

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 38 (1951)  
**Heft:** 3: Zeitfragen der Architektur und Kunst

**Artikel:** Die Laienmalerei und der Missbrauch des Naiven  
**Autor:** Geist, Hans-Friedrich  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-82042>

### **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:** 25.01.2026

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

ihn selbstverständlich werden. Denn nur durch seine Selbstverständlichkeit offenbart sich das Künstlerische. Nur dadurch, daß es als selbstverständlich erscheint, trennt es sich von all dem, was etwa nur um der Modernität willen modern ist. So könnte sich endlich die Kluft zwischen Kunst und Gesellschaft verringern: wenn die Kinder in einem Augenblick an diese Kunstformen gewöhnt würden, in dem sie gerade für sie am empfänglichsten, am offensten sind, und wenn sie gerade in dem Stadium ihrer Entwicklung einen Maßstab für, beziehungsweise gegen den Kitsch erhielten, wo sie ihm am ehesten selbst ausgeliefert sind. (Daß, praktisch gesehen, das Problem des Lehrers unverhältnismäßig viel schwieriger zu lösen ist als das Problem des Kindes, davon ist der Schreibende überzeugt.)

Nach all dem Gesagten ist der Kitsch in unserer Welt nichts anderes als eine verbreitete menschliche Unreife, ein infantiles, genauer ein pubertäres Residuum. Ein fundamentales Kitschbedürfnis des Menschen gibt es jedenfalls nicht. Es gibt psychische Bedürfnisse, die mangels besserer Gewöhnung und Kenntnis nur durch den Kitsch befriedigt werden. Gewöhnen wir den Menschen im Pubertätsalter an künstlerische Formen, die sonst später nur noch eine Schockwirkung ausüben mögen, Formen, von deren tiefstem menschlichem Ernst wir allerdings durchdrungen sein müssen! Und zeigen wir ihm anhand solcher Formen, was Kunst und was Kitsch ist! Das ist vor allem andern eine Frage der Rechtzeitigkeit. Wir werden so den Kitsch nicht aus der Welt schaffen, aber wir werden ihm viel Wasser abgraben.

Und sofern wir selbst den ergötzlichen Kitsch (den es ja auch gibt) nicht missen wollen – vielleicht lieben wir ihn sogar zärtlich –: seien wir uns dann nur bewußt, daß wir ihn erst dann als solchen genießen können, wenn wir ihn als solchen erkannt haben.

Wesentlicher aber als dieses genießerische Privatvergnügen am Kitsch ist die Frage, die heute jeden beschäftigt, dem das Schicksal der modernen Kunst, aber auch unserer modernen Welt überhaupt am Herzen liegt: Wie können wir die Kluft überwinden, die Kunst und Gesellschaft nach wie vor trennt? Der Schreibende ist der Überzeugung, daß die Lösung dieser Aufgabe nicht vom Künstler erwartet werden kann, wie man in Osteuropa so gut wie im offiziellen Westen meint (im Osten versucht man, diese Meinung mit Gewalt in die Realität umzusetzen, wobei vielleicht der Graben, aber auch die Kunst verschwindet). Er ist der Überzeugung, daß hier die «Gesellschaft» allein sich einzustellen hat. Dann würde wohl schließlich auch der Künstler neue Wege finden; denn er als erster ist es, der unter der Kluft zu leiden hat. Manches vernünftige Mittel ist geeignet, der Gesellschaft moderne Kunstformen selbstverständlich zu machen. Einer der wichtigsten Ansatzpunkte aber, um den Kitsch zu bekämpfen und der modernen Kunst den Weg zum großen Publikum zu ebnen, ist jene dem Erziehungswesen ausgelieferte Periode in der Entwicklung jedes einzelnen Menschen, in der er zum erstenmal und vielleicht am intensivsten nach Kitsch verlangt, im Grunde aber gar nicht nach Kitsch, sondern nach Ausdruck und Form: in der Pubertät.

## Die Laienmalerei und der Mißbrauch des Naiven

Von Hans-Friedrich Geist

Wir stehen seit Jahrzehnten im Vollzug gewaltiger Veränderungen und Umwandlungen auf allen Gebieten des kulturellen Lebens. Wir erleben die völlige Auflösung der alten gesicherten Traditionswelt, der geistigen Rang- und Wertordnungen durch den rationalen Überbau des Zeitbewußtseins und der Zivilisation. Wir nehmen teil und arbeiten mit an der Bildung neuer geistiger Gefüge, unablässig bemüht, sie einer neuen Deutung des Lebens einzuordnen.

Das Bereich des Künstlerischen bietet für eine notwendige geistesgeschichtliche Klärung einen wichtigen Ansatzpunkt und zeigt, welche gewaltige Umwertungen im Verlauf des Wandels der geistigen Zusammenhänge vor sich gegangen sind und weiter vor sich gehen. Die

Situation, die sich auf dem Teilgebiet der freien Kunstübung darstellt, ist an dieser Stelle oft aufgezeigt worden. Noch klarer und eindeutiger erhellt sich diese Situation auf dem Gebiet der gebundenen volksmäßigen Kunstübung, der *Laienmalerei*.

Wir verstehen in diesem Zusammenhang unter dem Begriff der «Kunst» nicht nur die mitreißende oder erhebende individuelle Leistung des genialen Künstlers, der dringende Sehnsüchte seines Innern dem bildnerischen Denken und Handeln als Aufgabe stellt, nicht die ästhetische Bewertung der Bildindividualität noch die «L'art-pour-l'art»-Auffassung, sondern die künstlerische Betätigung des eingeborenen menschlichen Formwillens ganz allgemein, wie sie vorliegt in der primiti-

ven Kunst, in der Kinderzeichnung, im Laienschaffen und in der Volkskunst.

Ungefähr um 1830 setzt, wie das Otto Veit in seinem Werk «Die Flucht vor der Freiheit» ausgezeichnet deutet, der langsame Verfall der alten, religiös gebundenen Traditionswelt und Kultureinheit ein, die im Klassizismus der Goethe-Zeit durch die Wiedererweckung der antiken Welt noch einmal monumentale Einfachheit, Klarheit, Harmonie und maßvolle Schönheit hervorgebracht hat. Danach beginnen sich die Ideen der Befreiung des Individuums, die Ideen des Fortschrittes und der Aufklärung auszuwirken, trotz der geistigen Gegenbewegung der Spätromantik. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts siegt, der den Verstand, die Vernünftigkeit, die logische Ordnung der Dinge in den Mittelpunkt der Betrachtung und Lebensdeutung stellt, der Rationalismus, der sich in der geistig führenden Schicht schon seit der Reformation und der Renaissance entwickelt hat. Mit diesem mächtig sich ausbreitenden Rationalismus nimmt auch die Verwissenschaftlichung, Mechanisierung und Industrialisierung des Daseins zu und überflutet das gesamte geistige Leben. Der Mensch erkennt mit fortschreitender Befreiung die totale Unsicherheit seines zeitlichen Seins, die sich unterbewußt in Lebensangst, Sorge und Schwermut auswirkt, der er zu entfliehen sucht durch Auslieferung seines Daseins an politische Ideologien, an die Bildungswelt oder an die Zerstreuung. Was der ernstlich sich mühende Zeitgenosse gewinnt, ist weder Sicherheit noch Geborgenheit, sondern es sind Fragen und Zweifel, da fast alle Richtungen und Meinungen vor der hintergründigen Macht des Lebens versagen.

Mit diesem allgemeinen Verfall, der sich unaufhaltsam und aus uns unbekannten Gründen vollzieht, setzt auch das Dahinschwinden der alten, an Glauben und Brauch gebundenen *Volkskunst* ein, der Volkskunst, die immer neben der Hochkunst, gleichsam als ein gleichbleibender, aus uralten Quellen sich speisender Strom herläuft, alle Formwünsche des Volkes nährt und erfüllt, der auch alles, was «von oben her» in ihn als Anregung oder Einfluß einfällt, in sich aufnimmt, verarbeitet und in seinem Sinn verwandelt. Unter Volkskunst verstehen wir nicht mehr, wie das früher geschehen ist, gesunkenes Kulturgut, sondern *eine absolut eigenwertige Formwelt*, in der sich der allgemeinemenschliche Formwille natürlich und spielerisch betätigt.

Die Volkskunst, ihren Quellen entzogen, starb langsam ab. Die alte, bild- und formreiche Sprache des Volkes verlöschte, und ihre Hinterlassenschaften wanderten ins Museum. Das Volkslied ist verstummt; Sagen und Legenden sind dahingeschwunden, und die Märchen, einst von Mund zu Mund als uralte Weisung und Mahnung weitergegeben, sind längst wissenschaftlich gesammelt und in Büchern eingesargt. Auf bildnerischem Gebiet entstand die *Laienmalerei*. Sie ist streng genommen «eine Verfallserscheinung der Volkskunst, ein Nebenprodukt ihrer Auflösung und doch gleichzeitig die einzig

*lebendige, da gewandelte und zeitbedingte bildnerische Äußerung des einfachen (ungeschulten) Menschen»* (Nikola Michailow). Sie ist, nach dem Wegfall von bindendem Glauben und traditioneller Formübung, die letzte unmittelbare und ursprüngliche Bildsprache des Volkes. Durch das allgemeine Schicksal des Verfalls sind dem einfachen Menschen die alten, überlieferten, unpersönlichen Formen und Symbole, deren er sich früher nur zu bedienen brauchte, entzogen worden. Der triebhaft aufbrechende Formwille, der nach Tätigkeit drängt, äußert sich nunmehr voraussetzungslos spontan, völlig naiv und unbekümmert. Der auf diese Weise für sich oder seine Nächsten tätige Arbeiter, Bauer, Handwerker oder Kleinbürger ist zwar noch Volk, aber dennoch schon Einzelner und Ausnahme, während die vielen anderen sich mit Ersatz- und Scheinwerten begnügen. Die bildnerische Leistung dieser Laien ist von überzeugender Stärke und Unmittelbarkeit des Künstlerischen, wenn sie sich selber, ihrem eigenen geistigen und formalen Vermögen treu bleiben und nicht Ausschau halten nach Vorbildern der berufsmäßigen Kunstübung.

Ich gebe, um meine Auffassung zu klären, einige Beispiele *unbekannter* deutscher Laienmaler, da die französischen «*maîtres primitifs*» bereits sehr ausführlich dargestellt worden sind. Als ersten nenne ich den Gelegenheitsarbeiter Carl Th. aus der Umgebung Hamburgs. Wie kam dieser Th. zur Malerei? Er ist 1882 geboren. Dem Beispiel seines Vaters folgend, erlernt er das Schlachterhandwerk. Mit 19 Jahren wird er Clown beim «alten Belli», mit dessen Wanderzirkus er von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zieht. Dann ist er mehrere Jahre Tierwärter bei Hagenbeck. Dort spart er etwas Geld, das zum Erwerb eines kleinen Karussells reicht. Das Unternehmen wird ein Fiasko. «Immer nur 5 und 10 Pfennige, das schaffte nicht!» – Im ersten Weltkrieg ist er in Rußland und Frankreich beim Train und hat dort mit Pferden zu tun. Zwischen beiden Kriegen schlägt er sich zwei Jahrzehnte lang – teils als Schlachter, Landarbeiter, Gärtner oder Jahrmarktshelfer – durch. Eines Tages, ungefähr in seinem fünfzigsten Jahr, sieht er einen Architekten im Garten zeichnen. Er beobachtet und sagt: «Ick kann ok teknen. Schall ick ihnen mol Peer teknen? So god könt se dat nich!» Darauf gibt ihm der Angesprochene Papier und Bleistift und ist über die Leistung Th.s erstaunt. Th. kommt danach jeden Sonntag und sitzt den ganzen Tag im Keller und zaubert ein Bild nach dem anderen aufs Papier. Sehr schnell interessiert er sich für die farbige Ausmalung, die für ihn etwas ganz Neues ist. Er geht völlig von den Farben in seinem Kasten aus und kümmert sich nicht um die Natur. – Seit dieser Begegnung malt Th. – Seine Lebenserinnerungen, Bücher mit Tier- und Indianergeschichten liefern ihm den Stoff. – Er lebt heute als Landarbeiter auf einem Bauernhof. Abends oder sonntags findet man ihn im Keller oder in der Scheune. Er spannt seine Papiere auf, meist sehr große Formate, zeichnet mit einigen Strichen das Grundgerüst und malt, wie es die Farben seines Kastens hergeben, oder er macht sich die Farben selbst: grüne,



Laienmalerei der Gegenwart: Zigeunerfamilie (1950). Deckfarbenmalerei des Gelegenheitsarbeiters Carl Th., geboren 1882 | Peinture naïve contemporaine: Famille de bohémiens (1950) Gouache du journalier Carl Th., né en 1882 | Amateur Painting of To-day Gipsy Family (1950). Gouache painting of the day-labourer Carl Th., born 1882

blaue, rote, gelbe und buntgetupfte Pferde, Clownerien, biblische Stoffe, Szenen aus Sensationsfilmen. Immer sind seine Bilder überzeugende Kompositionen voll formaler und farbiger Sicherheit. Th. hat seine Freude nur in seiner Tätigkeit. Als eine Sammlung seiner Aquarelle in Hamburg ausgestellt wurde, weigerte er sich hinzugehen. Er erklärte, daß er sie ja gemalt habe und sie darum nicht zu sehen brauche. – Th. ist völlig unbeeinflussbar. Er interessiert sich weder für «Kunst» noch für Kritik. Er ist das Beispiel eines typischen Laien. Er liebt Tiere und Kinder. Die Menschen beurteilt er nach der Stimme seines einfältigen Herzens. Unbekümmerte Herzlichkeit, Farben und Papiere sind ihm lieber als Geld und gute Worte.

Ähnlich ist es mit der Krankenkassenangestellten Lilli R. in Schweinfurt am Main. Sie stammt aus der Rhön, wird frühzeitig – durch ein Unglück in der Familie – in die Stadt verschlagen, wo sie als Angestellte für die alte Mutter sorgt. In ihrem 42. Jahr liest sie zufällig einen Aufsatz über Scherenschnitte. Sie erinnert sich an ihre Großmutter und beginnt zu schneiden, zunächst wie ein kleines Kind, dann fortschreitend zu immer schöneren Gebilden. Jetzt vollendet sie Jahr um Jahr, in traumhafter Sicherheit, wunderbare figürliche und dekorative Arbeiten, die sie nie verkauft, sondern alle verschenkt. Alle verlegerischen Bemühungen um sie sind erfolglos. In einem ihrer ergreifenden Briefe steht der schöne Satz: «Seitdem ich so für mich arbeite, kann mir die Zeit und das böse Unglück gar nichts mehr anhaben. Ich lebe wie auf einem anderen Stern.»

Ich setze den Begriff des «Laien» deutlich ab von dem des «Dilettanten». Der *Laie* (von *laicus* = zum Volke gehörig) steht außerhalb jeder Tradition und Schulung. Seine bildnerischen Äußerungen unterliegen nicht altüberkommenen Regeln und Gesetzen, sondern sie entspringen dem primären (voraussetzungslosen) Spiel- und Formtrieb. Dieser Trieb betätigt sich völlig vorurteilsfrei und unbekümmert. Der Laienmaler ist gleichsam ein «gehobenes Kind». Er reflektiert nicht über Form und Gegenstand, sondern die Form schreibt sich unmittelbar aus seinem Innern nieder. Sie wird nicht durch Wissen gehemmt. In der Laienmalerei wird das ursprüngliche, seit frühester Kindheit vorhandene Bedürfnis des Menschen sichtbar, einen gesehenen, erlebten oder in der Phantasie vorgestellten Vorgang bildnerisch wiederzugeben. Der Laienmaler findet aus seinem eigenen inneren Formquell die Kraft zur Selbstvollendung. Sein Tätigsein ist sein Glück. Er ist keinem künstlerischen Beruf verpflichtet, sondern allein seiner leidenschaftlichen Liebe zur bildnerischen Welt.

Der *Dilettant* (von *delectans* = sich ergötzend) geht ebenfalls von diesem ursprünglichen Bedürfnis aus; aber er ist, ohne eigentlichen Formzwang, unzufrieden mit seiner Leistung, weil er reflektiert, weil er sie ständig in Vergleich bringt mit Leistungen der berufsmäßigen Kunstübung. Ihn erfüllt bei all seiner Liebhaberei ein tiefes Ungenügen. Er verfällt, sich selbst überlassen, leicht der Kopie bereits vorhandener Bilder, oder er unterwirft sich einer Schulung, um Regeln und Gesetze zu erlernen, ohne sie sich geistig zu erarbeiten. Er



Carl Th., *Ruhende Antilopen* (1946). Deckfarbenmalerei / *Antilopes au repos* (1946); gouache / *Reclining Antilopes* (1946); gouache painting

dringt im besten Fall zu einer bescheidenen bildnerischen Tätigkeit durch, oder er dilettiert weiter, oft selbstzufrieden mit seiner pseudokünstlerischen Leistung. – Der Dilettant ist auf bildnerischem Gebiet (im Gegensatz zum musikalisch reproduktiven) eine tragische Erscheinung, die zur Gefahr wird, wenn sie anspruchsvoll oder gar anmaßend auftritt.

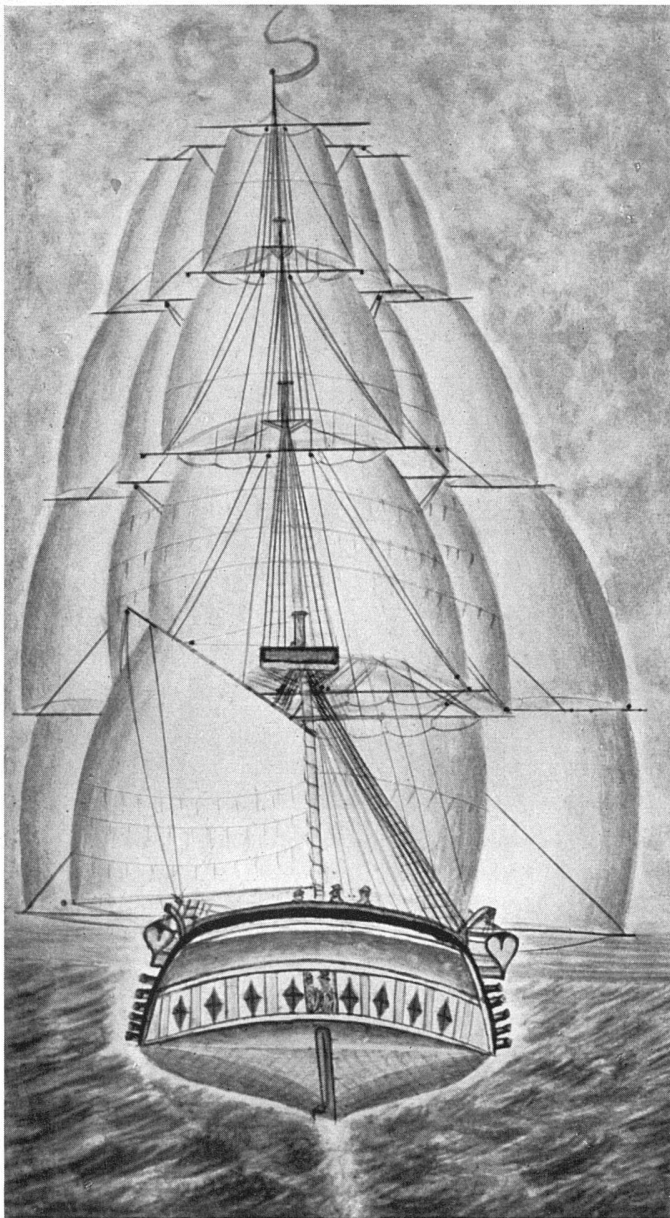
Um das alles zu verstehen, ist es nötig, einen Überblick über die historische Entwicklung der Laienmalerei zu geben. Ich gehe dabei von der ausgezeichneten Darstellung Nikola Michailows aus, «Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei» in Heft 5/6, Jahrgang 1935, der «Zeitschrift für Kunstgeschichte». Als zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Hochkunst ihre zwingende Einheit verlor und die Volkskunst sich aufzulösen begann, waren die Vorbedingungen für eine ganz auf sich selbst gestellte Laienmalerei vorhanden. – Bis zum 18. Jahrhundert besteht keine Laienmalerei, der eine Eigenbedeutung zugestanden werden könnte. Zwar finden wir hier und da naive bildnerische Darstellungen von beruflichen, lokalen oder historischen Ereignissen, die einen bestimmten Zweck verfolgen, ohne aber eine besondere künstlerische Bedeutung als persönliche Aussagen zu haben. Hierzu gehören auch die zahlreichen Schiffsbilder, die von Schiffsbaumeistern, Schiffszimmerleuten und Kapitänen gleichsam als bildnerische Dokumente ihrer Berufsarbeit hergestellt wurden. Die verschiedenen Schichten der Volks- und Stilkunst waren noch so dicht ineinander verflochten, daß keine Absonderung möglich war. Nur in den oberen Gesellschaftsschichten befanden

sich einzelne Laien, die aus persönlicher Leidenschaft Bildwerke schufen, die nicht mehr an Stil- und Gemeinschaftswerte gebunden waren.

Erst nach der Jahrhundertwende, als sich «die Freiheit» auszuwirken begann, gewann die Mode, in irgend einer Kunst zu dilettieren, größtes Ausmaß. Sie ist der eigentliche Entstehungsgrund für die Laienmalerei. Die seit alters üblichen *Stammbücher*, in denen man sich Zuneigung, Treue und Liebe versprach, wurden zum Anlaß, das zeichnerische und malerische «Können» anzuwenden. Man bediente sich nicht mehr der alten volkstümlichen Sinnbilder, sondern erfand eine neue Symbolsprache, die man bildungsmäßig von überall her zusammenraffte und durch freie Malereien erweiterte und vermehrte. Es traten einzelne Laien hervor, die sich durch ein besonders urwüchsiges und selbständiges Können auszeichneten, ohne Künstler im berufsmäßigen Sinn zu sein. Michailow nennt als ersten Georg Foehr, der von 1800 bis 1850 lebte, der bis zu seiner Eheschließung als Laienmaler, namentlich als Porträtist, tätig war. Leider verlangte seine Frau von ihm «aus gesellschaftlichen Anstandsgründen», das Malen einzustellen, obwohl sein bestes Bild gerade diese merkwürdige Frau darstellt. Foehrs Bilder zeigen die voraussetzungslosen Gestaltungsmöglichkeiten des ungeschulten Laien in voller Reife und Reinheit.

Als Laienporträtist fällt der norddeutsche Oluf Braren (1787–1839) von der Insel Föhr auf, dessen schönste Bilder erhalten sind. Es ist das große Verdienst des





Laienmalerei um 1850: Segler. Aquarell eines Matrosen | Peinture d'amateur vers 1850: Voilier. Aquarelle d'un marin | Amateur Painting about 1850: Sailing vessel. Water-colour of a sailor

Hamburger Kunsthistorikers Dr. Wilhelm Niemeyer, schon im Jahre 1920 auf diesen bedeutenden Laienmaler hingewiesen und seine Bilder gerettet zu haben. Über die Bedeutung Brarens schreibt Nikola Michailow: «In der genialen Steigerung der primitiven Form- und Ausdrucksmöglichkeiten sind die Bildnisse von Oluf Braren die großartigsten Leistungen der überhaupt bekannt gewordenen Laienmalerei. Sein Beispiel klärt gut die besondere Situation des Laienmalers. Weniger die nur scheinbar bürgerliche Stellung eines Schulmeisters, der ja als Schreiber der Paten- und Liebesbriefe schon immer Hüter und Mitgestalter echter Volkskunst war, als sein eigenwilliger Charakter löste ihn zu einem gewissen Grade von der Gemeinschaftskultur seiner bäuerlichen Umgebung. Dieser Abstand machte es ihm möglich, zu beobachten, d. h. seine Umgebung von einer persönlich bestimmten Sicht aus in einem objektiven

Sinn darzustellen. Trotzdem gehören seine Werke nicht der Stilgeschichte an. Das Ereignis einer Föhrer Trauung wird mit ganz volkstümlichen Mitteln wiedergegeben, da im Bildbau genau dieselben formtreibenden Kräfte bewahrt sind, die die Strenge in Haltung und Ritus der Trauhandlung bestimmen, die in Schnitt, Farbe und Schmuck der dargestellten Trachten enthalten sind, die überhaupt das formale Gepräge der Volkskunst ausmachen; nur daß sie den festen, symbol- und traditionsbestimmten Rahmen der anonymen, ornamental gebundenen Volkskunst durchbrochen und individuelle Steigerung erfahren haben. Diese Kräfte sind in den Werken Oluf Brarens so mächtig, daß sie zufällig übermittelte Stileinflüsse von seiten des dänischen Klassizismus unbeschadet aufnehmen konnten, diese aber sofort umzuarbeiten und auszufüllen imstande waren. Die Bilder Brarens sind so persönlich wie sonst nur Werke der Stilkunst; sie weisen im Detail überklare Sachlichkeit auf; und doch sind sie ganz von primitiver Form erfüllt, und zwar in so eindrucksvoller Weise wie selten bei Werken der Volkskunst. Darüber hinaus zeigen sie aber in endgültiger Prägung die hoheitsvolle Kühle und Klarheit nördlichen Wesens.»

Gemeinsam mit Braren muß der Tilsiter Pauperhausinspektor *Eduard Giesevius* (1798–1880) genannt werden, der das litauische Volkstum Ostpreußens und des Memellandes, seine Trachten, Sitten und Bräuche in zahlreichen Bildern dargestellt hat, und zwar ganz im Sinn ursprünglicher Formvorstellungen, obwohl Giesevius ein studierter Mann war. Es zeigt sich in seinem malerischen Werk, daß die höher entwickelte Denkvorstellung nicht notwendig die minderentwickelte Formvorstellung hemmen und stören muß, sondern daß diese sehr wohl ihren elementaren Ausdruck finden kann.

Foehr, Braren, Giesevius sind Einzelne und Ausnahmen, die sich ein strenges Abgeschiedensein von aller geistigen Absicht und Mode bewahrt haben, ähnlich den sogenannten «Dorfgenies» und Hirten, bei denen sich die ursprüngliche Gestaltungskraft sehr lang erhalten hat, die sich dann (nach Wegfall der Volkskunst) frei und ungehemmt äußert. Es sind nur wenige, die namentlich hervortreten. Die Mehrzahl dieser abseitigen Laien bleibt im Volk verborgen. Genannt werden muß der Schweizer Holzfäller und Kohlenbrenner *Johann Jakob Hauswirth* (1808–1871), der einst mit seinen ergreifend schönen Scherenschnitten von Haus zu Haus zog, um sich einige Batzen zu verdienen. Seine Arbeiten vermitteln noch die magische Symbolkraft der Volkskunst und sind doch schon – innerhalb ihrer Zeit – leidenschaftliche Formäußerungen eines einsamen und unverstandenen Menschen. (Siehe den Aufsatz von Théodore Delachaux im «Schweizer Archiv für Volkskunde», Bd. XX.)

Im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts wächst das Ausmaß, die persönliche Geschlossenheit und die Bedeutung der Laienmalerei. Namentlich in Frankreich, in dem das Leben ruhiger und sinnvoller verläuft, gedeiht



Aus den Anfängen der Laienmalerei: Braut auf Föhr. Ölbild des Schullehrers Oluf Braren (1787–1839) | Début de la peinture d'amateur: Fiancée de l'île de Föhr. Tableau à l'huile de l'instituteur Oluf Braren (1787–1839) | From the beginnings of Amateur Painting: Bride from the Isle of Föhr. Oil Painting of the school teacher Oluf Braren (1787–1839)

die Laienkunst. Aus der Schar der «peintres du dimanche» treten einige von außerordentlicher künstlerischer Begabung hervor, die nicht nur einer stillen Liebhaberei folgen, sondern die getrieben werden von einem leidenschaftlichen Zwang zur bildnerischen Form. Es ist in diesem Zusammenhang nicht nötig, ausführlich auf Henri Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant, Paul Bertheau, Dominique-Paul Peyronnet und die Séraphine de Senlis hinzuweisen. Sie sind bekannt, und ihre Werke genießen weit über Frankreich hinaus Ansehen und Geltung. Ihr Leben und ihr Schaffen, ihre Stellung innerhalb der französischen Kunst ist durch zahlreiche Veröffentlichungen geklärt. (Ich erinnere an das ergreifende Buch von Wilhelm Uhde «Fünf primitive Meister» im Atlantis-Verlag Zürich.) Frankreich ist auch heute noch prädestiniert für ein ungestörtes Wachstum dieser Laienmalerei. Das beweist eine neuere sorgfältige und liebevolle Darstellung von Prof. Walther Küchler über den «Père Damien» in der Umgebung von Bandol. – Auch die amerikanischen (Grandma Moses, Doris Lee), die englischen (Alfred Wallis), die italienischen (Rosina Viva, Orneore Metelli), die flämisch-holländischen Laienmaler (Edgard Tytgat, Jan van Weert) lassen wir hier außer acht. Sie sind in bedeutenden Ausstellungen und durch mancherlei Publikationen bekannt geworden.

In Deutschland und der Schweiz sind die Laienmaler, die über örtliche Bedeutung hinausragen, nicht so häufig. Ich nenne Vater und Sohn Trillhaase und vor allem den liebenswerten Holzfäller und Strickweber Adolf Dietrich (geb. 1877) aus Berlingen am Bodensee, der heute ganz der Malerei lebt, ohne je aufzuhören, ein echter Laie zu sein. Das Erlebnis seiner Bilder, sei es in Museen oder in Privatbesitz, bleibt eine stets beglückende Begegnung.

«Alle diese Laien», schreibt Nikola Michailow, «wurden Maler, nicht, wie man zu einem anderen Beruf kommt, um bei einer Beschäftigung zu bleiben oder sich die Muße zu vertreiben oder wie man den falschen Ansprüchen eines musischen Ehrgeizes zuliebe auch ein ‚Künstler‘ werden kann; sondern sie schufen unter mächtigem Drange, der alle widrigen Lebensumstände überwinden half, ihre instinktsicheren Werke, deren Unberührtheit und wunderbare Schlichtheit die in der Überheblichkeit des Geistes verstrickten Zeitgenossen so beschämte. Vollkommen unwissend und unbekümmert um die ‚höheren‘ Vorgänge der so offenen Umwelt und geistigen Antriebe der Zeit, wirklich ‚beschränkt‘ und auf sich bezogen, malten sie nur mit aus dem eigenen erworbenen Gestaltungsmitteln. Es ist ein seltsames Schicksal, daß gerade der als überfällig verspotteten Welt des Kleinbürgers jene Werke entstiegen, in die sich die ehemals so mächtige Formgewalt des ‚Volkes‘ allein zurückzog, in wenigen Menschen sich sammelte, in individuellen Grenzen neu ausreifte, wo ringsherum die beständigen Erb- und Kulturwerte des Volkes zerstört schienen. Die Auffindung Henri Rousseaus war der Anlaß, daß von nun an das Augenmerk

auf diese gesonderte Malergruppe gerichtet werden konnte. Sie erfolgte zu einer Zeit, deren künstlerische Elite aus zivilisatorischer Überspannung und ernsthafter Gefährdung der ursprünglichen Lebenszusammenhänge heraus von einer starken Sehnsucht zu allem Primitiven, zu Frühkulturen, zur Bildneri Afrikas und der Südsee, zur Volkskunst und ‚Kinderkunst‘ ergriffen war und die nun plötzlich in ihrer unmittelbaren Gegenwart und Mitte diese großartigen schlichten Dinge, unberührt von der Problematik und Unsicherheit der Zeit, entstehen sah.»

Man kann diese echten Laien und die bewußten Nachahmer des «Primitiven» nicht in einem Atemzug nennen. Es ist das ebenso unmöglich wie die Verbindung von echter Volkskunst mit dem die Volkskunst nachahmenden Kunstgewerbe, das äußerlich nur so tut, als ob es Volkskunst wäre. So reicht die Laienmalerei bis in unsere unmittelbare Gegenwart hinein, obwohl die in sich gefestigten, aus eigener Formkraft und mit selbständig erworbenen Gestaltungsmitteln gewachsenen Werke immer seltener werden, weil man das Naive jetzt – um des allgemeinen Kunstbetriebes willen – mehr und mehr als künstlerische Tagessensation mißbraucht.

Nehmen wir einige gegenwärtige Laienmaler heraus, deren Arbeiten anfänglich von Bedeutung waren. Da ist zunächst der Hamburger Konditormeister Adolf Pr. (geb. 1885) zu nennen. Er entstammt einer eingesessenen Hamburger Familie, die keinerlei künstlerische Traditionen aufweist. «Er erlernt wie vordem sein Vater und später Sohn und Enkel das Konditorenhandwerk. Er steht jetzt einem der angesehensten Geschäfte Hamburgs vor. Er widmet noch immer die Tagesstunden ausschließlich seiner geschäftlichen Tätigkeit. Neben dieser äußeren Existenz hat er sich eine innere aufgerichtet. Sie beginnt des Abends, wenn er die Bürotür geschlossen hat und sich in ‚sein Atelier‘ zurückzieht. Adolf Pr. war ein Mann von über vierzig Jahren, als er zum erstenmal seit seiner Kindheit eine Zeichnung machte. Das geschah, als ihm 1928 seelische und religiöse Erfahrungen zuteil wurden, von denen er noch heute als von seinem ‚Pfingsten‘ spricht. Diese Erlebnisse setzten sich in einen bildnerischen Trieb um, gleichsam den Satz beweisend, mit dem Franz Marc sagen will, ‚was Bilder sind‘: ‚das Auftauchen an einem anderen Ort‘. – Als hätte die Natur alles nachzuholen, was äußere Hemmungen verhinderten, legt Pr., völlig auf sich allein gestellt, in zwei Jahren jene Entwicklungen zurück, die wir von der Kinderzeichnung her kennen, von einfachen Kritzeleien bis zu ornamentalen Erfindungen, über die vom Wesen her erfaßte gegenständliche Welt der Pflanzen und Vögel bis zum menschlichen Gesicht und zu den kosmischen Erscheinungen. Vom Bleistift greift er nach Kinderart zum Buntstift, bis er sich schließlich Aquarell- und Öltechnik selbständig erschließt. In dieser Zeit, 1928–1930, schuf er viele hundert Blätter. Er nennt sie seine ‚Erlebnisarbeiten‘. Danach brach die erste Phase seines Schaffens unvermittelt ab.» (Nach einer Einführung von Otto Stelzer.) 18



Jahre später wurde Pr. dann «entdeckt» und ausgestellt. Es begann eine zweite Phase seines Schaffens, diesmal der inneren Einsamkeit und inneren Notwendigkeit enthoben, hervorggerufen durch das Streben, zum künstlerischen Bekenntnis der Zeit seinen Teil beizutragen. Moderne Künstler unter der Fahne Picassos und Pädagogen nahmen sich des «Falles Pr.» an, gaben Rat und Auskunft, interpretierten die «Abstraktion» und lobten die «frische naive Sicherheit» ihres Schützlings und den «reinen gegenstandslosen Klang seiner Formen und Farben». Pr. sammelte moderne Bilder, studierte Mappenwerke moderner Kunst und wurde, trotz seines einfachen, urwüchsigen Geistes, ein leidenschaftlicher Parteigänger für die «neue Form». Was kam dabei heraus? Pr., einst wirklich ein Maler aus innerer Not und Notwendigkeit, wurde zu einem der vielen Mitläufer, die unaufhörlich problematisieren, denen die innere Nötigung zur bildnerischen Klärung der Ausdruckswelt fehlt und die darum ständig in ihren spielerischen Versuchen steckenbleiben. Nachdem sich der Aufbruch des Neuen besänftigt hat, scheint sich Pr. – nach dem Ausflug ins Gegenstandslose – auf sich selbst zu besinnen, auf seine eigene Sprache, auf seine eigenen Mittel und seine eigene innere Welt.

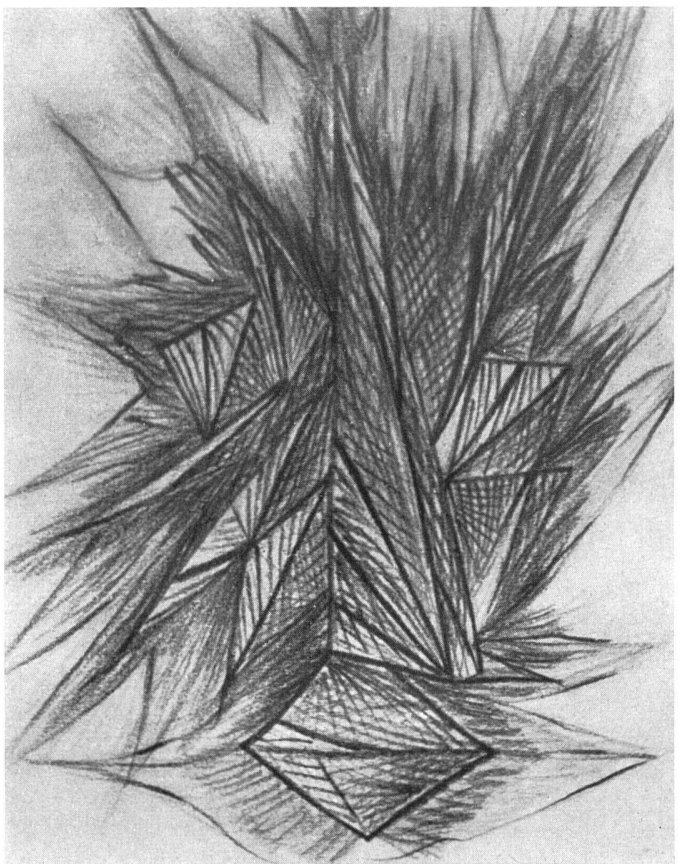
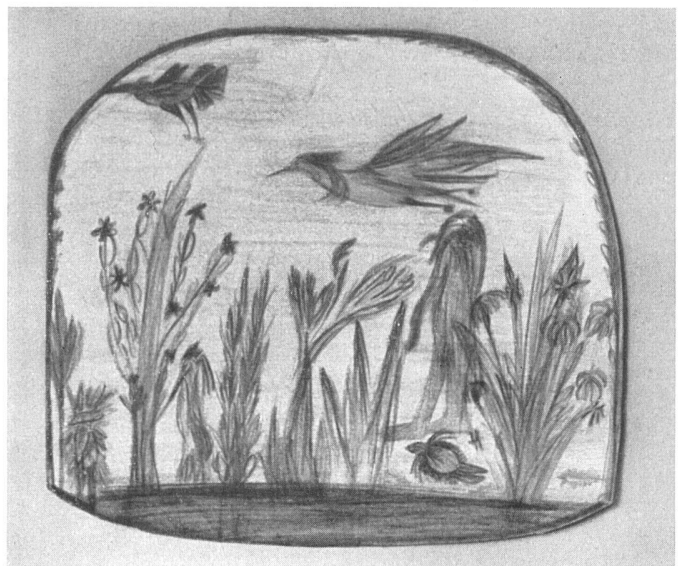
Ein anderes Beispiel wäre der Schuhmachermeister Johannes J. Er zeichnete und malte einst die Kleinwelt seiner Werkstatt, die «Schuhcharaktere» seiner Kunden, die «Familienporträts» in Schuhen, bis ihn ein professioneller Künstler «entdeckte», ihm die «Gründe der Malerei» beibrachte und ihn als «echten Naiven» in die «Gemeinschaft der Künstler» aufnahm und seine «Werke» zur Ausstellung gab. Was macht dieser J. heute? Er quält sich verzweifelt mit Stilleben aus Kürbissen, Tellern und Flaschen; er malt unaufhörlich «Alpenveilchen» und «Seestücke» und ist «erschrocken» vor der Schwierigkeit der «Perspektive», die ihm ständig mißlingt. Und in seiner Werkstatt wimmelt es nach wie vor von herrlichen Motiven, die nur er zum bildnerischen Leben erwecken könnte.

Was wird nicht für Unheil angerichtet mit diesen «Entdeckungen»! Unter alten Vorzeichen oder unter neuen werden die wenigen echten Laienmaler vor sich selber

*Die Entwicklung eines Laienmalers: Arbeiten des Konditormeisters Adolf Pr. (geb. 1885). Oben und Mitte: Farbstiftzeichnungen aus den Anfängen (1928 und 1929), Unten: Verborgenes Haus (1948). Ölbild nach der «Entdeckung» des Malers*

*L'évolution d'un peintre du dimanche: œuvres du pâtissier Adolf Pr. (né en 1885). En haut et au milieu: Dessins au crayon de couleur datant des débuts (1928 et 1929). En bas: La maison cachée, peinture à l'huile exécutée après la «découverte» de l'artiste (1948)*

*The Development of an Amateur Painter: Work of the Confectioner Adolf Pr. (born 1885). Above and middle: Crayon Drawings, Early work (1928 and 1929). Below: Hidden House. Oil painting after the «discovery» of the painter (1948)*



in Frage gestellt und für Schlagworte mißbraucht, statt daß man sie in ihrer Ruhe und Abgeschlossenheit beläßt. – Wenn man den Katalog liest, der der Ausstellung des «Laienmalers» M. beigegeben ist, dann greift man sich an den Kopf vor so viel Unverstand, als ob jeder Kunst-Journalist heute seinen eigenen Laienmaler entdecken müßte, um seine eigene Person als «Entdecker» ins Licht der Diskussion und der Öffentlichkeit zu stellen. Was wird da alles beschworen, um den «naïven Surrealisten» einzuführen, um seine «Malereien der Verdrängung» weltanschaulich als Kunst zu deuten und «an die rechte Stelle» zu rücken: bei Laotse beginnt es, und bei André Breton und Louis Aragon hört es auf! Vor lauter Worten sieht man kaum noch Bilder! Es wird «Revolution» verkündet und von «eigener, urwüchsiger Konstitution» gesprochen, als ob die Salons noch immer gestürmt werden müßten. Zum Schluß lesen wir dann, daß «Bestellungen auf Bilder entgegengenommen werden», zu entsprechenden Preisen natürlich, von denen der Kunsthandel seine Prozente erhält. – «Primitivismus» als Weltanschauung, frisch importiert aus der Welt der Kinder und Laienmaler, «revolutionär» aufgefrischt durch hektische Interpretationen! Die «primitiven Malereien» finden bereits Verwendung als Glückwünsche zum Neuen Jahr, oder sie dienen (in teuren Reproduktionen) als Wandschmuck, ohne die, die weder mit sich selbst noch mit ihrer Zeit zurechtkommen und darum dauernd «Betrieb» machen müssen, zu beschämen. Wie lange wird es dauern, bis man Kinderzeichnungen bestellen und käuflich erwerben kann?

So ließen sich zahlreiche Beispiele für diesen mehr und mehr zunehmenden Mißbrauch des Naïven zusammen-

stellen, der zur Folge hat, daß nun auch noch die Laienmalerei langsam zur Strecke gebracht wird.

Der historische Überblick hat gezeigt, daß der künstlerisch tätige Laie, nach Ausfall des Erb- und Gemeinschaftsgutes der Volkskunst, aus seinem eigenen Vermögen heraus seine Formsprache völlig neu finden muß und daß es nur wenigen gelingt, sich selber treu zu bleiben. Reine Laienmalerei ist eben nur in seltenen Fällen möglich, was uns freilich nicht hindern darf, auf echtes Laienschaffen hinzuweisen und deutlich den Mißbrauch zu bezeichnen, der damit getrieben wird. Die zunehmende Verflachung alles ursprünglichen bildnerischen Schaffens – selbst das des Kindes – in Dilettantismus erleben wir in den letzten Jahrzehnten. Anstatt dagegen anzugehen, anstatt die ursprüngliche Formkraft, die jedem Kind eingeboren ist, zu wecken, zu fördern, zu stärken, vor Verschüttungen und Verfrühungen zu bewahren durch Hinführung an echte Aufgaben, wird diese Kraft ursprünglicher Begabung sehr bald durch schulungsmäßiges Dilettieren nach bestimmten «Grundsätzen» und Kunsttheorien gefährdet und ausgelöscht. Trotz bester Absicht wird die der echten künstlerischen Bildung so abgeneigte Schicht der Dilettanten vermehrt (leider auch an Volkshochschulen), denen die geistigen und handwerklichen Voraussetzungen zur berufsmäßigen Kunstübung fehlen, denen – durch solch mißverständene Schulung – die ursprüngliche Formkraft verlorengeht, die entweder selbstgefällig oder resigniert im Biedermeier steckenbleiben. Damit wird der echten Laienkunst mehr und mehr der Boden entzogen. Sie stirbt ab und wird – wie alles Echte und Natürliche – zu einer Angelegenheit des Museums.

## Abgesangsliteratur zur Kunst der Gegenwart

Von Franz Roh

In jedem Kulturlande tritt gewisse Literatur hervor, die der heutigen bildenden Kunst, ja der gesamten Dichtung, Musik und Architektur energisch abwinkt, überall kulturellen Verfall witternd. Ihr steht eine andere Literatur gegenüber, die a priori alles Moderne bewundert, hierbei gute wie schlechte Gestalter emporlobend. Beide Gefahren sollten wir meiden. Instinktsicher müssen wir zwischen Scilla und Charybdis hindurchsegeln. Fragt man nun aber, an welchem Ufer die größeren Gefahren lauern, so würde ich antworten, am Gestade des stumpfen, verständnislosen Protestes. Ist es doch wie im Umgang mit Menschen: ein überströmendes Wohlwollen macht immerhin noch produktiver als ein Mißtrauen

a priori. So wollen wir hier nur erörtern, wo man unsere heutige Lage *verkennt*, obgleich in einem zweiten Aufsatz zuzugeben wäre, daß auch *Bejaher* neuer Kunst bisweilen größere Dichte und Reinheit ersehen: nicht so viel Improvisation und bloßes Psychogramm! Mehr an sammelndem Verweilen und Fertigmachen eines einzigen Kunstwerkes, statt so viel Reihen, so viel «Themen mit Variationen» auszubreiten, wie man dies heute nicht nur bei Picasso oder Braque (beinah zum Filme überleitend) findet! Die Malerei der Zeiten eines Piero della Francesca, eines Bosch oder Bruegel war insofern dichter, als dort Makro- und Mikro-Andacht waltete, das heißt großformige und zugleich Lupengestaltung,