, denen später noch ein dritter Teil folgen soll, sind für die Hand des Lehrers bestimmt, der zum Zwecke des Klassenunterrichtes die Figuren an der Wandtafel vorzeichnet. Vor den früher vom gleichen Autor für das Elementarzeichnen erschienenen Werken (das bekannteste: Zeichentaschenbuch des Lehrers) weist dieses Opus entschieden 2 Vorzüge auf:

Der erste Vorzug besteht darin, dass die Elementarfiguren, die Grammatik der Form, aufs notwendigste beschränkt ist, dafür aber wird gezeigt, wie ihre Anwendung zu ornamentalen Flächenmustern vorgenommen werden muss. Und das letztere nur kann doch der Zweck eines modernen Zeichenwerkes sein. Das geometrische Begriffsmaterial sollte dem Zeichenlehrer nicht noch geboten werden müssen. Dafür aber sind klassische Mustersammlungen nötig, wie wir sie für die andern Kunstgattungen der Elementarschule: Poesie und Gesang, bereits besitzen. Um solche Mustersammlung zu sein, müsste aber die „Agenda“ an Kombinationen bedeutend mehr bieten. Nun gibt es bereits Mustersammlungen als Vorbilder zum Zeichnen, allein diese sind meist zu umfangreich, alle aber zu teuer. Das ist nun ein zweiter Vorzug und nicht der geringste, dass die „Agenda“ infolge ihres billigen Preises von jedem Elementarlehrer erworben werden kann zum Nutzen und Frommen der Schule. Möge das zahlreich geschehen! *Ed. M.*

Arendt Rudolf, Prof. Dr., Methodischer Lehrgang der Chemie für angehende Lehrer und Schulamtskandidaten.

Der Verfasser, der sich durch Herausgabe einer Reihe von Lehrbüchern für den Unterricht in der Chemie bereits einen Namen gemacht hat, hat denselben ein neues, 188 Seiten fassendes Werk folgen lassen. Dasselbe schliesst sich eng an die von demselben Verfasser herausgegebenen „Grundzüge der Chemie“ an, und wie im letztern Buche, so ist auch hier der Stoff auf die verschiedenen Lektionen passend verteilt. Während aber die „Grundzüge“ überhaupt als Grundlage für den Chemie-Unterricht dienen und in Händen des Schülers sind, ist dieser Lehrgang gleichsam ein Ergänzungsbuch des erstern für den Unterrichtenden. Es bezweckt also namentlich, dem angehenden Lehrer ein Hilfsmittel zu bieten, damit der Vortrag klar erteilt werde und die Experimente gut und anschaulich ausgeführt werden. Sehr eingehend verbreitet sich der Verfasser über die Kapitel der Oxydations- und Reduktionsprozesse, über Bildung und Zersetzung der Salze etc.; über die organische Chemie findet sich nur ein Anhang über ihre methodische Behandlung vor. Dem Buch ist die Ziller'sche Methode zu Grunde gelegt; es wird also zunächst den Anhängern dieser Methode recht willkommen sein; wir glauben aber, dass auch Lehrer, die nicht nach dieser Methode unterrichten, aus diesem Werke manchen Nutzen ziehen werden. *U.*

Fr. Polack, *Illustrirte Naturgeschichte der drei Reiche in Bildern, Vergleichungen und Skizzen,* Lehr- und Lesebuch für gehobene Lehranstalten, neu bearbeitet von Wilhelm Machold.

Vorliegendes Werk zerfällt in 2 einzelne Bändchen, von denen das erste Repräsentanten der drei Reiche aufführt und das zweite Vergleichungen von Repräsentanten und die systematische Behandlung der Naturgeschichte darbietet. Die Einzelbeschreibungen sind mit grossem Fleisse durchgeführt und ist namentlich das Leben der Tiere, ihr Wesen und Treiben eingehender geschildert, als dies sonst in manchen ähnlichen Werken der Fall ist. Die Vergleichungen im zweiten Teile sind manchmal etwas zu detaillirt; doch bietet auch dieses Bändchen mancherlei Vorzüge, so dass das ganze Werk bestens empfohlen werden kann.

☛ Der heutigen Nummer unseres Blattes liegt ein Prospekt bei über die Schultafelschwärze von C. Richter in Kreuzlingen, auf welche wir die Herren Lehrer ganz besonders aufmerksam machen möchten.

Verlag von **Orell Füssli & Co.** in **Zürich.**

Lehrgang des Schulturnens.

Anleitung

zur

praktischen Durchführung der „Turnschule" für den militärischen Vorunterricht.

Von

Eduard Balsiger, Seminardirektor.

I. Stufe. (10—12. Altersjahr.)

Preis broch. 1 Fr. 50 Cts.; cart. mit abgerundeten Ecken 1 Fr. 80 Cts.

☛ Vorrätig in allen Buchhandlungen.

C. Richters Schultafelschwärze

anerkannt beste und billigste Anstrichfarbe für Schulwandtafeln, schieferfarben, rasch trocknend und sehr haltbar.

1 Kanne, hinreichend für 10—12 Tafeln, kostet Fr. 10. —

Nur direkt per Nachnahme oder vorher. Einsendung zu beziehen von ***C. Richter*** *Kreuzlingen,* Ktn. Thurgau.

Verlag von Hugo Richter in Davos.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Des Schweizerlandes Kultur und Weltstellung

im Spiegel der Dichtung.

Ein vaterländisches Lesebuch für die Schweizer-Jugend

von

Dr. Wilhelm Gœtz.

Preis 2 Franken.

Inhalt: Der darstellende Unterricht (Schluss). — Zur Methodik des Formen- und Zeichenunterrichts in der Volksschule (Fortsetzung). — Handfertigkeitsunterricht. — Rezensionen. — Inserate.

Verlag von Hugo Richter in Davos. — Druck von Richard Becker in Davos.