

LERNEN DURCH LEHREN

VON
WOLFGANG RICHTER



1. LERNEN FÜRS LEHREN

Beim Holz wollte er nicht bleiben, erzählte Zenzmaier, das war ihm zu spröde, lieber war ihm da der Stein, wo er von außen nach innen arbeiten konnte. An seine handwerkliche „Grundausbildung“ an der Bundesfachschule für Holz-, Stein- und Metallbearbeitung in Hallein schloss er 1952-1954 eine Steinmetzlehre in den Mayr-Melnhof'schen Marmorwerken in Salzburg an. Seine künstlerischen Anfänge beschrieb er als eine schwierige Phase:

„Ich habe als Vierzehnjähriger angefangen im Glauben, Kunst könne man erlernen. Das war natürlich ein Problem, weil ich mit 18 nicht gewusst habe, was Kunst ist und was Kunst soll. Ich habe also mit ganz falschen Erwartungen angefangen, und dann kam die ganz große Krise, so mit 18, 19 Jahren, die hätte mich beinahe zum Selbstmord getrieben.“

Im Juli 1953 wagte er sich aus dem Staub der Werkstatt in die neu gegründete „Schule des Sehens“ von Oskar Kokoschka (1886–1980), wo er in die Bildhauerklasse von Uli Nimpf (1897–1977) kam. Der 1937 von Deutschland nach England emigrierte Bildhauer war mit Kokoschka befreundet, welcher ihn einlud, an der Sommerakademie zu unterrichten. Warum diese Zeit prägend für Zenzmaier gewesen ist, beschrieb er so:

„Am wichtigsten war für mich eigentlich Kokoschka, obwohl er Maler gewesen ist. Ich bin nie direkt Schüler bei ihm gewesen an der Sommerakademie, aber ich habe ihm intensiv zugehört, und er hat auch zu meinen Arbeiten Stellung genommen. Da wurde mir klar, dass er sowohl ein zeitgenössischer Künstler als auch einer aller Zeiten war. Er sah Zusammenhänge, er hatte eine klare Sicht von Kunst und konnte diese auch ziemlich unmissverständlich definieren.“

Mir sind durch ihn die alten Meister verständlich geworden, die Griechen vor allem. Das war keine Stilauffassung, sondern einfach das Gefühl, das Leben bewusst zu leben, zu verstehen, hinzusehen; diese enorme Schönheit zu erschauen und zu fixieren. Die Erkenntnis für mich war, dass das eine Aufgabe ist, für die es sich zu leben lohnt. Da war ich gerettet. Was ich bei Kokoschka gelernt habe: Das Erlebnis ist Voraussetzung für eine Vision.“

Zenzmaier erlebte Kokoschka als einen Menschen, „dem die durch das Betrachten und das konzentrierte Eingehen auf das Objekt entstehende Liebe und Einsicht wichtiger war als das Produkt Kunst. Er war ein guter Pädagoge, weil er Irrwege sofort aufgezeigt hat. Er hat

Vorurteile beiseite geräumt und sich damals, was sehr mutig war, gegen die abstrakte Moderne gewandt, indem er sagte, die bauen Vorurteile auf. Schade um das schöne Leben, hat er immer gesagt. Letztlich ist Kunst an sich noch kein Wert, sondern eben nur das Erlebte, das Gesehene. Und dieses Gesehene kann man durch das Bearbeiten aufbauen, verdichten.“

Bereits im darauffolgenden Jahr lernte Zenzmaier als Schüler an der Sommerakademie den italienischen Bildhauer Giacomo Manzù kennen. Auch 1955 und 1956 war er wieder in seiner Klasse. Manzù, mit dem er sich menschlich gut verstand, lud Zenzmaier zwischen 1955 und 1962 in seine Werkstatt nach Mailand ein. Seinen Wunsch, bei ihm an der Akademie zu studieren, konnte ihm Manzù nicht erfüllen, weil er die Professur aufgegeben hatte. Drum kam er privat zu ihm ins Atelier. Das war eine große Ausnahme. Er durfte bei ihm wohnen, hatte im Keller einen Raum als Atelier und zum Schlafen. Mit der Arbeit in der Werkstatt konnte er seinen Lebensunterhalt finanzieren, zugleich war das wie eine Lehre in der italienischen Metallbildhauertradition, wie man den Reiz des Gusses nutzen konnte. Für das Mittelportal des Salzburger Doms, die „Porta dell' amore“ saß Zenzmaier Modell für die Szene des hl. Martin.

Beeindruckt von seiner „animalischen, liebesfähigen“ Hingabe begeisterte er sich für dessen an der Antike orientierte Lebensauffassung. Er fand Gefallen am italienischen Lebensgefühl, für das Kultur als Erlebniswert einen hohen Stellenwert hat. Sinnlichkeit und Streben nach Schönheit bildeten für Manzù ebenso einen Grundwert wie Transzendenz und Inszenierung als feierliches Ereignis. Die Arbeit in Manzùs Werkstatt für Bronzeguss und das spontane Arbeiten in Wachs lenkten Zenzmaiers Augenmerk auf Gestaltungsmöglichkeiten, die für seine eigene künstlerische Tätigkeit nicht ohne Folgen blieben. Manzù als „antiker“ Bildhauer brachte ihm nahe, die perfekte klassische Durchbildung in einem Bezug zu einer sinnlichen Naivität zu sehen. Zusammen mit der Befreiung von stilistischen Zwängen ging es darum, *„die Natur als etwas Maßgebendes zu erleben.“* Manzù hielt nicht viel vom Konzept der „Schule des Sehens“, er war der Meinung, „sehen müsse jeder selber“.

Als sachlichen Gegenpol zum „barocken“ Kokoschka und zum „antiken Bildhauer“ Manzù suchte Zenzmaier Gerhard Marcks (1889 – 1981) in Köln auf. Von 1955 – 1957 war er zu einem Studienaufenthalt an der Werkkunstschule Köln. Daneben verdiente er an der Dombauhütte Geld zum Leben. Dort lernte er das Blechtreiben. Die Arbeitsweise bei Treiben des Blechs von innen nach außen war eine wichtige Erfahrung, die er dann später für die Arbeit mit Wachs und für den Bronzeguss nutzen konnte. Der kühle Klassizismus von Marcks, seine versachlichte Leidenschaft und seine Gabe, Werte zu vereinfachen, bestärkten Zenzmaier in seinem Selbstbewusstsein. Marcks bestätigte ihn in dem, was er ahnte. Er konnte ihm immer Arbeiten vorlegen und mit ihm reden Als Zwischenspiel zur Abklärung bezeichnete Zenzmaier diese Zeit: *„Er hat mich ein bisschen selbstbewusster gemacht“*. Wenn jedoch nur Marcks gewesen wäre, hätte ihm *„das Erlebnis, die leidenschaftliche Begeisterung am Leben“* gefehlt.

Diese Begegnungen, zunächst mit Kokoschka, dann mit Manzù und schließlich mit Marcks, bezeichnete Zenzmaier für sich als hilfreich und wegweisend. Kokoschkas barock-expressives Erbe, seine vehemente, aufgerissen zerklüftete Formensprache, und Manzùs Idee von der klassischen Durchformung der Figur als tektonisch gebaute Architektur haben in Zenzmaiers Werk nachhaltige Spuren hinterlassen.

Zu Wotruba nach Wien hat es ihn hingegen nie gezogen, weil damals *„alle zu ihm gegangen sind“*. Er erschien ihm zu singulär, zu ausschließlich und zu absolutistisch. Er hatte dort etwas *„Zwingendes“* befürchtet, während er auf der Suche nach einer *„spielerischen Offenheit“* war.

Mit seiner Tätigkeit als Assistent bei Manzù an der Sommerakademie von 1957-1960 (1961 war er Assistent bei Emilio Greco (1913 - 1995)), ersten Gussversuchen und mit der Einrichtung einer eigenen Werkstatt für Metallguss setzte für Zenzmaier in den sechziger Jahren die eigenständige künstlerische Arbeit in Bronze ein. Das italienische Erbe schätzte er so ein:

„man muss sich immer wieder in Erinnerung rufen, dass eine Linie, ein Profil, was immer man sieht, aufregend und einmalig ist und wichtig sein kann: Sinnlichkeit als Grundwert, als Schönheit. Plastik ist bei den Italienern immer auch Architektur. Sie sehen durch ihre lange Tradition von der Antike her diese innere Konstruktion, diese Tektonik eines jeden Naturgebildes. Mir ist nicht nur die Figur wichtig, sondern auch der Raum, in dem sie steht, den sie durchschreitet. Trotzdem muss ich feststellen: ich bin anders als die Italiener, aber ich versuche, von ihnen zu profitieren“.

In seiner Vorgangsweise arbeitete Zenzmaier mit Druck von innen nach außen, aber genauso von außen nach innen. Da kam ihm das hohle Wachs sehr entgegen, obwohl es technisch sehr schwierig ist. Da er zum Malerischen neigte, war ihm dieser Druck wichtig. Die Wirkung beschrieb er so: Es gehe um einen *„Hauch von innen, ein verwischtes Wehen“*, denn *„Leben ist Atmen, und beim Atmen geht es um Innen und Außen. Ich möchte, dass man spürt, dass es hohl ist“*. Dazu fiel ihm ein Ausspruch von Manzù ein, der oft meinte: *„L' arte è questo.“* Darauf folgte ein tiefes Durchatmen.

Genau um dieses Strömen geht es auch Zenzmaier, um die Lösung eines klassischen Problems der Bildhauerei: Wie kann eine Summe von Bewegungen, Erfahrungen in einer plastischen Form angemessen fassbar werden? Er konnte das ganz kurz zusammenfassen: *„Lebendig ist, wenn man was versteht“*.

2. LERNEN AUS DER PRAXIS

Bei aller internationaler Offenheit fühlte sich Zenzmaier stets regional verwurzelt. *„Die Kunst lebt davon, dass sie dort wächst, wo sie geboren ist“*, hat der Maler Josef Mikl einmal gesagt. In diesem Sinn fühlte sich Zenzmaier immer als Kuchler Bildhauer:

„Deshalb ist mir Kuchl auch sehr wichtig und auch die Berge. Wenn man zum Beispiel Ägypten nimmt und die Monumentalität, etwa eine Sphinx mit ihrer ganz ruhigen, statisch stabilen Ausstrahlung. Das wirkt in einer Ebene unerhört monumental. Dieselbe Sphinx neben dem großen Göll verliert ganz eindeutig, kann nicht bestehen. Der Göll kann immer noch lachen über die Größe einer Sphinx. Und selbst eine Pyramide wäre bei uns ein Hügelchen. Wir haben ganz andere Dimensionen, und, was das Reizvolle ist: unsere Landschaft. Daher kommt vielleicht auch das Barocke. Dieses permanente sich ändern, wenn die Sonne auf den Berg scheint - einmal ist er ganz weg, dann sieht man jeden Stein, einmal ist er plastisch, dann wieder flach. Das Spiel der Wolken, das Bild kann sich von Minute zu Minute ändern; Das ist viel aufregender als in einem flachen Land, dieses bewegte Flimmern, der Wechsel vom Nass zum Trockenen. Das Nass ist auch sehr wichtig, das viele Wasser, das in Kaskaden stürzt, viele Formbrüche – was wir als Rokoko bezeichnen würden - ich glaub', das prägt schon. Man schaut hinauf oder hinunter, kann irgendwo hinausschauen. Das ist ein ganz anderes Raumgefühl. Das wird einem erst bewusst, wenn man woanders ist. Aber ich könnte nicht in einer Schlucht leben. Hier jedoch weitet sich das Tal, die Berge sind noch da, aber treten schon etwas zurück und nach Norden nach Salzburg hinaus wird es flach, da kann man hinausschauen. Das Hinaufschauen, der Weg, der sich schlängelt, das ist keine gerade Straße, das hat nichts Imperiales wie die Straßenfluchten in München mit einer langen Geraden, wo auch eine Parade aufmarschieren kann. In den Bergen hingegen

können höchstens Freischärler herumklettern, da ist so ein strammes Marschieren im Stehschritt gar nicht möglich. Diese Form von Ordnung löst sich in der Landschaft ziemlich auf.“

1969 errichtete er in Georgenberg eine eigene Gießhütte und rief die „Arbeitsgemeinschaft bronzegießender Bildhauer“ ins Leben. Zu ihr gehörten Herbert Trapp, Alois Lindner, Guido Friedl, und nach ihrer Assistenzzeit bei Zenzmaier Peter Wiener und Peter Schwaighofer. Damit hat er – in dieser Art einzigartig in Österreich- seine Erfahrungen an andere weitergegeben.

1970 hat er mit Bernhard Prähauser den Tennengauer Kunstkreis gegründet, dessen Obmann er bis 1989 gewesen ist. Ziel war die Förderung lokaler Kunst und Künstler: Mit der Organisation von Ausstellungen, Vorträgen und Veranstaltungen in der Galerie Pro Arte in Hallein, dem ehemaligen Atelier des Bildhauers Bernhard Prähauser wollte er einen Beitrag zur kulturellen Allgemeinbildung leisten. Er wollte als Staatsbürger einen Beitrag dazu leisten „dass der Staat sich als Kulturstaat entwickelt, dass da mehr geistige Auseinandersetzung stattfindet, damit die Politiker sehen, auch dafür gibt es eine Lobby. Er verstand unter Kunst Kunst im umfassenden Sinn, „dass man sich unterhalten, Gespräche führen kann.“

Als Mitglied der Salzburg Kommission, dem Vorläufer des Landeskulturbeirats, als Mitglied des Landeskulturbeirats und im Fachbeirat Architektur und Bauen brachte er seine Ideen auch auf der Expertenebene ein. In seinem Resümee zum kulturpolitischen Einsatz schwang Resignation mit, die Politik habe das „als eine Art ungehörige Einmischung“ empfunden, „das war ein bisschen naiv, aber vielleicht kommt's noch. Das fände ich für die Entwicklung des Staates schon wichtig.“

Von 1970 bis 2022 leitete er beim Tennengauer Kunstkreis einen Aktzeichenkurs. Über den Stellenwert des Zeichnens hat er sich oft Gedanken gemacht:

„Ich unterrichte das Zeichnen auch und merke, dass es äußerst schwierig ist. Die meisten fangen beim Kopf an zu zeichnen und beim Fuß wissen sie schon nicht mehr, was sie vorher im Kopf gedacht haben. Das wird dann immer nur ein Addieren, und dieses Verflechten, dass die Zehe verbunden ist mit dem Kopf als eine Idee, das ist äußerst schwierig, das braucht eine Art Erleuchtung, wenn man das pathetisch so sagen kann. Die Professionalität besteht darin, wesentliche Elemente zu erkennen und dann die Details entsprechend einzuordnen. Ich sag' immer beim Zeichenunterricht, das ist wie bei allen anderen Dingen im Leben auch, wie bei einer Rede. Man muss zuerst eine große Idee haben und dann die Sachen entsprechend einordnen, dass jedes Teil zu dieser Idee beiträgt. Das ist das Schwierige, während man das eine macht, hat man das andere schon vergessen. Das passiert überall, wo man hinschaut. Das ist wirklich eine Lebensschule, man muss ein Konzept haben, damit es nicht nur ein Aneinander ist, dessen Teile keinen Bezug haben.“

Wichtig war ihm bei diesen Aktivitäten immer auch der Aspekt der Begegnung: „Das gemeinsame Leben ist mir wichtig, das ist ein gemeinsames Abenteuer. (...) Es ist gar nicht so entscheidend, was dabei herauskommt (...). Das Tun ist wichtig, das Hinschauen, das Entdecken, dass da viel mehr ist, je mehr man sich damit auseinandersetzt; eine Fülle von Ereignissen. So ein Zeichnen ersetzt einen Urlaub, eine Reise“.

Wohl auch deshalb war er ein geschätzter Reiseführer. Die Beweggründe dafür beschrieb er so: „weil man da gezwungen ist, die eigenen Gedanken und Wahrnehmungen zu ordnen. Geschichte hat ja immer auch mit Raum zu tun, mit Zeit und Raum. Bewegung ist ja auch Zeit: erst da, dann dort, und das ist Raum. Es ist so lang oder es dauert so lang. Die Länge kann ein Zeitbegriff sein, aber auch ein Maß, ein Raummaß. Daher gibt es diese Ähn-

lichkeit – wie auch in der Geschichte. (...) „Mich interessiert ja am Kunstwerk nicht nur, wie es aussieht, sondern warum es so geworden ist. Alles, was ist, hat seine Geschichte. Das ist eine Lebensanschauung. (...) Das Begreifen ist wichtig“.

Mit Empathie gab er seine Erfahrung in unterschiedlichen Kursen weiter, so etwa 1979-1983 bei Steinbildhauer-Sommerseminaren für Kunsterzieher in St. Margarethen und in Loretto (Burgenland), in Workshops für Schüler in seinem Atelier sowie in Seminaren für „Skulptur und dritte Dimension“ der Galerie Weihergut.

Jahrzehntelang war der Sommer seiner Lehrtätigkeit an der Sommerakademie auf der Festung gewidmet, 1974- 1978 als Leiter der neu eingerichteten Klasse für Bronzegusstechnik und von 1979-1996 als Leiter der künstlerischen Klasse für Bronzeguss.

3. SOMMERAKADEMIE

Als Assistent in der Bildhauerklasse war Zenzmaier oft allein in der Klasse, weil Manzù erst später gekommen ist. Da hat Kokoschka dann Stellung bezogen und er musste auch seine Meinung zu den Arbeiten der Schüler sagen. Dann kam Manzù und nahm Stellung. Oft stimmten alle drei überein, was Zenzmaiers Selbstbewusstsein stärkte, weil er sah, dass er sich auf sein Urteil verlassen konnte.

Der familiäre Werkstattcharakter der Bildhauerklasse auf der Festung war legendär. Die aufwändigen Vorbereitungen für Material- und Werkzeug, der Guss und die Aufräumarbeiten stellten immer eine Herausforderung für Zenzmaier und seine Mitarbeiter dar. Barbara Wally geht in ihrem Beitrag ausführlich auf diese Zeit ein.

Mit der Technik in Wachs hat Zenzmaier nicht nur eine Tradition vermittelt, sondern eine eigenwillige Sprache entwickelt, die nur mit einer eigenen Gießerei möglich war. Nur so konnte er die subtilen Feinheiten des Wachses nutzen, denn jeder Fingerabdruck ist sichtbar, man kann relativ spontan arbeiten, aber das Ergebnis wird auf Dauer fixiert. Diese Möglichkeiten wollte er nutzen: das Wiederverwenden, das Neuordnen des schon einmal Gemachten, das Duplizieren und Verändern. Das rein statuarisch – Tektonische hingegen hat er „immer ein bisschen als Zwang empfunden.“

Viele, die seine Arbeit – besonders den Paracelsus - begleitet haben, stellten sich die Frage: Gibt es gerade bei der Technik in Wachs überhaupt ein Ende? Dazu meinte Zenzmaier: „Ein Ende in diesem Sinn gibt es nicht, denn alles, was perfekt ist, möchte ich am liebsten zerstören. Das geht nicht, das Perfekte ist eine Anmaßung. Aber es muss doch im Zusammenhang stimmen. Manchmal gelingt das auf Anhieb und manchmal scheint es nicht zu gehen. Perfekt ist es nicht und kann's nicht sein. Ich glaub, das ist das Problem der Moderne, dass wir zu viel wissen. Es ist schön, wenn man diese Naivität hat. Aber wir wissen im Detail zu viel und müssen dann mehr kämpfen um eine klare Sicht“.

4. LERNEN DURCH LEHREN MENSCHENBILD

Zenzmaier unterrichtete gerne – unter der Voraussetzung, dass es nur zeitweise war, sonst „würde es auch wieder Routine werden“. In Gesprächen mit ihm wurde deutlich, dass er sich sehr für Geschichte interessierte, auch für Literatur. Den Anfang von Dantes Divina Commedia konnte er auswendig, natürlich auf Italienisch. Bildung hielt er für wichtig: „Das ist die Botschaft, von der Goethe spricht“.

Am Unterrichten schätzte er, dass es eine Begegnung mit anderen Menschen bietet: „man muss Stellung nehmen, muss vor allem etwas artikulieren, und das ist sehr anregend und geistig belebend. Es stecken also auch egoistische Motive dahinter.“

Für ihn wurde im Lauf der Zeit klar, „dass die Dinge zusammenhängen“. „Es kommt nicht darauf an, dass man alles weiß, sondern dass man aus dem, was man erfahren hat, wie ein Mosaik ein Bild zusammensetzt. Ich sehe dann plötzlich die Zusammenhänge von Zeitraum und geometrischem Raum und möchte damit etwas anfangen. Das Geheimnis sah er darin, die Beziehung zu finden, „etwas, das einem bewusst geworden ist. Ich muss dran glauben können, und das muss ich als Künstler selbst entdeckt haben, sonst bin Ich kein Künstler, nur ein Handwerker“.

Welche Lern-Erfahrungen haben dazu beigetragen?

Am Anfang stand die praxisorientierte „Grundausbildung“ der Lehre, durchaus verwandt mit der Bauhütten - Gesinnung als solidarische Arbeitsgemeinschaft, die er in Köln kennengelernt hat. Für seine bildhauerische Ausbildung ging er einen unkonventionellen Weg: Bei Manzù in Mailand und bei Marcks in Köln konnte er nicht mehr an der Akademie studieren. In persönlichen Gesprächen mit Marcks und als lernender Mitarbeiter bei Manzù erwarb er sich seine Kenntnisse und konnte seine seine Erfahrungen vertiefen: „Ich wusste nur eins. Ich wollte nicht zu Wotruba. Obwohl ich ihn sehr bewundere. aber ich wollte nicht hin, weil alles in Österreich ging zu Wotruba. Er war mir zu ausschließlich, zu absolutistisch.“ Das hätte ihm zu wenig Freiraum gelassen, meinte er.

Wie kann man seine intuitive Methode des Vermittelns beschreiben?

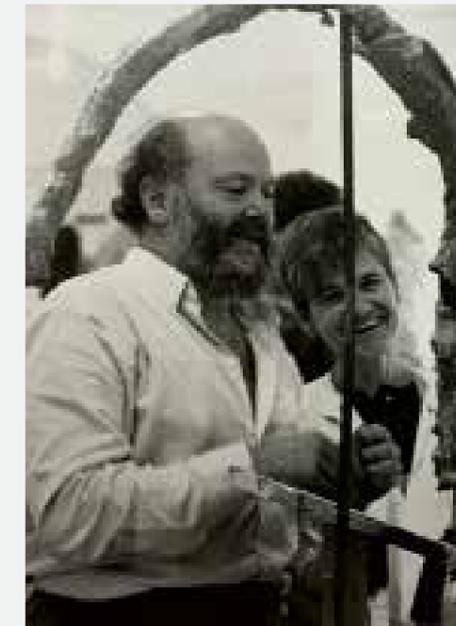
Was Zenzmaier bei Kokoschka gelernt hat, war die Einsicht, dass das Erlebnis Voraussetzung für eine Vision ist. Er verstand Kokoschka sowohl als einen zeitgenössischen Künstler als auch „als einen aller Zeiten“. Was er an ihm bewunderte, war dass er Zusammenhänge sah, eine klare Sicht von Kunst hatte und diese auch ziemlich unmissverständlich definieren konnte. Kokoschka wollte dem Seherlebnis anschaulich Ausdruck geben.

Impulse für seine „Schule des Sehens“ bekam Kokoschka an der Wiener Kunstgewerbeschule in den Jahren Jahren 1904 bis 1909. Dort wurden praxisorientierte und reformfreudige Lehrmethoden entwickelt. Mit unkonventionellen Lehrmethoden war Kokoschka 1912/13 als Assistent für „Allgemeines Aktzeichnen“ tätig, 1933 hat er sich sogar für das Rektorat beworben.

Mit der künstlerischen Entwicklung hin zur Naturbeobachtung und zum freien Entwerfen hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch an der Wiener Kunstgewerbeschule eine Ablösung vom Arbeiten nach historischen Vorbildern eingesetzt. Dort dürfte er auch mit dem pädagogischen Reformprogramm von Franz Čížek, einem Pionier des Zeichenunterrichts und Begründer der Jugendkunstbewegung in Kontakt gekommen sein, denn ab 1901 wurden die Arbeiten der Schülerinnen und Schüler regelmäßig im Rahmen von Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt.

Ausgangspunkt von Kokoschka war eine ganzheitliche Persönlichkeitsbildung, die vom Menschen als Maß aller Dinge ausging. Es ging ihm nicht um die Ausbildung von Künstlern, wichtig war ihm die Begegnung von kunstinteressierten Menschen mit dem Seherlebnis.

Barbara Wally legte dar, dass seine „Schule des Sehens“ in Bezug auf die elementare Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung den Prinzipien des mährischen Philosophen und Pädagogen Jan Amos Comenius (1592–1670) verwandt war. Sein Orbis Pictus, ein Vorläufer des modernen Bildlexikons, begleitete Kokoschka in Kindheit und Jugend. Comenius entwickelte die erste systematisch aufgebaute Didaktik der Neuzeit und lehnte abstrakte Wissensbildung in der Erziehung ab. Er wollte die Schüler durch Anschaulichkeit und Strukturiertheit des Unterrichts mit Bezug zum Alltag zur Erkenntnis führen und nutz-



te mit dem Orbis Pictus auch die Sprachen als Schlüssel zum Erwerb von Sachkenntnissen. Die frühe Begegnung mit dem Comenius hat Kokoschka in mehrfacher Hinsicht geprägt: Er interessierte sich zeitlebens für Fragen der Erziehung, und sie weckte seine Berufung zum Lehren. Das Sehen und die Umsetzung der gesehenen Welt in eigene Bilder wurde für ihn die bestmögliche Form des Begreifens.

Kokoschka wurde für Zenzmaiers Art des Lehrens zu einer zentralen Bezugsfigur.

Für Zenzmaier ging es dabei immer um eine Wechselbeziehung. Das Prinzip „Lernen durch Lehren“ steht in einem methodischen Kontext, welcher dem Ganzheitlichen verpflichtet ist. Historisch betrachtet bildete Comenius' Betonung der Sinneswahrnehmung und des Lernens durch Tätigkeit und Tun eine Grundlage für die Arbeitsschulbewegung, wo Ganzheitlichkeit als Ergänzung zu verschiedenen Lernprozessen gesehen wird. Eine Forderung der Reformpädagogik der 1920er Jahre war, dass intellektuelles und soziales Lernen eine Einheit bilden müssen.

In den 1980er Jahren hat der Pädagoge und Didaktiker Jean-Pol Martin das pädagogischen Gesamtkonzept „Lernen durch Lehren“ entwickelt, methodisch der Aktionsforschung zugeordnet werden kann. Bei dieser handlungsorientierten, konstruktivistischen Unterrichtsmethode lernen Schüler oder Studenten, indem sie sich als Berater und Unterstützer den Stoff gegenseitig vermitteln.

Ähnlich dachte Zenzmaier, denn wenn wir einen Gedanken in Sprache fassen, bewerten und hierarchisieren wir Informationen: Man versteht etwas tiefer, wenn man es anderen erzählt.

5. VOM WERT DES ZEICHNENS

Wie Kokoschka, der bemerkte, dass noch zur Zeit Goethes die Fähigkeit, sich den Mitmenschen im Bilde mitzuteilen, Teil der humanistischen Bildung gewesen ist, maß auch Zenzmaier dem Zeichnen einen hohen Stellenwert bei:

„Das Zeichnen ist wunderschön, man sollte es viel, viel mehr tun. An sich zeichne ich als Studium, und zwar vor der Natur. (...) Es gibt eben in der Natur so viel Aufregendes zu entdecken über das schnelle Zeichnen. Nur dafür zeichne ich, nicht als Eigenwert, nicht als grafisches Blatt, das irgendwie reizvoll sein soll.(...)“

Etwas, das sehr vernachlässigt wird, ist das Wissen um die Proportionen. Nachdem man Proportionen niemals im wahren Maß sieht, muss man da sehr viel studieren. Wir sehen ja alle Dinge in irgendeiner Perspektive, Verkürzung und nie das wahre Maß, nicht fünf Dinge auf einmal im wahren Maß. Und trotzdem muss das Maß dahinter sein in der Tiefe, eine Aufgabe, die ich für sehr wichtig halte, ja auch allgemeinbildend.

Dem wurde früher mehr Bedeutung beigemessen. Drum haben die Leute heute solche Schwierigkeiten mit dem Geschmack, weil sie das Maß verloren haben, den Wert des Maßes. Bei jeder guten Architektur kann man es nachmessen. Das Zeichnen ist für mich eine Werksangelegenheit, ein Studium. Ich wollt, ich hätte mehr Zeit dafür“

In der aktuellen Fachdidaktik Diskussion kann man Unterstützung für Zenzmaiers Plädoyer finden. Ein Sammelband mit dem Titel „Zeichnen als Kulturtechnik“ schlägt vor, das Zeichnen als „zwingend notwendige Kompetenz“ dem Lesen, Rechtschreiben und Rechnen gleichzustellen. Beim Zeichnen lernt man beobachten, unterscheiden, vereinfachen, vergleichen, ergänzen, abstrahieren und fördert damit die „Intelligenz des Sehens“(Arnheim). Zeichnen vermittelt Kenntnis, ist aber zugleich Mittel zur Erkenntnis, weil wir uns damit ein anschauliches Bild von etwas machen können. Zeichnen ist immer auch „Interpretation und Denkmodell für die Erfahrung von Wirklichkeit“(Spieler). Das betrifft nicht nur die

künstlerische Praxis, Zeichnen gliedert Gedanken, strukturiert Sachverhalte und unterstützt Kommunikation, so wie wir auch das Schreiben nicht nur lernen, um damit Gedichte verfassen zu können, und das Lesen nicht nur, um uns in Romane zu vertiefen. Im phänomenologischen Sinn von Merleau-Ponty ist eine Zeichnung immer auch die „Antwort auf eine bestimmte Frage meines Blicks“.

Damit wird deutlich, dass Zenzmaiers Anliegen auf einem soliden, dem Humanistischen verpflichteten Fundament ge- und begründet ist. Es bleibt zu hoffen, dass es von vielen, die er begeistern konnte, weitergetragen wird. Er war der Meinung, dass *„ein Kunstwerk ja auch ein Gespräch ist. (...) ein Dialog“*. Er glaubte, *„dass jeder Bürger verpflichtet ist, dafür etwas zu tun und an die Öffentlichkeit zu gehen.“*

Dagmar-Beatrice Gaedtko-Eckardt, Monika Miller u.a. (Hrsg.): – Zeichnen als Kulturtechnik. München 2017.
Wieland Schmied (Hrsg.): Zwischenbilanz 1981–1993 Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg. Salzburg 1993.
Barbara Wally (Hrsg.): Die Ära Kokoschka. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg 1953–1983. Salzburg 1993.

Kursiv gesetzte Zitate aus:

Dass eine Figur wirklich lebt und existieren kann. Wolfgang Richter – Josef Zenzmaier. Ein Gespräch. In: Wolfgang Richter (Hrsg.): Josef Zenzmaier. Plastiken 1963–1991. Ausstellungskatalog Bildungshaus St. Virgil. Salzburg 1991.
Wolfgang Richter: „Die Grenze zur Beliebigkeit ist eine Fahrt zur Hölle“. Über Zeichnen und Bildhauerei, Kunst und Leben. In: Josef Zenzmaier. Zum 70. Geburtstag. Katalog zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 2003.