

ziehungsheimen institutionalisiert war. In den leicht pathetischen Bildsequenzen über die Meßfeier war dies deutlich ins Bild gerückt.

Am 27. 6. 64 strahlte der NDR eine Sendung aus dem Thema: „Warum gehen Mädchen ins Kloster?“ (Buch Henry Fischer, Regie Ule Eith. Sonntag um 11.30 Uhr. Auf diese Sendungen sei hingewiesen – wie auf die Abendsendungen um 19 Uhr im 2. Programm. Beide Sendungen verdienen Aufmerksamkeit ob ihrer guten Orientierung, die sie über religiöse Fragen im Raum der katholischen wie der evangelischen Kirche bieten). Die jungen Mädchen, die hier zu Wort kamen, sei es in der Schule in Hamburg, sei es bei den Interviews auf einem Jahrmarkt, offenbarten in ihren klaren Antworten mehr Entschiedenheit und Entscheidung, als man unserer Jugend von heute gemeinhin zutraut. Die Sendung informierte gut, vor allem auch im Bild, über das Problem des Ordensberufes in unserer Zeit. Leider wurde den üblichen Vorstellungen über eine Ordensfrau Vorschub geleistet durch die Szene der Gelübdefeier. Mußte dies alles so betont „kindlich-fromm“ klingen? Aber im Ganzen wurde Wesentliches beeindruckend und gut gesagt, soweit dies überhaupt in dreißig Minuten möglich ist.

Das Thema der Jugendstunde des WDR am 18. 10. 63 lautete „Schöpfung der Welt“. Es tanzte das Jugendballett der Wrona-Schule, Mülheim-Ruhr (Choreographie Henn Wrona, Regie Ernst Batta). Die jungen Menschen gestalteten tänzerisch mit großem Einfühlungsvermögen die ersten Kapitel der Hl. Schrift, Schöpfung und Sündenfall. Auch in diesem faszinierenden Tanz wie in dem anschließenden Gespräch war gar nichts von dieser blassen Skepsis der Sendung vom 10. 5. 64 „Jugend ohne Gott?“ zu spüren. Vielleicht ist dies Wort von der „Jugend ohne Gott?“ nichts anderes als ein „skeptisches Klischee“? Die Projektion einer Generation, die damals ihre eigenen Probleme zwischen 1933 und 1945 bzw. 1945 und 1955 (Schelskys sogen. „Skeptische Generation“) nicht gelöst hat – und die heute in ihrem schlechten Gewissen die „Skepsis“ sich selbst gegenüber ebenso zu entdecken wünscht bei anderen?

Roman Bleistein SJ

Georg Petel, ein bayerischer Bildschnitzer des Frühbarock

Die nationalen Werte stehen heute nicht hoch im Kurs. Im Auf und Ab der Mode, die auch die Kunst und Wissenschaft mitmachen, weil die ihnen übergeordneten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse hier den Ton angeben, sind die Kräfte wenig gefragt. Der junge Mann hängt längst den Bamberger Reiter oder ein Foto von Tilmann Riemenschneider nicht mehr auf seine Studentenbude, sondern eher ein Mobile à la Calder oder ein Tableau von Piet Mondrian. Das mag seine Bedeutung besitzen; jedoch wäre es schlicht zu meinen, daß die nationalen Kunstwerke weniger Wert besäßen, weil sie im Augenblick nicht modern sind. Die Bedeutung dieser nationalen, in diesem Fall sogar bayerischen und darüber hinaus europäischen Welt, zeigt eine hervorragende Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums unter der Leitung von Prof. Theodor Müller und der Mitarbeit von Dr. Alfred Schädler¹. Es ist das Werk des aus Weilheim stammenden Georg Petel (1601–1634), von dem der Codex von Halder der Augsburger Stadtbibliothek zu berichten weiß: „Georg Bettel war wohl der künstlichste Bildhauer, so Augspurg hate, war von 1631–32 Ratsherr, starb 1634“.

Die Bedeutung dieses so früh verstorbenen Bildhauers besteht nicht darin, daß er die bodenständigen Traditionen seiner Weilheimer Zunftgenossen Steinle oder Degler gradlinig weiterführte, sondern daß er die italienischen und niederländischen künstlerischen Impulse mit seiner bayerischen Vitalität prägte. „Nach solchen aber (gemeint ist Arbeiten in Bayern) hatte er sich zu der Mutter und Schul der Künste, nämlich nach Rom erhoben, woselbst dann ebenfalls sein schöner Verstand herfür geschienen, und er seine Manier sowol nach denen Antichen als Modernen eingerichtet“, so berichtet Sandrat 1675 von unserem Künstler². Diese Ausbildung

¹ Theodor Müller / Alfred Schädler: Georg Petel. München: Hirmer 1964 (Ausstellungskatalog, 46 S. mit 64 Bildtafeln).

² Adolf Feulner und Theodor Müller, Geschichte der deutschen Plastik. München: Bruckmann 1963, 502.

ermöglichte ein Werk, in dem die starke Bejahung des Lebens ebenso auffällt wie das tief empfundene Leid der religiösen Thematik. Venus, die Nymphen, eine Reihe von Aktbildern stehen neben einer Fülle von Passionsdarstellungen. Es scheint, daß diese Thematik nicht nur den Künstler, sondern auch die Zeit des Frühbarock charakterisiert.

Die Vitalität, die Lebenskraft, wird zwar jeder Generation von Künstlern gegeben, aber nicht jede Zeit vermag dieses Leben als Wert und Gefahr künstlerisch zu erfassen. In der ottonischen Kunst staute sich eine gewaltige Kraft; aber die Impulse des Triebes, Eros und Sinnlichkeit werden kaum Thema dieser Kunst. Wenn dagegen Georg Petel 1627 seine Gruppe Adam und Eva in Elfenbein schnitzt, so gibt er längst nicht mehr jene theologischen Berichte der ottonischen Bronzetür von Hildesheim, nach denen der Teufel in Gestalt der Schlange Eva zur Sünde aufforderte. Die Schlange ist zwar noch ästhetisch wirksam, aber ihre theologische und mythologische Bedeutung scheint sehr zurückgetreten. Auch Eva ist nicht mehr die Ursache der Versuchung, der Inbegriff des sinnlichen Strebevermögens. Vielmehr wird Adam aktiv. Er verführt die Frau, die unter seiner Zudringlichkeit auch leidet. Das mag der Welt eines Rubens oder Bernini entsprechen, Künstler, bei denen Petel sicher viel gelernt hat. In den Werken dieser Künstler und der Zeit bricht etwas Neues auf, das Empfinden für Vitalität und Erotik als Eigenwert. Die Schilderung der Akte, das Erfassen der verschiedenen psychischen Vorgänge in Adam und Eva zeigen deutlich, welche Schicht der Reflexion die Kunst des Frühbarock erreicht hat. Wie störend wirkt doch der Apfel in der Hand Adams. Er ist nicht mehr Inbegriff einer Sünde, der Selbstüberhebung des Menschen, sondern überflüssiges Attribut, das den Mann bei seinem eigentlichen Tun stört. Adam wird ihn wohl bald fallen lassen.

Auch die Venusstatuetten aus Elfenbein von Oxford und Köln geben diese Erfahrung wieder. Es wäre jedoch falsch, in ihnen die Darstellung einer autonomen Erotik zu sehen. Tatsächlich sind diese Frauen Göttinnen, d.h. es werden nicht bloß Aktfiguren aus dem Studio

naturalistisch wiedergegeben, vielmehr bleibt bei allen Beziehungen zur Natur und dem Gesehenen das Leitbild der Tradition erhalten. So bemerkt man bei der Venus von Oxford sogar einen antiken Kopf an der Figur. Und bei der Göttin von Köln hat eine einheitliche Bewegung die ganze Gestalt erfaßt, die die Größe und Bedeutung der Werte des Lebens ganz ins Allgemeine und Grundsätzliche erhebt. Wenn man sich nur einmal daran erinnert, wie gewisse moderne Bilder in der Nachfolge des Surrealismus die Erotik als bloß triebhaft und zerstörerisch oder als sinnlose Kraft „mondo cane“ – eine Welt für den Hund – schildern, kann man bei solchen Werken über die Ehrfurcht und Kraft der Gestalten nur staunen. Im Gegensatz zu der unaufhörlichen Diskriminierung des Erotischen in der Moderne wächst in der Kunst des Frühbarock aus der Spannung zwischen sinnhafter Erfahrung und den uralten Idealen der Tradition eine neue Welt der Kraft und Größe heran, die ihresgleichen sucht.

So kann das Salzfaß mit dem Triumph der Venus Nymphen und Kentauren, Delphine und Putten miteinander vereinen, um in dem leuchtenden glatten Elfenbein das Aufsteigen der Venus aus den Fluten zu feiern. Immer steht unmittelbar hinter den Beziehungen zum Gesehenen und zur erfahrbaren Wirklichkeit die Anerkennung des Lebens dahinter. Auch der Pokal mit dem trunkenen Silen aus Augsburg, der hinter der Orgie den Sensenmann zeigt, verleugnet nicht den Glauben an das Leben, auch wenn er das Wissen um den Tod darstellt. Viele Moderne erheben demgegenüber die Erfahrung des Todes und der Zerstörung zum letzten Glaubenssatz, unter dessen intoleranter Dogmatik das Wissen um das Leben mühsam seine Existenz zu behaupten sucht. Man denke nur an einige makabren Werke surrealistischer Art bei Pablo Picasso, Salvador Dali, Max Ernst und anderen, in denen die Organismen zerfließen und verwesen und der Untergang des Lebens beschlossene Sache ist. Nicht daß man derartige Bilder nur dem einzelnen Künstler zuschreiben kann. Hier wird eine moderne Situation aufgezeigt, für die eher die „Artisten des Politischen“ (Werner Haftmann) und man darf hinzufügen

die „Artisten des Technischen und Wirtschaftlichen“ als die wirklichen Künstler verantwortlich sind. Die Künstler machen nur etwas sichtbar, was die offiziellen Vertreter der Gesellschaft nicht wahrhaben wollen. Der bayerische Barock mit Georg Petel wird demgegenüber von einem unbändigen Glauben an das Leben bestimmt.

Dem frühbarocken Erlebnis des Lebens jedoch entspricht eine vertiefte Erfahrung des Leids. Wenn man die Werke der Ausstellung nur auf ihre Inhalte befragt, so fällt tatsächlich auf, wie viele Arbeiten dem Passionsthema angehören. Vor allem bemerken wir sehr viele Kreuzesdarstellungen. Und ebenso wie bei dem erotischen Themenkreis gehört auch die Leidenerfahrung nicht dem Künstler allein an, sondern sie wächst aus der Zeit und ihrer Umwelt. Der Dreißigjährige Krieg und das unaufhörliche Erlebnis der Pest mag die Thematik mit beeinflussen haben. Im Grunde aber wächst auch dieses Thema aus einer tiefen Religiosität.

Ein erstes Elfenbeinkruzifix aus dem Bayerischen Nationalmuseum aus der Zeit um 1620 wirkt noch vergleichsweise manieriert, von einem Künster gemacht. Schon der Gekreuzigte der Schatzkammer der Münchener Residenz ist einheitlicher und ausfahrender in der Bewegung und ausdrucksvoller im Schmerz. Noch intensiver wird der Schmerz in der Geißlung des Bayerischen Nationalmuseums – ebenfalls Elfenbein – gegeben. Der Organismus des Geschlagenen krampft sich zusammen, und seine Rechte greift zum Unterleib. Ausfahrend und geradezu pathetisch wird der Schächer aus der Berliner Kreuzigung aufgefaßt. Hier wird allerdings nicht der Schmerz, sondern die große Geste des Barock gesucht.

Der Crucifixus von Frederiksborg bringt die eigentliche Steigerung der Schmerzerfahrung. Der Körper des Gekreuzigten hängt geradezu an den Nägeln und das Gesicht stöhnt zum Himmel aufwärts. Dieser Gekreuzigte stirbt unter entsetzlichen Qualen. Mag dem Bildwerk auch eine „Invention von Rubens“ zugrunde liegen, die Arbeit ist keine Kopie. „Wie bei Rubens paart sich in Petels Werk mit dem Natura-

lismus der Darstellung ein Pathos des Ausdrucks, das die elementare Wirkung sinnlich steigert und verschönt: ein Anschwellen der Form, das im Raum nachhallt wie Orgelklang“³.

So konnte Petel schließlich in dem großen Crucifixus aus dem Regensburger Niedermünster eine Gestalt bilden, die den Schmerz in großer Fassung trägt. Und der Kopf des Christus der Augsburger Barfüßerkirche scheint ganz verhalten. Das Leid und selbst der Tod hat dieser Gekreuzigte in sich zurückgenommen, als wären sie nicht mehr mitteilbar. Bei aller barocken Realistik und Wirklichkeitserfahrung, die aus diesem Gesicht sprechen, werden Leid und Tod zum Geheimnis.

So gilt für die Passionsdarstellungen von Petel etwas ähnliches wie für seine Werke erotischer Thematik: Leid und Leben sind aufgehoben in den größeren Zusammenhang des Mythos und der Religion. Sie sind nicht nur ungedeutete Tatsachen wie in der modernen Kunst, vielmehr steht hinter Leben und Tod eine größere Wirklichkeit.

Zu einer besonderen ästhetischen Steigerung gelangen die Kunstwerke des Meisters, wenn Schönheit und Leid in einem Werk vereint werden. So wird der Sebastian – ein Elfenbeinwerk des Bayerischen Nationalmuseums – als besonders schöne Aktfigur dargestellt, deren bewegter Kontrapost jedoch durch den schmerzvollen Ausdruck des Gesichtes gesteigert und vertieft wird. Auch die Magdalena unter dem Kreuz aus dem Niedermünster in Regensburg wird als schöne Sünderin gegeben. Es ist jedoch nicht nur der physische Schmerz, der die Gestalt prägt, sondern das psychische Leid: die Reue. Diese Reue läßt gleichsam die ursprüngliche Schönheit neu aufleben und verleiht der Gestalt einen besonderen Adel.

Selbst die gewaltige Büste Gustav Adolfs, die der katholische Bayer vom Schwedenkönig hat „ad vivi“ anfertigen müssen, gibt die visionäre Schau in zwei Welten und wird so zum Ausdruck des Barock. Vital und diesseitig steht der König im Leben. In seltsamer Ekstase jedoch schaut er zugleich in einen ganz anderen Raum. Mag auch die Haltung des fremden Königs den Forderungen der offiziellen Bildnisse des Mo-

³ Ebd. 503.

narchen genügt haben, Auftrag und Werk repräsentieren eine Zeit, die sich – ob katholisch oder protestantisch – nicht aus rein naturalistischen oder gar materialistischen Voraussetzungen verstand. Die Kunst des Frühbarock bejahte das Diesseits und lebte aus der Vision des Jenseits. Und wenn Georg Petel in dem von den Kaiserlichen belagerten Augsburg 1634 an der Pest starb, so hat er, wie die Kunst seiner Zeit ein Opfer des Dreißigjährigen Krieges, die gewaltige Vision dieser Welt und die zwiefache Orientierung seines Zeitalters mit dem Leben bezahlt. Er steht jedoch zugleich am Beginn der großen Kultur des bayerischen Barock.

Herbert Schade SJ

Rhythmisch-musikalische Erziehung tauber Kinder

Seit im Jahre 1954 Professor Dr. Karl Hofmarksrichter, Direktor der Taubstummen-Anstalt in Straubing, erstmals 20 taube Kinder vor Teilnehmern an einer Taubstummenlehrer-Tagung in München auf Instrumenten, wie sie für das Orff-Schulwerk verwendet werden, spielen ließ, ist in mehr als einem Drittel der deutschen Taubstummeninstitute rhythmisch-musikalische Erziehung in den Unterrichtsplan aufgenommen worden¹. Wie stark das Interesse an dieser Art der Erziehung auch außerhalb der Bundesrepublik in Österreich, der Schweiz und Luxemburg inzwischen geworden ist, zeigte der Besuch eines Kurses, den Prof. Hofmarksrichter für Taubstummenlehrer und -lehrerinnen in der Zeit vom 16. bis 23. Juli auf Einladung des Orff-Institutes in Salzburg gehalten hat².

Der Unterricht in Taubstummeninstituten gilt in erster Linie der Umgangssprache. Ihre ursprüngliche Härte und Eintönigkeit zu modifizieren, hat sich die Einbeziehung rhythmisch-musikalischer Elemente als sehr nützlich für die Erziehung erwiesen. Doch wie, wenn das wichtigste Kontrollorgan für die Sprachmelodie, das Ohr, ausfällt? Zwar werden heute durch Gehörsuntersuchungen mittels eines Elektronen-

gerätes, des sog. Audiometers, wesentlich mehr Hörreste als früher aufgedeckt, über die Ansprache dieser Hörreste hinaus aber bieten Tast- und Vibrationssinn tauber Menschen dem Erzieher Ansatzpunkte, um die Wand der Stummheit zu durchbrechen.

Ausschlaggebend ist dabei der „Anschlags-effekt“ eines Instruments. Wurde bei Stimmgabeluntersuchungen zwar der Ton nicht gehört, der „Anschlag“ der Stimmgabel aber registriert, so durften entsprechende Wahrnehmungen auch bei Instrumenten erwartet werden, die durch Anschlag zum Klingen kommen. Versuche und jahrelange methodische Arbeit haben Karl Hofmarksrichters Annahme bestätigt. Mit den im Orff-Schulwerk verwendeten Instrumenten wie Fell- oder Holztrommeln, Pauken, Xylophonen, Metallophonen, Glockenspielen u. a. sind erstaunliche Erfolge erzielt worden. Das bewies die Arbeit mit Kindern aus dem Taubstummeninstitut in Straubing. Wohl hatte Karl Hofmarksrichter in Vorträgen über „Die physiologische Voraussetzung für rhythmisch-musikalische Erziehung tauber Kinder“ und über „Rhythmisch-musikalische Erziehung gehörsgeschädigter Kinder als Teil einer gesamten musischen Erziehung“ die Kursteilnehmer mit dem Gedankengut seiner Arbeit vertraut gemacht, hatte auch in selbstaufgenommenen Filmen den Gang dieser Arbeit veranschaulicht, ihr ganzer Wert aber zeigte sich erst, als man Hofmarksrichter im Kreise „seiner Kinder“ sah.

Schon als ich die 12 Buben und Mädchen im Taubstummeninstitut Salzburg-Lehen abholte – dort hatte sie Direktor Ignaz Stöggel mit Zustimmung der Landesregierung gastfreundlich aufgenommen – beeindruckte mich ihre Heiterkeit und Zutraulichkeit. Sie verlor sich auch nicht einen Augenblick angesichts eines großen Zuhörerkreises. Hofmarksrichter begann mit ganz einfachen Versuchen. Hinter einem tauben Mädchen wurden drei Instrumente aufgestellt: ein Xylophon, eine kleine Pauke und ein Gong. Je nach Anschlag zeigte das Kind auf das be-

¹ Hofmarksrichter, Karl: Orff-Schulwerk in den Taubstummeninstituten, in Orff-Jahrbuch 1962, 58 ff. (Mainz) Schott's Söhne.

² Diese Zschr. 173 (1963/64) 310.