

Zeitschrift: Schweizerische Lehrerzeitung

Herausgeber: Schweizerischer Lehrerverein

Band: 99 (1954)

Heft: 27

Anhang: Zeichnen und Gestalten : Organ der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer : Beilage zur Schweizerischen Lehrerzeitung, Juli 1954, Nr. 4

Autor: Anderegg, Albert / Hulliger, Paul

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: 14.01.2026

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

ZEICHNEN UND GESTALTEN

Organ der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer

Beilage zur Schweizerischen Lehrerzeitung

42. Jahrgang

Juli 1954

Nr. 4

Der Linolschnitt als gebundenes und freies Gestaltungsmittel an der Sekundarschule

Albert Anderegg, Zeichenlehrer, Neuhausen

I. GEBUNDEN, d. h. TYPOGRAPHISCH UND ILLUSTRATIV

Bevor ich auf das einzelne eingehen möchte, schicke ich hier eine allgemeine gedankliche Auseinandersetzung mit den graphischen Möglichkeiten voraus.

1. Zur Frage der Vorübungen

In Anleitungen zum Linolschnitt finden sich beinahe durchwegs Vorübungen, um dem Lernenden Sicherheit im Schnitt und das notwendige Schwarz-Weiss-Gefühl zu vermitteln. Dabei werden Negativschnitte, Fleckenverteilungen, gerade und gebogene Linieatur mit verschiedenen Messern und das unausweichliche Exlibris (eine Endstufe, auf die ich noch später zu sprechen kommen werde) zur Einführung empfohlen. Nur vergisst man leicht, dass eine neue Technik eigentlich im ersten Elan, mit ungetrübter Entdecker- und Schöpferfreude vom Schüler erobert sein will und «Vorübungen» sich eher als Bremse einschalten. Vorübungen werden aber hinfällig durch intensive Demonstrationen, wobei dem Schüler schon verschiedene technische Griffe aus der Anschauung geläufig werden. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass das unmittelbare, wohlbesprochene Vorzeichen fruchtbringender wirkt als noch so lange geübte Schnittproben. Zudem zwingen die zwei Wochenstunden den Zeichenlehrer, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Von Beginn an mit einer grösseren Aufgabe betraut, hat der Schüler nach richtiger Einführung durch den Lehrer noch genügend Gelegenheit, sich mit den Eigentümlichkeiten des neuen Materials und des neuen Handwerks übend auseinanderzusetzen. Es geht hier nicht vor allem um die Erwerbung einer letztlich ausgefeilten Technik, sondern um das Erleben handwerklicher Vorgänge, die interessant genug sind, den Schüler zu weiterer Auseinandersetzung anzuregen.

So fasse ich den graphischen Unterricht nicht von den Vorübungen her an, sondern stelle ihn von Anfang an in Beziehung zu den «Schwesterkünsten» und zu den «graphischen Anwendungskreisen». Der Schüler soll merken, dass das, was in der «Zeichenwerkstatt» geschafft wird, nicht in der Luft hängt, sondern mit bestimmten Dingen der ihn umgebenden täglichen Welt einerseits und auch mit seiner individuellen Persönlichkeit anderseits zusammenhängt.

2. Die Stellung des Linolschnitts innerhalb der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten

Der Linolschnitt als Hoch- oder Buchdruck muss in seiner Eigenart vorerst einmal gegen die andern graphischen Verfahren abgesetzt werden. Das kann man nicht eindrücklich genug tun. Nur so wird es möglich, die «neue Handschrift» in ihren wesentlichen Eigenheiten deutlich zu machen.

a) *Das Wesen des Graphischen*. Die Klasse versammelt sich im Halbkreis um meinen Arbeitstisch. In der Diskussion versuchen wir, den Sinn des Graphischen einmal als Vervielfältigungsmög-



lichkeit gegenüber der einmaligen Zeichnung, und weiter als grundverschiedene Aussage- und Darstellungsart mit besonderer Eigengesetzlichkeit zu verstehen. Vor mir habe ich Material für Holz- und Linolschnitt sowie für Kalte Nadel und Radierung bereitgelegt. Durch alle Techniken hindurch, die ich im Verlaufe zu demonstrieren gedenke, verwende ich das gleiche Motiv (z. B. ein ad hoc entworfener Kopf, ein Tier oder eine Pflanze), damit es werkgerecht in den verschiedenen Materialien den entsprechenden verschiedenartigen Ausdruck findet.

b) *Monotypie*. Also zeichne ich zuerst einen Kopf mit einem weichen Bleistift auf glattes Papier. Umdruckversuche auf einen

ABBILDUNGEN

1. Am Amsterdamer Hafen, Schwarz-Weiss-Wechsel (vgl. Text). Dieser Schnitt erscheint als Originaldruck auf dem Titelblatt der nächsten Nummer der Schweizerischen Lehrerzeitung.
2. Holzschnitt, vor den Schülern geschnitten (Materialspuren).
3. Kaltnadelradierung, vor der Klasse in eine Al-Platte gekratzt.
4. Linolschnitt, vor den Schülern geschnitten.





ABBILDUNGEN

Entwurf mit Pinsel, flächig angelegt. (Zu einer Volkserzählung von Tolstoi.) Diese Pinselzeichnung wird umgewendet gegen ein Fenster gehalten und auf der Rückseite des Blattes werden die durchscheinenden Flächen mit Bleistift grosszügig umrissen, so dass die sogenannte Umpauszeichnung entsteht. Diese wird auf die Linolplatte durch Pausen übertragen.

Linolschnitt des gleichen Motives. (Vergleiche graphische Eigengesetzlichkeit mit Entwurf.) Durch dieses Verfahren wird der Linolschnitt nicht seiterverkehrt.

zweiten Bogen zeigen trotz kräftigem Durchreiben die ungenügende Abdruckfähigkeit des Graphits. Mit Kohle zeigen sich bessere Resultate; verblüffend klar aber zeigen sich die Umkehrbilder vom mit Fettkreide gezeichneten Kopf. Das «abgedrückte» Bild, mit seinem Original verglichen, zeigt als Eigenheit eine gewisse Auflösung des bei der Zeichnung klar erkennbaren handschriftlichen Striches zugunsten eines feinen, körnigen Bandes. Das einmalige Umdrucken können (Mono-typie) führt natürlich zur Frage nach ausgiebigeren Druckstücken.

c) Holzschnitt. Ein Druckstock, der mehrere Drucke abgeben soll, muss dieser Mehrbelastung materialmäßig gewachsen sein. Was kommt nun hier in Frage? Stahl wäre das solideste Material. Wie steht es aber mit dem Arbeitsaufwand, um die Zeichnung auf dem Stahlblock zu bringen, dass er zum druckfertigen Cliché wird? Das, was man so den «goldenem Mittelweg» nennen könnte, zeige ich nun an dem relativ leicht zu bearbeitenden, aber doch genügend druckresistenten Holz. (Dabei lässt sich auch auf die geschichtlichen Zusammenhänge des Holzschnittes hinweisen.)

Den Kopf zeichne ich nun auf einen geschliffenen Kistendeckel (Tannenholz) und frage, was ich wohl zu tun hätte, um die Zeichnung «druckfertig» zu machen. Die Schüler sehen unter den Werkzeugen, die auf dem Tisch bereit liegen, auch den Geissfuss und das Hohleisen. Ich verlange nun, dass sie mir das zweckentsprechende Instrument auf dem Tisch herauslesen, mit welchem ich die Holzplatte zu bearbeiten hätte. Die Wahl fällt nicht allzuschwer. Wenn dann vom Schneiden die Rede ist, stossen wir auf das Positiv- und Negativschneiden: Wenn ich Holz aus der Platte herausgrabe, muss das noch Unberührte des

Brettes Druckfarbe aufnehmen. Schneiden wir nun das Gezeichnete heraus oder schneiden wir darum herum und lassen die Zeichnung «stehen»? Da wir in unserm Fall keine Schwarz-Weiss-Umwertung des Originals wünschen, sondern den schwarzen Zeichenstrich auf dem hellen Papier auch wieder als Dunkel auf Hell erwarten, so ergibt sich die Antwort mühelos. Das «Weisse ist herauszunehmen, das Schwarzgewollte lässt man stehen.» Nun aber sehen wir, dass die Linien des Stiftes zu wenig eindeutig wirken — sie sind Elemente, die eine Fläche umfassen, sie aber nicht selbst darstellen —, und da wir Druck-«flächen» stehen lassen müssen, so wird uns die Zeichnung, mit dem Pinsel und verdünnter Tusche flächig angelegt, den Entscheid zwischen «Stehenlassen» und «Herausschneiden» erleichtern. Beim Schneiden im Langholz sehen die Schüler, wie Späne heraussplittern und somit eine «Feinzeichnung» materialmäßig nicht möglich ist. Damit erkennen sie die Eigengesetzlichkeit des Holzes und werden es nicht als blosses Reproduktionsmittel anschauen. Der vor den Schülern gemachte Abzug verdeutlicht dieses Besondere. Die Demonstration im Stirnholz oder in einer Birnbaumplatte zeigt die wesentlich feineren Arbeitsmöglichkeiten dank dichterem Material.

So finden wir folgerichtig den Weg zur Metallplatte als dichtestem Material und ihren Bearbeitungsmöglichkeiten. (Weichmetall, der Bearbeitung wegen: Kupfer, Zink, Aluminium.) Bevor man zur Radierung und zum Stich schreitet, lassen sich anhand fertiger Industrieclichés die Feinheitsgrade der Bearbeitung aufweisen (z. B. Autotypieraster unter der Lupe). Gleichzeitig bringt der Schüler Verständnis auf für den Hinweis, kalte technische Nur-Reproduktion (auf Grund von Photo und Aetzchemie) mit dem handgeschnittenen Holzdruckstock zu vergleichen: Er wird auf Grund des schon Gesehenen dem Holzschnitt persönliche Aussagekraft zubilligen. Man kann diese Erkenntnis noch anhand von ausgewählten Holzschnittblättern von deutschen Expressionisten, wie Nolde und Kirchner, vertiefen und den Reiz der Material- und Werkzeugspuren auf seine Wirkungsgrenzen hin untersuchen. Daneben kann man die handwerklich raffinierter Dürer-Holzschnitte und die Sticharbeiten nach Menzels Federzeichnungen halten und so geradezu das kunstgeschichtliche Element der Ueberfeinerung und Verflachung einer Werkart mit moderner barbarischer Reaktion als notwendiger Re-actio aufzeigen.

d) Kaltnadelradierung und Stich. Die Abzüge der frühen Schrotplatten mit den Punzenspuren weisen uns den Weg vom Hoch- zum Tiefdruck.

Mühvoll wurde «um die Linie herum» das Metall herausgeputzt. Wie lässt sich nun aber in einer Metallplatte eine eingekratzte Linie als solche wiedergeben? Gleichzeitig mache ich in eine Aluminiumplatte mit einer Radieradel einige kräftige Kratzer. Diese sollten nun in blankgewischter Platte die Farbrägerfunktion erfüllen, die Vertiefung also ist es jetzt, die druckt. Ich ritze nun den gleichen Kopf in die Aluminiumplatte, färbe ein, wische blank, zeige die farbgefüllten Kratzer und mache auch darauf aufmerksam, dass die aufgeworfenen Gräte mit als Farbfänger wirken. Dann mache ich einen Abzug auf angefeuchtetem Kupferdruckpapier (sogenannter Photokarton) erfüllt die gleichen Bedingungen: saugkräftig, zäh und voluminös). So kann der Schüler den linearen Charakter der Radierung mit der Flächigkeit des Buchdrucks vergleichen. Hier beim Tiefdruck drückt die Linie selbst, sie muss nicht erst als Steg «fabriziert» werden. Mit dem Stichel zeige ich die Abweichung des Kupferstichs gegenüber der Kalten Nadel: Ich lasse die Oberfläche der einen Platte mit derjenigen der andern durch Betasten vergleichen. (Der Stichel wirkt spanabhebend!) Dann weise ich darauf hin, dass die ermüdende Bearbeitung des Metalls durch chemische Prozesse gelöst werden kann.

e) Aetzradierung und Lithographie. Zu diesem Zwecke schmelze ich auf einer zweiten Kupferplatte einen Film von Wachs auf (säurefest), kritze die Zeichnung durch ihn auf den Kupfergrund, bau ein Ölreichen, leicht verformbarem Paraffin einen Damm um die Platte, giesse (im Brunnentrog) etwas Salpetersäure auf, lasse anätzen, giesse nach kurzer Zeit wieder ab, wasche nach, entferne Damm und Film mit Terpentin und zeige den Schülern die eingeätzte Zeichnung, von welcher ich ebenfalls einen Abzug herstelle. Hier verweise ich nochmals auf den grundlegenden Unterschied gegenüber dem industriellen Cliché, auf photochemischem Weg hergestellt.

Das lithographische Verfahren (Flachdruck) als chemographische Vervielfältigungstechnik und als außerordentlich wandelbares Aussagematerial für den Künstler lässt sich hier mit einer knappen prinzipiellen Beschreibung anfügen (unter Vorzeigung moderner Lithos, aus der Sammlung der Gilde de Gravure, Ara, zum Beispiel).

f) **Linolschnitt.** Jetzt erst führe ich die Schüler zurück zu «unserm» Hochdruckverfahren, zum Linolschnitt, indem ich ihnen nun den gleichen Kopf in eine vorher schon weiß grundierte Platte schneide und dabei all das bis jetzt Gesehene anwendend rekapituliere. Damit ist diese Technik klar genug im Rahmen der «schwarzen Künste» situiert und jetzt darf man den Schritt wagen, diese Technik in ihren Anwendungsgebieten aufzusuchen.

3. Hochdruck als Illustrationsmittel

Leicht finden wir heraus, dass (vom Namen «Buchdruck» her) als Illustrationstechnik in gedruckten Büchern nichts so eindeutig mit dem Satz übereinstimmt wie eine «Zeichnung, im Hochdruck wiedergegeben». Geschnitten wie die Lettern, weist sie den gleichen Charakter auf. Gute holzschnittgeschmückte Bücher aus alter und neuer Zeit führen diese Uebereinstimmung vor Augen. Verdeutlicht wird die Demonstration, wenn man als gleichgutes Beispiel ein handgeschriebenes Buch mit Federzeichnungen daneben halten kann (Alte Bilderchroniken, «Es war einmal», von Gulbransson) und als schlechtes Beispiel ein mit im Satz eingestreuten Aquarellen illustriertes. Man kann dabei natürlich auch auf die Absicht hinweisen, im Satz Akzente zu bilden, die auflockernd und belebend wirken können (mit der Gefahr der Sprengwirkung).

4. Aufgabestellung

Wir haben nun den Punkt erreicht, wo sich die Aufgabenstellung aufdrängt. Wenn wir schon im Deutschunterricht Texte lesen, warum sollen wir sie nicht auch einmal selber illustrieren dürfen? Die Auswahl der Kurzgeschichten wird sich vor allem nach ihrer Illustrierbarkeit richten. Sie werden innerhalb einer grösseren Anzahl Vorschläge aus der Klasse (Welches sind eure liebsten Geschichten im Lesebuch?) von den Schülern bestimmt. Greifbare Szenen und eindrücklich beschriebene Oertlichkeiten werden den Vorzug erhalten, denn abstrakte Dinge symbolhaft darzustellen, liegt dieser Stufe fern. Die ausgewählten illustrierbaren Abschnitte werden titelweise an der Wandtafel notiert. So einigten wir uns in zwei Parallelklassen der 2. Realstufe 1952 auf die Kalendergeschichten von J. P. Hebel, aus dem Schatzkästlein: «Kannitverstan» und «Die Schmachschrift».

5. Der Entwurf und seine Kontrolle

Die Szenen werden verteilt, und zwar Text und Bild, wenn möglich an Freundespaare. Mit Pinsel und verdünntem Scriptol werden ohne Bleivorzeichnung die Themen gestaltet. Einer hält sich zu sehr an das Zeichnerische, «liniert mit dem Pinsel». Ich rufe die Klasse zusammen und bespreche den Entwurf in dem Sinn, dass ich die flächig gestaltete Skizze eines andern Schülers danebenhalte und frage: «Welches von beiden könnt ihr euch eher in Linol geschnitten denken?» Beim Blinzeln mit den Augen lässt sich die Uebertragung ins «gröbere» Material abschätzen. Dabei ergibt sich auch eine kleine Diskussion über das Verhältnis von Schwarz zu Weiss und über die Fleckenverteilung in der Fläche. Es darf darauf hingewiesen werden, dass hier die Schüler im allgemeinen mit gesundem Empfinden reagieren. Dass der Weissfleck grösser erscheint als der maßstäblich gleich grosse schwarze, kann man in einem kurzen Experiment nachweisen und die Schüler daraus folgern lassen, dass in solchen Fragen nicht der Meterstab, sondern das Auge massgeblich ist.

Unermüdlich soll die weitere Arbeit kontrolliert werden: Ohne Worte vorerst, dann mit bestimmten Fragen und Hinweisen, mit Gedächtnisauffrischungen über das vorher Gesagte, mit Ermunterung und Lob, nur nie mit eigentlichem Tadel, sondern «Probier's noch ein bisschen klarer, besser, schöner zu zeigen», usw. Wieder wird die Klasse vor ein gutes und ein ungeschicktes Resultat versammelt. Die Augen sind schon kritischer, und verständige Einwürfe der Schüler, durch sorgfältige Fragen gelöst, erhellen vermehrt die Zielsetzung (Darstellung des entsprechenden Textes in klarer Aussage, schön in der Schwarz-Weiss-Verteilung und werkgerecht). Wenn ein Schüler eine schwarze Fläche von einer weissen mit einer Linie trennt, zeigt er, dass er das Wesen der Fläche noch nicht begriffen hat. Man fragt ihn also nach dem Zweck dieser Linie, nach ihrer Aufgabe an solchem Platz. Er wird zugeben müssen, dass sie zur Abgrenzung überflüssig ist, da ja die schwarze und die weisse Fläche bei ihrem Zusammenstoßen selber eine «Linie», eine Grenze bilden. Ich zeige auch, wie statt mit Linien ein dunkler Gegenstand innerhalb einer dunklen Fläche durch fleckenmässige Schwarz-Weiss-Aufteilung sichtbar gemacht werden kann. Wenn dann ein solcher Gegenstand aus dem Dunklen noch in eine helle Fläche überschneidet, kann er dort einfach dunkel fortgesetzt werden. Dabei ergibt sich ein reizvolles Wechselspiel von Schwarz-Weiss. (Fortsetzung folgt in Nr. 5.)



Illustration zu «Schmachschrift». Der Zorn des Amtsschreibers wird durch das wild durcheinandergewürfelte Schwarzfleckenwerk eindrücklich. Die Schnittspuren als statischer Gegensatz steigern die Wirkung. Es soll darauf geachtet werden, dass in den grossen Weissflächen der Platte nicht «irgendwie», sondern im Zusammenhang mit dem Bildaufbau, sich die Schnittführung vollzieht. Auch die Spuren müssen sinngemäß erscheinen: Wand senkrecht, Boden waagrecht.



Illustration zu «Schmachschrift». Die Tiefe des Platzes wird durch das Kleinerwerden der Personen und Häuser deutlich. Diese Darstellungsart ist der perspektivischen Fluchtlinienverschrägung im allgemeinen vorzuziehen, da damit der Charakter der Fläche eher gewahrt wird.

Der Leichenzug des «Kannitverstan». Damit die Länge des Zuges zur Darstellung gelangen konnte, hat der Schüler (eigentlich raffiniert) den Zug in die grosse Fläche zurückgebogen und durch mögliches Summarischbehandeln der Figuren die Tiefe gezeigt, ohne aus der Fläche zu fallen. Die Schnittspuren unterstreichen das Wesentliche: Oede Traurigkeit, leerer Boden, und unten, das Vorwärtstrippeln der Leute.



ÜBER DEN GEGENSTAND IN DER KUNST

Egon Kornmann: «Ueber den Gegenstand in der Kunst.» (Die Gestalt, Jan. 1954, Heft 1 von «Kunst und Jugend», herausgegeben vom Bund deutscher Kunsterzieher, Frankfurt a. M.)

Lieber Freund! Hier noch einige Bemerkungen zum Aufsatz von Kornmann: «Ueber den Gegenstand in der Kunst.» Kornmann müsste seinen eigenen Standort, seine Art und damit seine Einseitigkeit — jeder individuelle Mensch ist irgendwie einseitig — in die Betrachtung der von ihm abgelehnten modernen Kunst einbeziehen. Aber wie sollte er über den eigenen Schatten springen können! Die moderne Kunst eines Picasso und Kandinsky entspricht nicht mehr seiner Methode der Beurteilung von Werken der Kunst. Ist es so undenkbar, dass er sie aus diesem Grunde anklagt, sich auf Irrwegen zu befinden? Er spricht, einer vollen Entwicklung von Jahrzehnten Trotz bietend, von ihr als «der krankhaften Seele als Widersacher des Geistes». Im Angriff von Klages auf den «Geist als Widersacher der Seele» erblickt Kornmann eine Parallele zum Wesen des Expressionismus. Meines Erachtens handelt es sich in beiden Fällen mehr um den Intellekt als um den Geist, jedenfalls um einen einseitig gewordenen Geist. Kornmann kann nicht begreifen, dass die von diesem Geist missachtete Seele sich ihr Recht sucht, zum Teil gewaltsam. Ohne Verständnis für ihre Not, tut er ihre eruptiven Aeußerungen mit dem Satz ab: «Schreien ist keine Musik.» Als ob Kunst verpflichtet wäre, nur schöne Harmonien zu produzieren!

Kornmann streitet gegen die These, dass «die Auflösung des Gegenstandes nichts anderes sei als ein Stilwandel.» Für ihn ging dabei das Wesentliche des Kunstwerkes verloren, seine Einheit und ganzheitliche Gestaltung, Ueber- und Unterordnung im Aufbau. Dieses der gegenständlichen Betrachtung entnommene Formale ist für ihn das A und das O aller Kunst. Es entgeht ihm, dass das menschliche Sein nicht nur die sichtbare und tastbare Gegenständlichkeit der Welt umfasst, sondern dass der gleiche Mensch auch denken und fühlen kann. Ein Gefühl ist für unser Bewusstsein auch ein «Gegen-Stand», ein Gegenüber; es vermag unsrern Gesamtzustand nicht weniger zu beherrschen als irgend eine Erscheinung der Aussenwelt. Dieses seelische Fühlen, welches an Vielfalt und Bedeutung dem von Kornmann allein erlebten Logos in nichts nachsteht, erscheint bei ihm gering geachtet. Sein gesamtes zeichenmethodisches Werk ist rein logisch orientiert — auf Kosten der Farbe.

Gewiss ist jeder Gegenstand ein «Stück vollendetes Sein», aber auch jedes echte Gefühl und jeder wahre Gedanke. Kornmann erkennt, das Kandinskys Kompositionen «Elemente als Expressionen gewisser Gefühlswerte oder Stimmungen enthalten», hält ihm dann aber zu Unrecht vor, dass er «keinen sinnvollen Gegenstand aufbaue und darstelle», und behauptet, «es fehle seiner Kunst das geistige Band einer anschaulichen Sinnsschöpfung».

Kornmann definiert das *Musische* als «Zusammenhänge des schauenden geistigen Auges, als die neue Creatur (Dürer); nur diese kann im Bereich der Kultur funktionieren. Es (das Musische) muss geistig gültig sein. Das aber kann es nur, wenn es an den Logos des Seins gebunden bleibt, d. h., wenn es gestaltete Sinnsschöpfung ist.» «Neue Creaturen» können auch Gefühlerlebnisse, ganz allgemein seelische Erlebnisse werden, die nicht weniger einheitlich sind, jedoch andern Gesetzen folgen als gegenständliche Creaturen. Da Gefühle ihrer Natur nach unsichtbar sind, müssen sie in Farbe und Form transformiert werden; damit kommt es zur Creatur, die im Bereich der Kultur funktionieren kann, sofern der Betrachter unmittelbar zu fühlen vermag.

Es trifft gewiss zu, dass «in allem Geformten» der überpersönliche Logos eines Seins wirksam ist, sofern dabei an reale Gegenstände gedacht wird. Aber dieser Logos gibt deshalb nicht

«aller Form ihren Sinn und ihren Rang im Ganzen der Welt», weil der Mensch ein geistiges Wesen ist, eine geistige Welt besitzt, die sich ebenfalls gestalten lässt. Es ist nicht einzusehen, dass «ein Gebilde, das gegenstandslos geschaffen sein will, zwar ein seelisches Dokument sein kann, aber da es nicht gebunden ist an das geistige Prinzip der Sinnsschöpfung, geistig unverbindlich bleibt, ein Zeugnis der Selbstbespiegelung». *Geistig unverbindlich!* Der Logos erblickt im Gefühl etwas Minderwertiges. Aber das Gefühl besitzt nicht geringere Erkenntniskraft als der Verstand. Primär ist es das Gefühl, das im Menschen wacht über Wert und Unwert, Gut und Böse. Die Gefühle sind seine biologischen Warnerinnen, den Vestalinen, den Hüterinnen des heiligen Herdfeuers verwandt. — *Zeugnis der Selbstbespiegelung!* Jedes Kunstwerk ist Spiegelung des Wesens seines Urhebers, Selbstdarstellung. Der Grad ist in den verschiedenen Zeiten und von Künstler zu Künstler, ähnlich wie in der Handschrift, verschieden. Niemals aber ist dieses Subjektive grundsätzlich etwas Minderwertiges. Es hat wesentlichen Anteil an der Qualität des Kunstwerkes; es kann so wahrhaftig sein wie das dargestellte objektive Sein.

Sind wir, lieber Freund, in unsrern Auffassungen einander etwas näher gekommen? Meine besten Grüsse eilen über die alte Freundschaftsbrücke zu Dir.

Paul Hulliger.

MITTEILUNGEN

- Die GSZ begrüßt als Freunde und Gönner die Firmen: ANKER-Farbkasten: R. Baumgartner-Heim & Co., Zürich 50 Bleistiftfabrik J. S. STAEDTLER: R. Baumgartner-Heim & Co., Zürich 50
- Die GSZ begrüßt neue Mitglieder:
Frau Gret Weidmann, Lehrerin, Seefeldstrasse 285, Zürich 8.
Albert Anderegg, Zeichenlehrer, Neuhausen
Rolf Beck, Lehrer, St.-Galler-Strasse 15, Winterthur.
Walter Lanz, Lehrer, Landoltstrasse 33, Bern.
Hans Marti, Sekundarlehrer, Hindelbank BE.
Rob. Schreingruber, Sek.-Lehrer, Bahnhofstr. 6, Gümligen BE.
- Tagung der GSZ am 16. und 17. Oktober in Basel. Samstag, 15 Uhr: Generalversammlung in der Aula des Realgymnasiums. 20.30 Uhr Abendunterhaltung im St. Albansaal. Sonntag, 10 Uhr, interne Begehung der Ausstellung (Mustermesse); 13 Uhr gemeinsames Mittagessen. Am Nachmittag Ausflug oder Führung. Die Ausstellung (Halle 2 B der Mustermesse) dauert vom 16. Oktober bis 7. November.
- Einsendung der Arbeiten bis spätestens 2. Oktober an: Mustermesse Basel, Ausstellung GSZ. Vorgedruckte Zettel für die Beschriftung der Zeichnungen sind zu beziehen bei:
Hans Böni, Zeichenlehrer, Kleinriehenstrasse 92, Basel;
Willy Flückiger, Zeichenlehrer, Dändlikerrain 9, Bern.
- Die Redaktion der Schweizerischen Lehrerzeitung beabsichtigt, auf dem Titelblatt gelegentlich Linolschnitte mit der Originalplatte abzudrucken. Geeignete Schülerarbeiten aller Stufen können der Schriftleitung von «Zeichnen und Gestalten» zugesandt werden. Bedingungen: Höhe maximal 22 cm, Breite maximal 19 cm. Angaben über: Thema, Alter des Schülers, Schule. Linolplatte nicht aufziehen. 1 Abzug beilegen.
- Die Rundbriefe des Schweizerischen Arbeitskreises für Puppenspiel (Ipsach bei Biel) werden an Freunde und Interessenten des Puppenspiels kostenlos versandt. Vom 4.—9. Oktober führt der Schweizerische Arbeitskreis für Puppenspiel im Volksbildungshaus Herzberg bei Aarau einen Schattenspielkurs durch. Leiter ist Dr. Max Bührmann, der bekannte Theaterwissenschaftler und Experte des Wajang, altjavanischer und chinesischer Schattenspielkunst.

DIE GSZ empfiehlt ihren Mitgliedern, bei Einkäufen folgende Freunde und Gönner der Gesellschaft zu berücksichtigen:

- Bleistiftfabrik Caran d'Ache, Genf
Talens & Sohn AG., Farbwaren, Olten
Günther Wagner AG., Zürich, Pelikan-Fabrikate
Schneider Farbwaren, Waisenhausplatz 28, Bern
Böhme A.-G., Farbwaren, Neugasse 24, Bern
Fritz Sollberger, Farben, Kramgasse 8, Bern
Kaiser & Co. A.-G., Zeichen- und Malarartikel, Bern
Courvoisier Sohn, Mal- und Zeichenartikel, Hurgasse 19, Basel
A. Küng, Mal- und Zeichenartikel, Weinmarkt 6, Luzern
Franz Schubiger, Schulmaterialien, Technikumstrasse 91, Winterthur
Zürcher Papierfabrik an der Sihl
Gebr. Scholl A.-G., Mal- und Zeichenbedarf, Zürich
Racher & Co., Mal- und Zeichenbedarf, Pelikanstrasse 3, Zürich
Ernst Bodmer & Cie., Tonwarenfabrik, Zürich 45, Modellierton
- FEBA — Tusche, Tinten und Klebstoffe; Dr. Finckh & Co. A.-G., Schweizerhalle-Basel
R. Rebetez, Mal- und Zeichenbedarf, Bäumleingasse 10, Basel
W. Kessel, S. A., Lugano, Farbmarken: Watteau & Académie
Kunstkreis Verlags-GmbH, Luzern, Hirschenplatz 7
Zeitschrift «Kunst und Volk», A. Rüegg, Maler, Zürich
R. Strub, SWB, Zürich 3, Standard-Wechselrahmen
R. Zgraggen, Signa-Spezialkreiden, Dietikon-Zürich
J. Zumstein, Mal- und Zeichenbedarf, Uraniastrasse 2, Zürich
Ed. Rüegg, Schulmöbel, Gutenwil (Zürich), «Hebi»-Bilderleiste
Waerli & Co., Farbstifte en gros, Aarau
Heinrich Wagner & Co., Zürich, Fingerfarben
Alphaf. Federfabrik, Lausanne
ANKER-Farbkasten: R. Baumgartner-Heim & Co., Zürich 50
Bleistiftfabrik J. S. Staedler: R. Baumgartner-Heim & Co., Zürich 50

Schriftleitung: H. Ess, Hadlaubstr. 137, Zürich 6 • Abonnement Fr. 3.50 • Redaktionsschluss für Nr. 5 (3. Sept.) 20. Aug.
Adressänderungen an den Kassier: Heinz Hösli, Zeichenlehrer, Guggiweg 3, Luzern • Postcheck der GSZ VII 14622, Luzern