

*Verlag* Bibliothek der Provinz

Markus Kristan

Das Wandtafelwerk für Schule und Haus

1903–1916

Galerie Bel Etage (Hrsg.)

## Inhalt

Vorwort	9
Die Welt des Wandtafelwerks	13
Essays, Besprechungen und Dokumente	133
Biografien der Künstler	181
Datierung der Blätter	206
Normal- und Vorzugsausgaben	209
Literatur	214
Personenregister	218
Dank	221



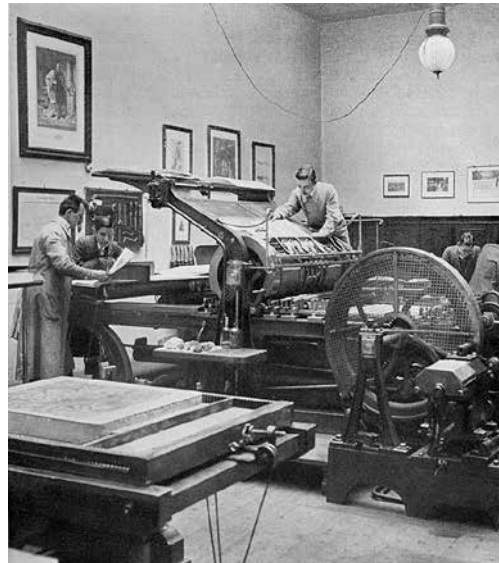
## Die Welt des Wandtafelwerks

Markus Kristan

### Prolog

Das Wandtafelwerk besteht aus 40 großformatigen, von Malern und Graphikern der Wiener Künstlervereinigungen Künstlerhaus, Secession und Hagenbund sowie von ungebundenen Künstlern gezeichneten Farblithographien, die zwischen 1903 und 1916 von der k. k. Hof- und Staatsdruckerei anfangs in zwei Serien, später in kleineren Folgen für den Unterrichtsbehelf und als Wandschmuck für die bis dahin kahlen Klassenräume und Schulgänge sowie zur Dekoration privater Haushalte herausgegeben wurden. Initiator des Wandtafelwerks war der Direktor der k. k. Hof- und Staatsdruckerei Ernst Ganglbauer (1859–1925), der damit die mittelmäßige Qualität des österreichischen Unterrichtsbehelfs anheben und für jedermann finanziell erschwingliche Kunst zur Verfügung stellen wollte. Angeregt wurde er dabei durch mehrere ausländische Vorbilder, wie beispielsweise die englischen «Fitzroy-Pictures», die Lithographieserien des Franzosen Henri Rivière (1864–1951) und vor allem durch die nur kurz zuvor erschienenen Tafeln der in Leipzig ansässigen Verlage B. G. Teubner und R. Voigtländer, die diese in Zusammenarbeit mit dem Karlsruher Künstlerbund herstellten. Es waren aber noch eine Reihe weiterer Ereignisse wie Ausstellungen und Kongresse bzw. ganz allgemein die künstlerischen und pädagogischen Erneuerungs- und Reformbewegungen der Jahrhundertwende, die zu diesem Unternehmen führten. In Zusammenarbeit mit den österreichischen Ministerien für Kultus und Unterricht sowie für Finanzen gelang es Direktor Ganglbauer, Ende 1902 einen ersten und Anfang 1904 einen zweiten Wettbewerb auszuschreiben, um die gesamtösterreichische Künstlerschaft für die Herstellung entsprechender Blätter zu gewinnen. Dem idealistischen Ansatz der Initiatoren des Wandtafelwerkes lag ein reformerzieherischer Gedanke zugrunde: Es ging ihnen im weitesten Sinn um Erziehung – speziell um Kunsterziehung, um ästhetische Geschmackserziehung, um Geschmackserziehung als zentrales Anliegen einer Gesamterziehung und um ganzheitliche musische Erziehung.

Zimmer einer Bubenklasse in der österreichisch-ungarischen Monarchie vor dem Ersten Weltkrieg. An den Wänden großflächige Farbdrucke, die mehr als didaktischer Unterrichtsbehelf und weniger zur ästhetischen Erziehung dienen.



Großer Maschinensaal der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien 7, Westbahnstraße 25, mit der elektrisch betriebenen Steindruckschnellpresse der Firma C. Neuburger & Co. Abbildung aus «k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt 1888-1913», Wien 1913, S. 103.

Sieht man die damals erschienenen Aufsätze zur Entstehungsgeschichte des Wandtafelwerks durch, fällt auf, dass drei übergeordnete Themen manchmal deutlicher, manchmal weniger deutlich bei den Diskussionen mitschwingen: Ästhetik, Unterrichtsreform und Patriotismus (eher selten oder gar nicht in seiner negativen Form: dem «Nationalismus»). Bei einigen jetzt mehr als 100 Jahre alten Äußerungen muss man nahezu erschrocken feststellen, dass sie bis heute nichts an Aktualität eingebüßt haben.

### Vergessene künstlerische Arbeiten

«Die Original-Lithographie ist berufen, für das 20. Jahrhundert die gewaltige Aufgabe zu erfüllen, die der Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert und der Kupferstich im 18. Jahrhundert erfüllt hat. Sie ist das einzige Vervielfältigungsverfahren, dessen Erzeugnisse tatsächlich Original-Gemälden vollwertig entsprechen. Hier bestimmt der Künstler sein Werk von vornherein für die Technik des Steindruckes, die eine Vereinfachung und kräftige Farbenwirkung ermöglicht, aber auch in gebrochenen Farbtönen den feinsten Stimmungen gerecht wird. Er überträgt selbst die Zeichnung auf den Stein und überwacht den Druck. Das Werk ist also bis in alle Einzelheiten hinein das Werk des Künstlers und der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. [...]

Wir brauchen große, ursprüngliche, farbenfrohe Kunst, die das Werk des Künstlers unmittelbar wiedergibt und darum auch stark und lebendig wirkt. Vor allem brauchen wir Bilder, die in unseren Kindern das Gefühl für das Schöne wecken und erziehen, die sie durch ihre stille Gegenwart an eine künstlerische Umgebung gewöhnen. Wir brauchen Bilder, die zugleich so billig sind, dass sie jeder auch mit den kleinsten Mitteln erwerben und so zu der Hebung unserer ästhetischen Kultur beitragen kann. Solche Bilder sind die Künstler-Steinzeichnungen.»<sup>1</sup>

Das hier zu Anfang des 20. Jahrhunderts so empathisch formulierte Bekenntnis zu einer künstlerischen Technik und ihren Werk-Ergebnissen (das auch gleich einige der wichtigsten Kennzeichen der gesamten Materie nennt) steht in einem befremdlichen Widerspruch zum Grad der Bekanntheit (oder eigentlich: Unbekanntheit), der diese Kunstwerke rund 100 Jahre nach ihrer Entstehung kennzeichnet. Immer noch scheint es nötig, auf die Existenz dieser – offensichtlich vergessenen – künstlerischen Arbeiten hinzuweisen, ihre damalige gesellschaftliche Bedeutung zu erklären und die Masse der damals produzierten Bilder begreiflich zu machen. Denn,

so erfolgreich diese Produktion auch gewesen sein mag, man findet diese großformatigen farbigen Lithographien heute nur noch selten, zumeist nur mehr in kleineren Museen (wohin sie bei Depoträumungen von Schulen gekommen sein mögen), in Schulmuseen, in Archiven zur Erziehungsgeschichte oder bei Sammlern.<sup>2</sup> Wenn auch die Blütezeit dieser Kunst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg anzusetzen ist, und wenn auch in der Zwischenkriegszeit farbige Wandtafel-Folgen vor allem noch für pädagogische Zwecke erschienen – nach dem Zweiten Weltkrieg, nach dessen Zerstörungen, mochten die «alten Bilder» kaum mehr der Aufbau-Mentalität der Nachkriegsjahre entsprechen. Neue, zunehmend technisch und naturwissenschaftlich orientierte pädagogische Konzepte, in den Schulen die Abkehr vom Frontal-Unterricht (der im Klassenzimmer auf EIN Bild konzentriert sein konnte) und allgemein eine neue Ästhetik der modernen Wohnkultur haben diese künstlerischen Erzeugnisse einer als überwunden geltenden Epoche aus dem Bewusstsein verdrängt. Erst die neue mediengeschichtlich orientierte Erziehungswissenschaft, vor allem aber auch das seit den 1960er-Jahren wieder auflebende Interesse am «Jugendstil», die seither langsam zunehmende Kenntnis über das Schaffen vieler Künstler, die nicht in der «ersten Reihe» der Bekanntheit standen, vielleicht auch die in den letzten Jahrzehnten immer mehr sich abzeichnende «Verdünnung» und gleichzeitig exorbitante Teuerung des Kunstmarktes in Bezug auf Werke berühmter Künstler des frühen 20. Jahrhunderts – all das hat den Blick neuerlich auf diese vergessenen künstlerischen Arbeiten gerichtet. Und es wird deutlich, wie unvergleichlich hoch der künstlerisch-technische Standard jener Zeit gewesen ist und wie sich eben auch in einer von vornherein als Massenkunst gedachten Produktion diese Qualität eindrucksvoll darzustellen vermag.

Wie lässt sich die Leidenschaftlichkeit in der Ankündigung dieser «neuen Volkskunst» erklären und welche Voraussetzungen führten zur Entstehung dieses speziellen Kunstbereichs? Ohne Zweifel haben wir es mit einer Kunst zu tun, die dem Bedürfnis einer zunehmend begüterten und gebildeten bürgerlichen Schicht von Rezipienten entsprach.

In bürgerlichen Wohnungen – vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – waren zwar kaum originale Kunstwerke zu finden, wohl aber sehr oft – wie in den Kindheitserinnerungen mancher Autoren nachzulesen<sup>3</sup> – Reproduktionen von Kunstwerken, zum Beispiel als kleine Stahlstiche (wie sie als Prämien der zahlreichen Kunstvereine alljährlich angeboten wurden) oder als photographische Wiedergaben. Auf diese Weise wurde große oder als groß erachtete Kunst «ins Haus» geholt, die man sonst erst durch entsprechende Reisen unvermittelt anschauen hätte können. Gleichzeitig schien mit solchen Kunst-Reproduktionen auch der Anspruch an eine

<sup>1</sup> Aus der Einleitung zum Verlagskatalog «Künstlerischer Wandschmuck – Künstler-Steinzeichnungen aus dem Verlage von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin», Leipzig – Berlin o. J. (ca. 1905/06), S. II und III. – Ähnlich formuliert auch in der Verlagsanzeige für Künstler-Steinzeichnungen im Gesamtkatalog des Verlags Teubner, Leipzig o.J. (1906) und nochmals im Verlagskatalog «Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus», Teubner, Leipzig o. J. (1911), S. 4 ff.

<sup>2</sup> In Bildarchiven zur Erziehungsgeschichte finden sich allerdings vornehmlich sogenannte «Schulwandtafeln», die hauptsächlich fachbezogenen didaktischen Zwecken dienten, nicht aber primär einer ästhetischen Erziehung. Eine herausragende Position als Sammlung solcher Schulwandtafeln nahm das 1976 gegründete «Archiv Schulisches Wandbild» der Universität Duisburg ein. Es ist jetzt an der 2003 gegründeten Forschungsstelle «Historische Bildmedien» am Lehrstuhl für Systematische Bildungswissenschaft der Universität Würzburg beheimatet. Die Forschungsstelle verfügt über den größten Bestand an schulischen Wandbildern und hat zusätzlich eine Gesamtdokumentation der zwischen 1830 und 1990 im deutschsprachigen Raum produzierten Schulwandbilder vorgelegt.

<sup>3</sup> Vgl. das einleitende Kapitel «Möglichkeiten der Bildbegegnungen und deren Rezeptionsbelege» in: Hans Ries, Illustration und Illustratoren des Kinder- und des Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992, vor allem S. 80 ff.

gepflegte, dem Bildungsgrad entsprechende Wohnkultur erfüllt. Ähnlich, jedoch auf einem ästhetisch weitaus weniger anspruchsvollen Niveau, fanden sich in kleinbürgerlichen Wohnungen die später so verpönten «Öldrucke», oft mit religiösen, idyllischen, «vaterländischen» oder familiären Darstellungen, häufig auch Porträts der regierenden Monarchen.<sup>4</sup>

In beiden Fällen handelte es sich um eine Art von Surrogat, Ersatz-Kunst, die jedenfalls die gebildete Bürgerschicht umso weniger befriedigen konnte, je mehr die Kenntnis über Kunst (durch Museumsbesuche, durch Lektüre, durch Reiseführer) wuchs und je mehr Kunst und die Auseinandersetzung damit als ein unverzichtbarer Teil bürgerlichen kulturellen Selbstverständnisses bewusst gemacht wurde. Das traf sich mit Bestrebungen, die insgesamt im Zusammenhang mit dem komplexen Bereich «moderner» Tendenzen und Lebensformen verstanden werden können.

## Die Macht der Bilder

Ein jeder weiß es aus eigener Erfahrung: farbenprächtige Bilder, die man in der Kindheit und Jugend gesehen hat, können einem bis ins fortgeschrittene Erwachsenenalter in Erinnerung bleiben. Die Größe des Bildes, das Thema der Darstellung und ob es sich dabei um einen billigen Druck oder um ein originales Kunstwerk unschätzbaren Wertes gehandelt hat, ist dafür nicht entscheidend. Warum nur einige wenige Bilder in Erinnerung bleiben und ein Großteil der unwiederbringlichen Vergessenheit anheimfällt, bleibt wohl ein ungelöstes Rätsel des menschlichen Gehirns, obgleich es bereits um 1900 Anregungen gab, wie ein Bild beschaffen sein muss, um in der kindlichen Seele haften zu bleiben. Um wie viel stärker müssen diese Eindrücke in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf die Jugendlichen gewesen sein, als es noch nicht diese überbordende Reizüberflutung durch Bild und Ton gab, wie sie erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in jenem Ausmaß einsetzte, das uns heute selbstverständlich ist!

Eine andere Frage dabei ist, wie sehr «gute» bzw. «schlechte» künstlerische Bilder, die in der Jugend wahrgenommen wurden, den Schönheitssinn der späteren Erwachsenen zu «gutem» oder «schlechtem» Geschmack geformt haben könnten. Mit dieser Überlegung gelangt man unweigerlich zu dem kaum allgemeingültig beantwortbaren Komplex an Fragen: Was ist gute Kunst? Was ist schlechte Kunst? Was ist guter Geschmack? Was ist schlechter Geschmack? Diese Fragen wird wohl jeder nur für sich selbst beantworten können und müssen.

Ein Kunst- und Geschmacksdiktat ist (man könnte sagen zum Glück!) bei selbständig denkenden Menschen nicht möglich.

All diese Gedankengänge unbeachtet lassend, war es das idealistisch-humanistisch gedachte Ziel der Schöpfer des «Wandtafelwerks für Schule und Haus», gute Originalkunst für jedermanns Geldbörse herzustellen. Die großzügige Absicht war es, den Kindern das Bestmögliche zu bieten: die bestmöglichen Künstler, die bestmöglichen künstlerischen Originale sowie die bestmöglichen und geeignetsten Themen. Den Urhebern war es daher besonders wichtig, dass die Künstler direkt auf die Druckplatten zeichneten und wenn möglich noch bei dem Druckvorgang selbst anwesend waren. Immer wieder wird in den Werbekatalogen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei daher betont, dass es sich bei den Blättern des Wandtafelwerks um «Originallithographien» handelt. Ob die Blätter des Wandtafelwerks nicht trotzdem mit Aluminiumplatten gedruckt wurden (Algraphie), möge einstweilen dahingestellt bleiben (darauf wird später noch näher eingegangen werden). Der Unterschied zwischen einer Lithographie und einem Ölgemälde ist dann nur mehr die Stückzahl: Lithographien lassen sich in nahezu unbegrenzter Stückzahl drucken, ein Ölgemälde, das den ersten Bildgedanken zeigt, kann es nur ein einziges Mal geben.

Gedruckte Kopien von Ölgemälden hatten dementsprechend nach Ansicht der Kunsthistoriker und Pädagogen für die Kinder einen geringeren geschmacksbildenden Wert und konnten bestenfalls einen schwachen Ersatz für die oft unerreichbaren Originale darstellen. All diese pädagogischen Überlegungen hatten sich in den mehrjährigen, international geführten Diskussionen herauskristallisiert.

Eine befriedigende, allgemeingültige Antwort auf die Frage, ob die Betrachtung von Bildern die Kinder geschmacklich für den Rest ihres Lebens prägen und beeinflussen kann, muss offen bleiben. Nur weil ein Bild in Erinnerung bleibt, muss es noch nicht ausschlaggebend sein für das, was einem Jahrzehnte später gefällt oder nicht!

Eines scheint jedoch gesichert zu sein: Ein farbenprächtiges Phantasiebild, das eine geordnete, heile Welt zeigt, kann unter Umständen für ein Kind, das vielleicht aus einer zerrütteten, ärmlichen Umgebung kommt, eine positive Gegenwelt – unabhängig von den zeichnerischen oder graphischen Qualitäten des (wörtlich genommenen) «Vorbildes» – zu seiner tristen realen Welt darstellen. Und vielleicht ist es für den heranwachsenden Jugendlichen erstrebenswert, diese aufgenommene «heile» Welt in die reale Welt umzusetzen, was dann sein Tun und Handeln beeinflussen würde.



Saal mit Steindruckschnellpressen in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien 1, Singerstraße 26/Seilerstätte 8. Holzschnitt von Carl Otto Czeschka in «Die k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1804-1904. Zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der k. k. Hof- und Staatsdruckerei», Wien 1904, S. 89.

<sup>4</sup> Mit der Bezeichnung «Öldruck» (Ölfarben- druck, farbiger Steindruck, auch Oleographie genannt, ist eine Technik der Farblithographie bzw. Chromolithographie) war einerseits der Hinweis auf die bei dieser Reproduktionstechnik (der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) verwendeten Ölfarben gegeben, andererseits der oft glänzende Farbeffekt angesprochen, der durch das Aufeinanderdrucken mehrerer Farbschichten entstand, und schließlich auch der oft zuletzt vorgenommene Auftrag einer gleichmäßigen Lack-Schicht, womit eine scheinbare «Ölbild-Glätte» und somit eine Ähnlichkeit mit Ölbildern erzielt werden sollte. (Vgl. dazu die detaillierte Beschreibung dieser drucktechnischen Vorgänge bei: Hans Ries, Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992, S. 298.) – Eine umfassende Darstellung dieser speziellen Bilder-Gattung, ihrer kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung, ihrer Bildmotive, ihrer wirtschaftlichen und gewerblichen Voraussetzungen und Folgen enthält: Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940. (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Band 15), München 1988.



Steinschleiferei und Steinlager der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Abbildung aus «k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt 1888–1913», Wien 1913, S. 110.

Wenn man an die theoretische Möglichkeit einer ästhetischen Geschmackserziehung glaubt, dann ist es wichtig, bei diesen Überlegungen mit einzubeziehen – und dies ist die Kunst eines guten Erziehers –, dem Kind nicht den eigenen ästhetischen Geschmack aufzuzwingen. Die Fähigkeit des Ausbildners hat dann darin zu bestehen, dass er dem Kind nur eine allgemeine Richtung vorgibt, damit dieses sich frei, unabhängig und vor allem eigenständig kreativ in seiner ästhetischen Ausrichtung entfalten kann.

Hinter allen menschlichen Erzeugnissen stehen selbstverständlich Menschen mit ihren Schicksalen, die diese anfertigen. Daher sind die persönlichen Lebensumstände der Personen, die an Schöpfungen beteiligt sind, zum besseren Verständnis des Geschaffenen von großem Interesse. Dies gilt auch für die Blätter des Wandtafelwerks. Aus diesem Grund werden in den folgenden Textpassagen die Lebensumstände mehrerer, zum Großteil heute vergessener Persönlichkeiten beschrieben.

### «Farbige Lithographien für die Schule»

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kam es in den Metropolen ganz Europas zu revolutionsartigen künstlerischen Umwälzungen, die alle Bereiche der bildenden Künste – Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe – aber auch der darstellenden Künste – Theater und Tanz – erfassten. Vornehmlich Künstler der jüngeren Generation wandten sich von der Nachahmung und scheinbar wahllosen Mischung älterer Stile – wie Romanik, Gotik, Renaissance und Barock – ab und suchten neue, eigenständige Wege. Die Künstlervereinigungen formierten sich neu, und es kam zur Gründung neuer Organisationen. Das bekannteste Beispiel in Wien ist die 1897 erfolgte Abspaltung einer Gruppe von Mitgliedern des Künstlerhauses, welche die avantgardistische Secession gründeten. An den kunsterzieherischen Lehranstalten wurden nach und nach ältere Professoren, die sowohl in ihren Werken als auch in ihrem Unterricht dem Eklektizismus huldigten, durch eine junge Generation moderner Kunsterzieher abgelöst. In Wien wurden auf Initiative von Otto Wagner (1841–1918) an der Kunstgewerbeschule fortschrittliche Künstler wie Josef Hoffmann (1870–1956), Kolo Moser (1868–1918) und Alfred Roller (1864–1935) als Lehrer angestellt. Die Welle der künstlerischen Erneuerung sollte auch den kunsterzieherischen Unterricht an den allgemeinbildenden Schulen erfassen. Ein wichtiger Bestandteil dessen war die Neugestaltung des Lehrbehelfs – und dazu zählte auch der Wandschmuck, die Schulwandtafeln.

Das um die Jahrhundertwende erwachende neue Verständnis von Kindheit und Erziehung richtete das Augenmerk der Pädagogik auf die ästhetische Erziehung der Kinder. Publikationen und Ausstellungen brachten diese Bestrebungen, zu denen auch die möglichst frühe Heranführung der Kinder zu eigenem bildnerischen Gestalten zählte, der breiten Öffentlichkeit näher.

Einer der ersten Aufsätze in einer österreichischen Zeitschrift, die sich mit dieser Thematik befassten, wurde im November 1898 im Organ der nur wenige Monate zuvor gegründeten «Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession», in «Ver Sacrum», veröffentlicht. Der deutsche Pädagoge und Germanist Moritz Meier Spanier (gelegentlich auch nur «Meier Spanier» oder «Meyer Spanier» genannt) (1864–1942) forderte in einer Abhandlung, in der er bereits alle wesentlichen Anliegen des wenige Jahre später entstandenen Wandtafelwerks der k. k. Staatsdruckerei ansprach, «Farbige Lithographien für die Schule».<sup>5</sup> Damit wollte er die «einförmige Gräulichkeit der langen Wände» in den Schulen unterbrechen. Als Vorbilder für sein Vorhaben nannte er die farbig lithographierten Plakate an den Anschlagssäulen und Mauerwänden großer Städte. Seiner Ansicht nach seien dadurch den Schülern die «Lebenselemente Heiterkeit und Frohsinn» zu vermitteln. Erzieherisch erhoffte er sich dadurch, dass der «Sinn für die Schönheit der Farbe und der Form» gesteigert würde und «gute Neigungen» in den jungen Menschen begründet werden könnten. Die Saat zum «Kunstgewöhnen» sei schon in der Jugend zu streuen und nicht erst im fortgeschrittenen Alter «einzupflanzen». Ein wichtiger Aspekt dabei ist für Meier Spanier die Farbigkeit, welche die Phantasie besonders anregt – ganz im Gegensatz zu den farblosen Bildern seiner eigenen Jugend. Die farbige Lithographie sei die geeignetste Technik, um die junge Generation «mit lebendiger Kunst» zu umgeben. Große Flächen, die von Linien begrenzt werden, schaffen starke Eindrücke. Bezüglich der Darstellungsthemen sah Meier Spanier prinzipiell keine Notwendigkeit zur Eingrenzung, bevorzugte aber Themen, die dem Anschauungskreis des Kindes nahestehen – also «Bilder aus dem Leben und der Natur der Heimat»–, wie Blumen, Früchte, Tiere, Jahreszeiten, Arbeit, Spiel, Geschichte und Märchen. Bereits in diesem frühen Aufsatz vertritt der Autor die Ansicht, dass die Blätter nicht nur für die Schule, sondern auch als Wandschmuck für das Heim dienen könnten. Die Wandbilder sollten nicht nur während des Unterrichts sondern auch während der Pausen auf die Schüler wirken. Gegen Ende seiner Abhandlung verweist Meier Spanier noch auf die ausländischen Vorbilder: «Fitzroy-Pictures» von Heywood Sumner (1853–1940) und anderen Künstlern in England, Henri Rivière (1864–1951) «Images pour l'école» in Frankreich und Faksimile-Reproduktionen des Musikverlags Breitkopf & Härtel

<sup>5</sup> Moritz Meier Spanier, Farbige Lithographien für die Schule, in: Ver Sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, 11. Heft, 1. Jg., Wien, November 1898, S. 19–21.

in Deutschland. Zugleich warnt der Pädagoge aber davor, diese Beispiele einfach nachzuahmen. Seiner Ansicht nach müssen «Bilder für die deutsche Schule» deutsch sein!

### **Moritz Meier Spanier**

Der deutsche Pädagoge und Germanist Moritz Meier Spanier (1864–1942) wurde als Sohn eines Installateurmeisters aus dem niedersächsischen Landjudentum geboren. Der Ortspfarrer erkannte ihn als begabten Knaben und schlug den Eltern vor, ihn auf die Lehrerbildungsanstalt in Hannover zu schicken, die er bis zu seiner Inskription an der Universität Heidelberg, wo er Germanistik studierte, besuchte. Anschließend unterrichtete er an einer Privatschule in Hamburg. In dieser Zeit entstanden die Freundschaften mit dem deutschen Lyriker und Bühnenautor Detlev von Liliencron (1844–1909) und dem deutschen Kunsthistoriker, Museumsleiter und Kunstpädagogen Alfred Lichtwark (1852–1914), der für die Reformpädagogik von besonderer Bedeutung war. 1901 nahm Meier Spanier am Dresdner Erziehungstag teil. Von 1900 bis 1911 war er Leiter des Lehrerseminars der Marks-Haindorf-Stiftung in Münster. Das Leitmotiv der Stiftung wurde zu seinem Motto: die «geeinte Zwienatur» des deutschen Judentums erkennen, sich als patriotischer Deutscher und königstreuer Preuße in die Gesellschaft integrieren und dennoch die jüdische Tradition fortführen. Bei einer Festrede im Jahr 1900 fasste er diese Herausforderung in folgende Worte: «Mögen unsere Feinde immer Fremdlinge in uns sehen, wenn wir uns nur als ganze Deutsche bewähren. Denn ist man wirklich Deutscher, so hört man ja nicht auf, es zu sein, weil der Hass es wünscht.»

Nach 1911 amtierte er bis zu seiner Pensionierung als Direktor der Mädchenmittelschule der jüdischen Gemeinde Berlin.

Moritz Meier Spanier veröffentlichte einige vielbeachtete Werke zur Germanistik und zu kunstpädagogischen Themen («Thomas Murners Narrenbeschwörung», 1894; «Vom Alten und Modernen Sturm und Drang», 1896; «Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen», 1897<sup>6</sup>; «Moses Mendelssohn als Pädagoge», 1898; «Gustav Falke als Lyriker», 1900; «Hans Thoma und seine Kunst für das Volk», 1925).

Nach seiner Pensionierung 1932 beteiligte sich Moritz Meier Spanier an der Organisation von Ausbildungskursen für jüdische Lehrer und führte diese in das jüdische Schrifttum ein – und dies zu einer Zeit, als die Repressionen der Nationalsozialisten gegenüber der jüdischen Bevöl-

kerung bereits begonnen hatten. Seinem einzigen Sohn Hans-Lothar gelang nach der Pogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938 die Flucht in die USA. Er selbst und seine Frau blieben hingegen in Berlin und mussten zwei Jahre nach dem Erlass des Gesetzes der Nationalsozialisten vom 30. April 1939 zur «Aufhebung des Mieterschutzes für Juden» in eines der sogenannten Judenhäuser nach Wilmersdorf in die Jenaer Straße zwangsumsiedeln. Angesichts der bevorstehenden Deportation wählten Moritz Meier Spanier und seine Frau Charlotte (geboren 1875 in Trier) am 27. September 1942 den Freitod.<sup>7</sup>

Moritz Meier Spanier ist neben dem Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark einer der bedeutendsten Vertreter der Kunsterziehungsbewegung in Deutschland um 1900, deren Reformbestrebungen er in seiner Zeit in seinem Umfeld umzusetzen suchte.

### **«Heimatliebe» – Der schmale Grat zwischen Patriotismus und Nationalismus**

«Heimat-» oder «Vaterlandsliebe» bezeichnet das Gefühl der Zugehörigkeit zum Geburts- oder Herkunftsland. Der Begriff ist dem positiv besetzten Begriff «Patriotismus» näher als dem heute vielfach negativ besetzten Begriff «Nationalismus». Der Begriff «Vaterland» bzw. «Heimat» verweist auf eine Beziehung zwischen Mensch und Raum, wobei im allgemeinen Sprachgebrauch zumeist der Ort, die Gegend oder das Land gemeint ist, wo ein Mensch geboren wurde und wo seine frühesten Sozialisationserlebnisse stattfanden, die Identität, Charakter, Mentalität, Einstellungen und Weltauffassung prägen. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei die Sprache. Allein schon der Begriff «Muttersprache» – gleichsam in Ergänzung zum Begriff «Vaterland» – sagt darüber einiges aus.

Der Nationalismus ist ein Phänomen der Moderne. Der Begriff bezeichnet eine Weltanschauung, nach der eine bewusste Identifizierung und Solidarisierung aller Bewohner mit der Nation anzustreben ist. Es wird damit die Loyalität und die Hingabe zum eigenen Volk und zur Nation gefordert. Oft werden dabei das eigene Volk und seine Kultur überhöht und idealisiert über alle anderen Völker (Nationen) gestellt. Politisch ist der Nationalismus oft mit Unabhängigkeitsbestrebungen verbunden. Die ideengeschichtliche Grundlage bildet die Vorstellung, dass die Verschiedenheit zwischen den Völkern nicht nur gegeben, sondern auch erhaltenswert ist. Vor allem im 19. Jahrhundert kam es zu nationalistischen Mythenbildungen, um die neu geschaffenen

<sup>6</sup> Moritz Meier Spanier veröffentlichte in den folgenden Jahren unter demselben Titel Aufsätze, die in unterschiedlichen Fassungen in verschiedenen Fachzeitschriften erschienen. (Siehe: Hans Ries, Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992, S. 1017). Beispielsweise: Moritz Meier Spanier, Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen. Eine Umschau, in: Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 30. Jg., Nr. 6, Wien, Juni 1904, S. 111–116, und Nr. 7, Wien, Juli 1904, S. 135–138. Im zweiten Teil dieses Aufsatzes befasst sich der Autor mit dem Wandtafelwerk der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

<sup>7</sup> Siehe: [http://www.bibelpedia.com/index.php?title=Spanier,\\_Meir](http://www.bibelpedia.com/index.php?title=Spanier,_Meir). Zugriff am 8. November 2014.



Otto Barth, Aus der Wachau, vor 1914. Der österreichische Künstler, der für das Wandtafelwerk die Blätter 10 (Steirisches Bauernhaus) und 24 (Im Torfstich) schuf, war auch für die vom Verlag A. Haase herausgegebenen «Farbigen künstlerischen Heimatbilder» tätig. Abbildung in: Anton Herget (Hrsg.), Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus. 1. Teil. Farbige künstlerische Heimatbilder, Schulwissenschaftlicher Verlag A. Haase, Leipzig – Prag – Wien 1914, S. 10.



Nationen als vermeintliche oder tatsächliche Traditionsgemeinschaften zu verankern. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts radikalisierte sich in einigen Ländern der nahezu überall herrschende Nationalismus. Der jeweils eigenen Nation wurde nun eine historische Sendung zugeschrieben, mit der sie auch andere Territorien (oft durch gewaltsame Okkupation!) gleichsam erlösen sollte. Der dermaßen verstandene Nationalismus wurde zur Legitimation des Imperialismus – der Herrschaft auch über fremde Völker – «missbraucht». Diese Auslegung des Begriffs war neben vielen anderen Ursachen Hintergrund für die beiden verheerenden Weltkriege des 20. Jahrhunderts.

Eng verbunden mit dem deshalb heute oft negativ besetzten Begriff Nationalismus ist der positiv besetzte Begriff Patriotismus. Damit wird eine emotionale Verbundenheit mit der eigenen Nation bezeichnet. In der deutschen Sprache wird oft anstelle dieses Lehnwortes der Begriff Vaterlandsliebe synonym verwendet. Diese Bindung wird auch als Nationalgefühl oder Natio-

nalstolz benannt und kann sich auf ganz unterschiedliche Merkmale der eigenen Nation, wie etwa ethnische, kulturelle, politische oder historische, beziehen. Nationalismus und Patriotismus werden heute gemeinhin dadurch unterschieden, dass Patrioten sich mit dem eigenen Land und Volk identifizieren würden, ohne sich jedoch über andere zu stellen und andere Völker abzuwerten. Patriotismus bezieht sich auf die im staatsbürgerlichen Ethos wurzelnde, zugleich gefühlsbetonte, oft leidenschaftlich gesteigerte Hingabe an das überpersönliche staatliche Ganze, das als die den Einzelnen tragende Gesellschaft empfunden wird.

Heute, in einer vernetzten, grenzenlos gewordenen Welt, klingt der Begriff «Heimat» altmodisch und unpassend. In Deutschland und Österreich ist er besonders anrühlich, da in der Geschichte dieser Länder die schrecklichsten Seiten von Heimatverbundenheit sichtbar wurden. Heute gilt Multikulturalismus, die Mischung der Kulturen, als erstrebenswert. Dem «Heimat»-Begriff kann aber ebenfalls – wie es einige Wissenschaftler sehen – ein dynamisches Konzept zugrunde gelegt werden: Der Mensch bedarf als Kulturwesen von Natur aus eines sozialen Raumes, der Heimat – weshalb er sie in seinem Bewusstsein und durch sein Verhalten immer wieder neu schafft.<sup>8</sup>

Mehrfach wird in den zahlreichen zeitgenössischen deutschen und österreichischen Büchern und Aufsätzen, die sich mit künstlerischen Steinzeichnungen für Schule und Haus befassen, ausdrücklich darauf hingewiesen, dass eine der wesentlichen Triebfedern für die Schaffung eigener Wandtafeln der Wunsch nach «deutschen» bzw. «österreichischen» Bildern war.

Bereits in einer der wichtigsten Publikationen der Kunsterziehungsbewegung, im Katalog der 1901 in Berlin im Haus der Secession gezeigten Ausstellung «Die Kunst im Leben des Kindes», wird mehrmals auf die dringende Notwendigkeit hingewiesen, eigenständige, «deutsche» ästhetische Erziehungsbeihilfen zu schaffen. In der «Einführung» des Katalogs schreibt sein Herausgeber Max Osborn (1870–1946): «Immer lauter und dringlicher wird das sehnsüchtige Verlangen, unser Dasein aus den wirren Kämpfen der modernen Welt in eine Sphäre der Freiheit, Schönheit und Heiterkeit emporzuheben. Wir fühlen, dass das deutsche Leben der Gegenwart mit unerträglicher Einseitigkeit vom Verstandesmäßigen, Logischen, Exakten, von materiellen Erwägungen und Interessen beherrscht ist, und dass es ernster Arbeit im Dienste des Aesthetischen, Künstlerischen bedarf, um unsere Kultur einer harmonischen Gestaltung näher zu führen.»<sup>9</sup>

Im selben Katalog schreibt in seinem Beitrag Fritz Stahl (1864–1928) über den künstlerischen Wandschmuck: «Den Bildern von Rivière, die künstlerisch ausserordentlich schön sind, fehlt gerade durch ihren vornehm gedämpften Ton für unser Gefühl das Heitere, Festliche, das man dem Wandschmucke für die Räume, in denen Kinder leben, wünschen sollte. Die englischen



Einbandseite des Berliner Katalogs der Wanderausstellung des Deutschen Buchgewerbevereins «Die Kunst im Leben des Kindes» von 1901 mit einer Illustration des deutschen Malers und Illustrators Fidus.

<sup>8</sup> Die Definitionen der Begriffe sind dem Internetlexikon «Wikipedia» und anderen Lexika, wie z. B. «Brockhaus», entnommen.

<sup>9</sup> Max Osborn, Einführung, in: Die Kunst im Leben des Kindes. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus. Bilderbücher. Das Kind als Künstler, Katalog der Ausstellung im Hause der Berliner Secession, März 1901, Leipzig – Berlin 1901, S. 9.



Eintrittskarte zur Ausstellung «Die Kunst im Leben des Kindes», die 1901 im Haus der Berliner Secession gezeigt wurde.

10 Fritz Stahl, Künstlerischer Wandschmuck für die Schule und im Hause, in: Die Kunst im Leben des Kindes. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus. Bilderbücher. Das Kind als Künstler, Katalog der Ausstellung im Hause der Berliner Secession, März 1901, Leipzig – Berlin 1901, S. 23.

11 Der in Kusnezowo/Russland geborene Dramatiker, Erzähler, Jugendschriftsteller, Zeitungsredakteur, Kunstkritiker und Jurist Julius Norden war baltischer Abstammung und hieß mit bürgerlichem Namen Julius Gustav Andreas Hasselblatt.

12 Julius Norden, Künstler-Steinzeichnungen, in: Jahrbuch der bildenden Kunst, 5. Jg. (1905/06), Berlin 1906, S. 78.

13 Vorwort, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, Leipzig 1902, S. 8–9.

Blätter fallen leicht in's Plakatartige und haben zudem eine Kühle in der Empfindung, namentlich bei religiösen Stoffen, die bisweilen geradezu verletzt und alles andere eher ist als kindlich.

Stoffkreis und Ton, wie sie dem Schmuck der deutschen Schule entsprechen, werden am besten durch die Arbeiten des Künstlerkreises gegeben, der die von den Verlegern B. G. Teubner und Robert Voigtländer in Leipzig veröffentlichten Wandbilder für Schule und Haus geschaffen hat. Was in diesen billigen Blättern vorliegt, ist musterhaft durch feines Naturgefühl, gediegene Durchbildung und geschmackvolle Farbe. Es steht vielleicht absolut, sicher aber für uns über den Arbeiten der Fremden.»<sup>10</sup>

In einem Aufsatz des Berliner Kunstkritikers Julius Norden (1849–1907)<sup>11</sup> aus dem Jahr 1906 heißt es ähnlich: «Namentlich in Frankreich und England war man uns voraus und wir hatten nichts, was etwa den Blättern von Henri Rivière oder Fitzroy an die Seite zu stellen gewesen wäre. Diese beiden nachzuahmen oder in Originalen einzuführen war von vornherein ausgeschlossen; schon darum allein, weil sie dem deutschen Volksempfinden immer fremd bleiben und somit vor allem für die Schule sich gar nicht eignen würden. Gerade das, was ihnen in ihrer Heimat eine so hohe Stelle zuweist, das stark nationale Gepräge in der gesamten Kunstschauung, macht sie für uns minder wertvoll.»<sup>12</sup>

Im Vorwort des Berichts über den Ersten Kunsterziehungstag in Dresden im Jahr 1901, das von einigen der bedeutendsten Kunsterzieher Deutschlands (z. B. Alfred Lichtwark) unterschrieben ist, wird das Motiv für die Kunsterziehung und damit auch für die Schaffung von Wandtafeln auf den Punkt gebracht: «Wir wollen weder Künstler noch Kunstkenner erziehen, sondern unserer Jugend Auge und Herz für echte, gesunde deutsche Kunst öffnen.»<sup>13</sup>

## Die Kunsterziehungsbewegung

Kunsterziehung ist ein Teil der Kunstpädagogik. Während im Zeichenunterricht der praktische Umgang mit künstlerischen Techniken und Materialien gelehrt wird, beschäftigt sich die Kunsterziehung mit der Kulturvermittlung und dem Zugang zu den kanonisierten Kunstwerken. Sie ist ein Teilbereich der ästhetischen Erziehung. Der kulturphilosophische Hintergrund des Begriffs «ästhetische Bildung» basiert auf Friedrich Schillers (1759–1805) 1795 veröffentlichter Schrift «Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen».<sup>14</sup> Mit dem Begriff wird ein Ansatz der Erziehungswissenschaften und der sozialen Arbeit mit ästhetischen Medien

bezeichnet, bei dem sinnliche Erfahrungen der Ausgangspunkt von Bildung und Entwicklung des Menschen sind. Gemeint sind damit nicht nur Erfahrungen, die an künstlerischen Werken gemacht werden können, sondern – im Sinne des Wortes «Ästhetik», das etymologisch aus dem griechischen Wort «aistheis» abstammt, was so viel wie «sinnliche Wahrnehmung» bedeutet – die ästhetische Bildung zielt auf die Entwicklung einer umfassenden reflexiven Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit in allen Lebensbereichen. «Ästhetische Bildung versteht Bildung nicht in erster Linie als Wissensaneignung, bei der das Denken der Wahrnehmung übergeordnet ist, sondern als Ergebnis sinnlicher Erfahrungen, die selber Quelle von Wissen und Erkenntnis sein können.»<sup>15</sup> Ästhetik beschränkt sich demnach nicht nur auf das Schöne, das Harmonische oder auf die schönen Künste, sondern der Mensch wird ins Zentrum gerückt, dessen Wahrnehmungsweise einen ausschlaggebenden Anteil an allen Lebensbereichen haben soll. Für eine ganzheitliche Bildung sind Faktenwissen und logisches Denken nicht ausreichend, wie es die auf Rationalität ausgerichtete Lebenswelt glauben machen wollte. Zum Erlernen einer ästhetischen Erfahrungswiese wird bei der Wahrnehmung der Umwelt neben dem Verstand auch die Verwendung der fünf Sinne des Menschen notwendigerweise geschult.

Wie bereits erwähnt, wurde an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert streng zwischen «Zeichenunterricht» und «Kunsterziehung» unterschieden – zwei Begriffen, die heute möglicherweise miteinander verwechselt werden können. Im Verlauf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 wurde eine Reihe von Kongressen abgehalten, zu denen auch der Erste internationale Zeichenlehrerkongress zählte.<sup>16</sup> «Hier wurden nun in mehrtägigen Redeschlachten die Grundsätze eines natürlichen und künstlerischen Zeichenunterrichtes auf allen Stufen der Erziehung und des Unterrichts erörtert. [...] Leider konnten von den weitreichenden Beschlüssen nur wenige in die Tat umgesetzt werden. Nur der Beschluß, daß alle vier Jahre ein derartiger Kongreß in einer größeren europäischen Stadt abgehalten werden sollte, ließ sich einige Zeit lang durchführen.»<sup>17</sup> Zu all diesen Kongressen erschienen ausführliche Berichte. Zum 3. Kongress beispielsweise, der 1908 in London abgehalten wurde, erschien die Publikation «Deutsche Kunsterziehung», die vom Verlag B. G. Teubner in Leipzig und Berlin herausgebracht wurde. Das Vorwort des Buches gibt Aufschluss über den Herausgeber, die veröffentlichten Beiträge und den bekannten Gestalter des Bandes: «Diese Schrift wurde im Auftrage des deutschen Landesausschusses für den III. Internationalen Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterrichts (London 1908) veröffentlicht. Sie umfaßt folgende Beiträge: Zeichenunterricht von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Ludwig Pallat – Hamburg. Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung von Studienrat

14 Fünf Jahre nach der Französischen Revolution, 1794, wurde Friedrich Schiller, der mit seinem Drama «Die Räuber» gezeigt hatte, dass er den Begriff der Freiheit hochhielt, von der Französischen Republik zum Ehrenbürger ernannt. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich aber der anfänglich von der Revolution begeisterte «Monsieur Gille» (wie er irrtümlich in der französischen Verleihungsurkunde bezeichnet worden war) bereits von ihr abgewandt. Seiner Ansicht nach war die Despotie des Adels durch die Despotie des dritten Standes ersetzt worden. Der Schriftsteller fragte sich daher, warum musste etwas, das gut begonnen hatte, in einem derartigen Desaster münden? In den 27 Briefen, von denen er die ersten an Prinz Friedrich Christian von Augustenburg (1765–1814) adressiert hatte, schrieb sich Schiller seinen Erklärungsversuch vom Herzen. Das Grundübel lag seiner brillanten Gesellschaftsanalyse nach im Ungleichgewicht zweier widerstrebender Kräfte im Menschen, der deshalb zu Extremen neige. Schiller glaubte jedoch ein Allheilmittel zu kennen: die Kunst!

15 Über ästhetische Erziehung bzw. Bildung gibt es unzählige gute Literatur. Z. B.: Cornelia Dietrich – Dominik Krinninger – Volker Schubert, Einführung in die Ästhetische Bildung, Weinheim – Basel 2013 (2. Aufl.).

16 1er Congrès internationale de l'enseignement du dessin tenu à Paris en 1900. – Paris librairie des arts, du dessin et de la construction 1902.

17 Alois Kunzfeld, 50 Jahre Zeichenunterricht und Kunsterziehung. Ein Rückblick und Ausblick auf die methodische Behandlung dieses Unterrichtszweiges, Wien – Prag – Leipzig 1922, S. 41. Der 2. Kongress fand 1904 in Bern, der 3. Kongress 1908 in London und der 4. Kongress 1912 in Dresden statt.



Serie der beliebten «Vier Jahreszeiten» von Heywood Sumner, die bei den «Fitzroy-Pictures» 1893 erschienen.

Dr. G. Kerschensteiner – München. Handarbeit und Kunst von Dr. Peter Jessen, Direktor am Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin. Das deutsche Bilderbuch von Dr. G. Pauli, Direktor der Kunsthalle, Bremen. Das Wandbild in der Schule von Maler P. Hermann – Dresden. Junge Kräfte von Lehrer Carl Götze – Hamburg. Die Entwicklung der deutschen Kunstmuseen von Prof. Dr. Alfred Lichtwark, Direktor der Kunsthalle, Hamburg. Auf 16 Tafeln sind Schülerzeichnungen aus Preußen, Bayern, Sachsen und Hamburg wiedergegeben. Prof. Peter Behrens hat das Büchlein ausgestattet.»

Die sogenannte Kunsterziehungsbewegung entwickelte sich seit den späten 1880er-Jahren. Wenn auch ähnliche Tendenzen in England dabei vorbildlich gewesen sein mochten – sie stellt doch eine hauptsächlich in Deutschland entstandene geistige und pädagogische Ausrichtung dar. Ihr liegen Konzepte einer Kulturkritik zugrunde, wie sie sich in Werken von Friedrich Nietzsche (1844–1900), Paul de Lagarde (1827–1891) und vor allem in dem vielgelesenen Buch «Rembrandt als Erzieher» (erstmalig 1890) von Julius Langbehn (1851–1907) manifestierte. Die zunehmend als intellektuell und materialistisch empfundene Orientierung der bürgerlichen Kultur sollte wieder zu ethischen Werten und idealistischer Gesinnung zurückgeführt werden. Dazu galt Kunst (nach dem Vorbild englischer Kulturkritiker wie John Ruskin [1819–1900] und William Morris [1834–1896]) als das eigentliche «Heil-Mittel». Von der Auseinandersetzung mit Kunst wurde die Rückführung zu einer allgemeinen Gefühlsbildung und schließlich (im Zeichen gleichzeitig sich verstärkender nationalistischer Tendenzen) auch die Bildung eines neuen umfassenden «Volks-Bewusstseins» erwartet.

Den offiziellen Beginn der Kunsterziehungsbewegung, bei der die künstlerische Erziehung der Jugend im Vordergrund stand, markiert der am 28. und 29. September 1901 in Dresden abgehaltene erste Kunsterziehungstag.<sup>18</sup> Es sollten noch zwei weitere folgen. Die Kunsterziehungsbewegung war ein Teil der Reformpädagogik, die zu Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts begründet wurde. Ihr Hauptziel war die Bildung der Gesellschaft durch Kunst, Musik, Literatur und Leibeserziehung.<sup>19</sup> Den Vorstellungen ihrer Vertreter nach könne erst durch diese ästhetische Vervollkommnung der durch die Industrialisierung entfremdete Mensch wieder ganzheitlich gebildet werden. Reformpädagogik und Kunsterziehungsbewegung fanden internationalen Widerhall und ihre Ideen und Methoden wurden länderübergreifend diskutiert. Durch die Förderung der persönlichen Begabungen des Kindes und durch eine künstlerische Erziehung sollte die Entwicklung einer künstlerischen Individualität ermöglicht werden.<sup>20</sup>

### The Fitzroy-Pictures

«The Fitzroy Picture Society» wurde 1893 von George Heywood Maunoir Sumner (1853–1940), Arthur Heygate Mackmurdo (1851–1942), Selwyn Image (1849–1930), Christopher Whitworth Whall (1849–1924), Louis Davis (1860–1941) und anderen Malern und Kunstgewerblern auf Anregung von William Morris (1834–1896), einem der Gründer der britischen «Arts-and-Crafts-

<sup>18</sup> Der 1. Kunsterziehungstag in Dresden war dem Thema «Kunst» gewidmet, der 2. Kunsterziehungstag, der 1903 in Weimar abgehalten wurde, trug das Motto «Literatur», und der 3. Kunsterziehungstag, 1905 in Hamburg veranstaltet, hatte als Themenschwerpunkte «Musik» und «Leibeserziehung».

<sup>19</sup> Zur angestrebten künstlerischen Erziehung von Jugendlichen war es vorerst notwendig, die Lehrer entsprechend zu bilden. Es erschienen daher eine Reihe von Publikationen, unter anderen von Alfred Lichtwark, Theodor Lipps, Johannes Schilling, Karl Frey, Johannes Volkelt, Ernst Linde, Gustav Dehning, Walter Geisel, Karl Steinweg, Ludwig Praehauser, Anton Herget und Luise Potpeschnigg (siehe Literaturverzeichnis).

<sup>20</sup> Juliane Bär – Maud Häschel – Stefanie Ströhl – Angie Theilig, Der Kunsterziehungstag in Dresden 1901, in: <http://kunstpaedhistorisch.wordpress.com/texte-2011/der-erste-kunsterziehungstag-in-dresden/>, abgerufen am 27. Oktober 2014.

Bewegung», gegründet. Wie dieser zählen auch die Mitglieder der Fitzroy Picture Society zu den Künstlern der Arts-and-Crafts-Bewegung. Den Namen ihrer Vereinigung hatten die Künstler vom Straßennamen ihres Firmensitzes – 20 Fitzroy Street, London – abgeleitet. Gemeinsam ist den Künstlern, dass sie alle den späten präraffaelitischen Malern und Kunstgewerblern zugerechnet werden. Die Präraffaeliten ihrerseits waren eine in der Mitte des 19. Jahrhunderts in England zusammengeworfene Gruppe von Malern, deren Bilder von einer Auseinandersetzung mit den Malern des italienischen Trecento und Quattrocento und mit den deutschen Nazarenern – aber auch mit den Künstlern der italienischen Renaissance wie Botticelli (1445–1510) und insbesondere Raffael (1483–1520) – gekennzeichnet waren.

Ziel der Gesellschaft war, das künstlerische Niveau der billigen großformatigen Farbdrucke ihrer Zeit, wie sie für Schulräume hergestellt wurden, zu heben. Diese Drucke waren in der Regel – ihrer Ansicht nach – im einfachen «deutschen Stil» (wie sie es formulierten) gehalten, aber nicht so gut wie diese.<sup>21</sup> Die Künstler der Gemeinschaft wollten das erste Mal in England große Farbbilder zu einem geringen Preis erzeugen, die sowohl dekorativ als auch künstlerisch wertvoll sein sollten. Durch den niedrigen Preis sollten die Blätter einem breiten Publikum zugänglich sein.

Viele Bilder der Fitzroy Picture Society zeigen einen religiösen Inhalt. Es wurden aber auch profane Szenen aus dem Alltag und Genres aus der Natur dargestellt. Viele der Motive weisen einen belehrenden, moralischen Inhalt auf. Die Absicht der Künstler war es, die Drucke nicht nur zum Schmuck für Schulen zu schaffen, sondern sie sollten auch zur Dekoration von Kinderzimmern und öffentlichen Gebäuden geeignet sein. Stilistisch ist die Art der Darstellung dieser Bilder flächig gehalten – soll heißen, dass die Darstellungen oft ohne Licht und ohne Schatten auskommen und daher einen unplastischen Eindruck machen.

Besonders populär war die von Heywood Sumner entworfene Folge der vier dekorativen Blätter mit Darstellungen der vier Jahreszeiten, die große Verbreitung fand. Im Aufsatz über die Fitzroy Picture Society in «The Studio» heißt es dazu: ««The Four Seasons»», designed by Mr. Heywood Sumner, make a capital quartet for the decoration, not merely of a schoolroom but for home use. They are bright as a Walter Crane toybook, but here, as there, the gaiety of colour escapes vulgarity. Well chosen mottoes from Swinburne, Christina Rossetti, Keats, and Shakespeare run on friezes above and below each picture, [...]»

Die Fitzroy-Pictures zählen zu den Vorbildern des Wandtafelwerks der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, dessen Herstellung zehn Jahre später begann.



### Die Lithographien Henri Rivières

Der postimpressionistische französische Radierer und Lithograph Henri Rivière (1864–1951) ist in seinen Drucken weder dem Impressionismus noch dem Japonismus verpflichtet und trotzdem beiden Richtungen in einzigartiger Weise verbunden und auf eigenwillige Art nahestehend. Fern jeder Modeerscheinung, gleichwohl er mit Edgar Degas (1834–1917), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Théophil-Alexandre Steinlen (1859–1923) und Paul Signac (1863–1935) befreundet war, entwickelte der Autodidakt die von ihm meisterhaft beherrschte Technik, die pastosen Bilder der Impressionisten mit den flächig-linearen Holzschnitten Japans zu vereinen. Wie auch einige wenige andere europäische Künstler orientierte er sich besonders intensiv an der Ästhetik japanischer Druckgraphik.

Bedeutsam für seine künstlerische Entwicklung waren seine regelmäßigen Besuche von «Le Chat Noir», eines Kabarets am Pariser Montmartre (für das er ein eigenes Schattenspieltheater entwickelte und eine Zeitschrift gestaltete), die enge Freundschaft mit Edgar Degas und der von ihm bevorzugte Drucker seiner Lithographien Eugène Verneau, der auch für viele andere Impressionisten tätig war, wie zum Beispiel für Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Alphonse Mucha (1860–1939) und Pierre Bonnard (1867–1947).

Zwei Farblithographien von Henri Rivière, die zu den Vorbildern der wenig später erschienenen Blätter des Wandtafelwerks zählen. Links: Le Coucou du Soleil (Les Aspects de la nature, 1898). Rechts: L'Institut et la Cité (Paysages parisiens, 1900).

<sup>21</sup> The First Publications of the Fitzroy Picture Society, in: The Studio, 1. Jg., London 1893, S. 29.

## BILDNACHWEIS

Albertina, Wien 88, 91, 93, 95, 98, 104, 107, 108, 185 r, 186 l, 193 l, 193 m, 195 r, 197 r, 199, 200, 201  
Archiv Album Verlag, Wien 82  
Galerie Bel Etage, Wien 8, 10, 17, 35, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 75, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 100, 105 u, 127, 182, 183 lo, 183 ro, 184, 185 l, 188, 189, 190, 191, 192, 195 l, 196, 197 l, 203, 204  
GrazMuseum, Graz (Foto: Andreas Vormayr, Graz) 110, 111, 187  
Archiv M. K., Wien 14, 18, 26, 27, 29, 33, 37, 114  
Sammlung Schmutz, Wien 105 o, 106,  
Galerie Walfischgasse, Wien 83, 90, 92, 96, 97, 101, 102, 103, 113, 183 lu, 183 ru, 186 r, 193 r, 194, 202

Alle hier nicht angeführten Abbildungen und Fotos wurden von einem privaten Sammler zur Verfügung gestellt. Um die Genehmigung von Text- und Bildrechten hat sich der Autor bemüht. Sollte das nicht in allen Fällen gelungen sein, bitten wir, sich an den Autor zu wenden.

**Markus Kristan**

### **Das Wandtafelwerk für Schule und Haus**

1903–1916

**Herausgeber:** Galerie Bel Etage

**Grafische Gestaltung:** K·I·O·S·K–Editorial Design, *Matias S. Pils*

**Lithografie:** *Gottfried Eilmsteiner*

**Lektorat:** *Barbara Fink*

**Druck und Bindung:** GRASPO

ISBN 978-3-902117-26-7 (Galerie Bel Etage)

ISBN 978-3-99028-496-4 (Verlag)

**Verlag** Bibliothek der Provinz, A-3970 Weitra

[www.bibliothekderprovinz.at](http://www.bibliothekderprovinz.at)

**Umschlagabbildung vorne:** S. 12, 91, 102, 84; **hinten:** S. 101

**Vorsatz/Nachsatz aus:** Verzeichnis der im Kunstverlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei erschienenen Kunstblätter und Kunstwerke, Wien 1909