

Volkskunst in der Gegenwart

Autor(en): **Hanhart, Rudolf**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 11: **Wohnen : naive Kunst**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37650>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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



1
Ferdinand Gehr, Das Reis Jesse. Keramikplatten in der katholischen Kirche Winterthur-Wülflingen. Volkstümliche Elemente sind spürbar, aber schwer nachzuweisen
Virga Jesse. Céramique en blanc et noir
Virga Jesse. Black-and-white ceramic

Volkskunst ist für eine gesellschaftlich geschlossene Volksgruppe verbindlich. Sie wächst in fühlbarer Nähe einer höheren Kultur, unterscheidet sich jedoch grundsätzlich von deren Struktur. Sie ist nicht in den führenden Volksschichten zu Hause; weitaus am häufigsten tritt sie bei Bauern auf. Sie ist nicht provinziell vergrößerte hohe Kunst. Anderen Gesetzmäßigkeiten unterworfen als die Kunst, in deren Nähe sie auftritt, wurde sie jeweils von deren Trägern gar nicht beachtet. Volkskunst ist für uns heute erst allgemein zugänglich geworden, nachdem sich die Situation veränderte gegenüber der Zeit, in der sie entstand – nachdem sie historisch geworden ist. Was sich heute als neu entstandene «Volkskunst» anbietet, hat mit Volkskunst nichts zu tun. Es ist Nachahmung oder Fälschung – sonst müßte es sich verwandelt haben in Dinge, die unserer heutigen Situation entsprechen, denn es erfüllt nicht mehr die Funktion, welche der Volkskunst zukam. Volkskunst hat sich nie angeboten außerhalb der Umgebung, in der sie wuchs. Und vor allem hat sie sich niemals als «Volkskunst» angeboten, solange sie lebendig war, sondern als einzig richtigen, seinen Zweck erfüllenden Schmuck für seinen Ort, als Kunst also wie alle andere Kunst.

Volkskunst ist nicht immer dagewesen. Theoretisch müßte sie erstmals neben den alten Hochkulturen möglich gewesen sein. Ostasien und Indonesien, wo heute noch Zustände vorkommen, die mit denen in den alten Hochkulturen eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, können zum Vergleich herbeigezogen werden; denn aus dem Altertum sind Belege spärlich überliefert, und es dürfte schwierig sein, etwas Bestimmtes nachzuweisen. Vieles, was uns da begegnet, muß als provinzielle Abwandlung oder als Degenerationserscheinung der Hochkulturen bezeichnet werden. Daneben existieren autochthone «primitive» Kulturen. Beides hat grundsätzlich mit Volkskunst nichts zu tun. Hingegen sind Mischformen von Hochkulturen mit autochthonen Elementen feststellbar, die durchaus zur europäischen Volkskunst in Parallele gesetzt werden können. Eine einigermaßen geschlossene Vorstellung können wir uns von der Volkskunst des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa machen. Volkskunst ist kaum je in der Fülle aufgetreten wie in Europa zwischen 1750 und 1850 etwa; jedenfalls sind nur aus dieser Zeit Dokumente in unabsehbarer Zahl erhalten. Nachher hat vor allem die Vermischung der verschiedenen Bevölkerungsschichten den Zerfall der Volkskunst bewirkt. Offenbar bildeten einigermaßen demokratische Verhältnisse die Vor-

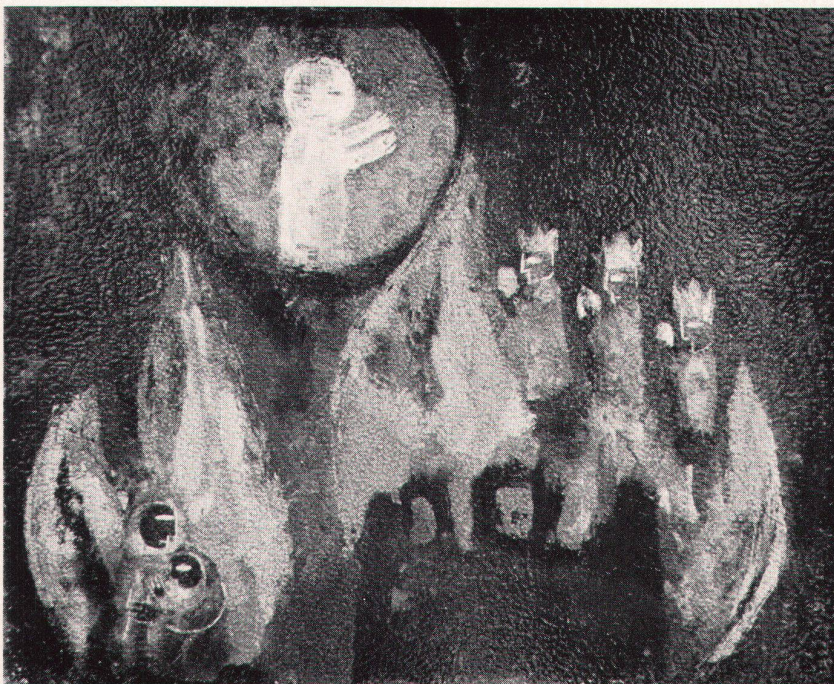
bedingung für ihr Auftreten. Ihren Trägern müssen bescheidene Bildungsmöglichkeiten offengestanden haben; sie mußten inmitten sein, Überliefertes und Neues zu eigenen Formen des gesellschaftlichen und politischen Zusammenlebens zu entwickeln. Diese Freiheiten ermöglichten es, Zustände zu bewahren und neu entstehen zu lassen, die sich grundsätzlich von den Gesellschaftsformen unterscheiden, die in der Nähe führend da waren, dem höfischen Barock und der städtisch-bürgerlichen Gesellschaft, und doch war ein Wissen um diese Kulturen vorhanden. Oft will uns sogar scheinen, die Träger der Volkskunst hätten mit ihnen wetteifern wollen. Am nächsten steht die Gesellschaftsform der Träger der europäischen Volkskunst dem zumftmäßig gebundenen Handwerkerbürgertum der spätmittelalterlichen Städte. Sie weist denn auch die meisten Parallelen auf zur Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts in Europa. Vieles erinnert auch an prähistorische Bauern- und Hirtenkulturen. Die Einflüsse, die Renaissance, Barock und Empire auf die Volkskunst ausübten, bleiben viel mehr an der Oberfläche – beschränken sich lediglich auf das Einfließen formaler Elemente, berühren jedoch die Struktur der Volkskunst nicht. Neben der Kunst des Spätmittelalters wirkt die Volkskunst freilich eindeutig kindlich und unentwickelt, denn ihre Träger haben nie die führende Rolle gespielt, die den Handwerkern im Spätmittelalter zukam. – Sie haben denn auch nicht in gleichem Maße ein selbstbewußtes Auftreten. Eines der aufschlußreichsten Zeugnisse der geistigen Situation, in der sich die Träger der Volkskunst befanden, vermitteln uns die Schriften Ulrich Bräkers, des Armen Mannes im Toggenburg. Die Kenntnis dieser Situation lehrt uns die Volkskunst richtig einzuschätzen. Sie kann nicht den gleichen Anspruch erheben wie die Kunst der führenden Gesellschaftsschichten. – Sie ist aber mehr als provinzielle Vergrößerung; sie ist nicht Kunst aus zweiter und dritter Hand. Wo sie in ihrer bestimmten geschichtlichen Situation allgemeinem menschlichem Verhalten auf eigene, unwiederholbare Art vergegenwärtigt, stellt sie sich dennoch gleichberechtigt neben die Kunst aller Zeiten. Nach dem Erlöschen der Volkskunst haben weiterhin einfache Menschen ihre Phantasie bildnerisch betätigt. Der moderne Verwandte der Schöpfer der Volkskunst ist der Peintre naïf. Seinen Vorgänger besitzt dieser aber ebenso sehr im Dilettanten. Der Dilettant ist der handwerklich nicht ausgebildete Liebhaber, der in seiner Mußzeit einer Arbeit zugetan ist. Er tritt in Erscheinung mit dem Aufhören des mittelalterlichen Zunftzwanges, ist aber auch schon in der Antike zu finden. In Schichten des Adels und des Bürgertums, die sich intensiv mit künstlerischen Dingen auseinandersetzen, hat der Dilettant oft eine Beherrschung des Handwerks erreicht, die ihn als vollwertigen Künstler in Erscheinung treten ließ. Wenn auch heute das Wort «Dilettant» oft für eine nicht ganz ernst zu nehmende Betätigung reserviert bleibt, dürfen wir es dennoch für alle Tätigkeit in Anspruch nehmen, die nicht berufsmäßig ausgeübt wird – auch für den Peintre naïf –, nicht aber für den Schöpfer-



2
Eva Baumann, Schaf, 1956. Stabdoppelgewebe. Privatbesitz. Durch die Technik bedingte Gesetzmäßigkeiten ergeben Formen, die eine Verwandtschaft zur Volkskunst erkennen lassen
Mouton. Tapis tissé
Sheep. Woven carpet

3
Johanna Nissen-Grosser, Brennende Stadt mit den Heiligen Drei Königen, 1959. Hinterglasmalerei. Unabhängige Anlehnung an volkstümliche Vorstellungen, in volkstümlicher Technik ausgeführt
Ville en flammes et les rois mages. Peinture sur verre
Burning City with the Three Kings. Gilt glass

Photos: 1 Pius Riemensberger; 2 Hausammann, St. Gallen



fer der Volkskunst, der Handwerker war. Auch dort wo der Bauer für seinen eigenen Bedarf schnitzte oder malte, hatte seine Arbeit durchaus den Charakter einer handwerksmäßigen Tätigkeit. Der Dilettantismus war vorerst in gehobenen Gesellschaftsschichten zu Hause. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts finden wir auch auf niedrigerer Gesellschaftsstufe den Dilettanten, für den sich der Ausdruck «Peintre naïf» eingebürgert hat. Vorher hatte die Volkskunst die entsprechenden Kräfte absorbiert. Nach ihrem Erlöschen machte sich das Ausdrucksbedürfnis einfacher Menschen unabhängig von traditionellen Bindungen Luft. Den ersten, bedeutendsten Repräsentanten der Peintre naïfs haben wir im Douanier Rousseau vor uns. Er liefert auch den sprechendsten Beweis dafür, daß ein Mensch, der nicht voll im Besitze der bildungsmäßigen Voraussetzungen seiner Zeit ist, Kunstwerke zu schaffen vermag, die zu ihren besten gehören. Immerhin läßt sich verfolgen, daß auch der Peintre naïf nicht ohne jede Voraussetzung plötzlich als vollendeter Meister dastehen kann. Gültige Ausdrucksformen erreichte er immer dort, wo er in einer Nachbarschaft lebte, die sich mit künstlerischen Werten intensiv auseinandersetzte – in Paris in der Nähe und im Kontakt mit führenden Künstlern und Kunstliebhabern, oder, hauptsächlich in Osteuropa, auf der Grundlage einer reichen Tradition der Volkskunst.

Mit der Popularisierung der Bildung und mit der Auflösung gesellschaftlicher Bindungen beginnen sich die Grenzen zwischen primitiver und führender Kunst immer mehr zu verwischen. Bei Künstlern wie Maurice Utrillo zum Beispiel lassen sich deutlich naive Elemente feststellen, ohne daß wir ihn deshalb ohne Vorbehalt als Peintre naïf bezeichnen könnten. Seit die Beherrschung der perspektivischen Darstellung nicht mehr als handwerkliche Grundlage künstlerischer Betätigung in Anspruch genommen werden kann, stellen sich Schwierigkeiten ein, wenn wir naive Kunst definieren wollen. Utrillo respektiert noch die perspektivische Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, und wir können ihm deshalb nachweisen, daß seine Figuren nicht mit bewußtem Können, daß sie naiv gebildet sind. Es wäre aber völlig verfehlt, wenn wir Paul Klee als Peintre naïf bezeichnen wollten, weil er Figuren formt, die nicht der optisch wahrnehmbaren Wirklichkeit entsprechen; denn er tut das mit vollem künstlerischem Bewußtsein. Wieso fallen uns aber in den Malereien von Miró zum Beispiel primitive Elemente auf, obschon die Kriterien, welche die naturalistische Darstellung liefert, fehlen? Die Schriften, die gelegentlich darauf vorkommen, haben etwas primitiv Ungelenkes. Oft läßt sich eine Symbolik darauf ablesen, wie sie eher einem primitiven Geist einfallen mag. Die Formensprache besitzt nicht die bewußte Differenziertheit, mit der sich etwa Paul Klee ausdrückt. Das alles sind keine absolut zuverlässigen Kriterien, und doch werden wir den Eindruck nicht los, die primitive Kraft, die aus den Bildern von Miró spricht, komme aus Regionen, die auch in der Volkskunst wirksam sind. Keinesfalls spricht das gegen die künstlerischen Qualitäten von Mirós Werk. Primitivität ist für uns ein Wert geworden, der durchaus kunstfähig sein kann. – Das ist wohl das wesentlichste Vermächtnis der Volkskunst an unsere Zeit. Die Volkskunst hat aber auch formale Anregungen ausgestrahlt, und Techniken, die vor allem in der Volkskunst gepflegt wurden, zum Beispiel die Hinterglasmalerei, sind zu neuer Bedeutung gelangt. Einzelne Techniken fordern so strenge Bindung an den handwerklichen Vorgang, daß die formalen Möglichkeiten stark beschränkt sind und unwillkürlich Gebilde entstehen, die an Traditionen anschließen, die oft von der Volkskunst ausgehen.

Die Volkskunst ist freilich an Orten wirksam geworden, an denen wir sie nicht sogleich wiedererkennen. Wo sie etwa billig, neu und unverwüstlich dazustehen vorgibt, ist sie längst tot; wo sie aber heimlich in die lebendige Auseinandersetzung unserer Zeit eingreift, kann sie unversehens wirken und weiterleben.