

Der Weg zum Akt

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **12 (1913)**

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749594>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Als Hauptbedingung nannten wir das historische Moment, demzufolge eine Pflanze oder Pflanzengemeinschaft unter den heutigen Verhältnissen zu einem außergewöhnlichen Vorkommnis wird. Dann muss jedes Naturdenkmal eine Seltenheit sein, nicht umgekehrt, und endlich ist es nicht das Individuum an sich, dem wir jene Bezeichnung geben, sondern die Art als solche, weil nur diese etwas Dauerndes vorstellt.

BERN

W. RYTZ



DER WEG ZUM AKT

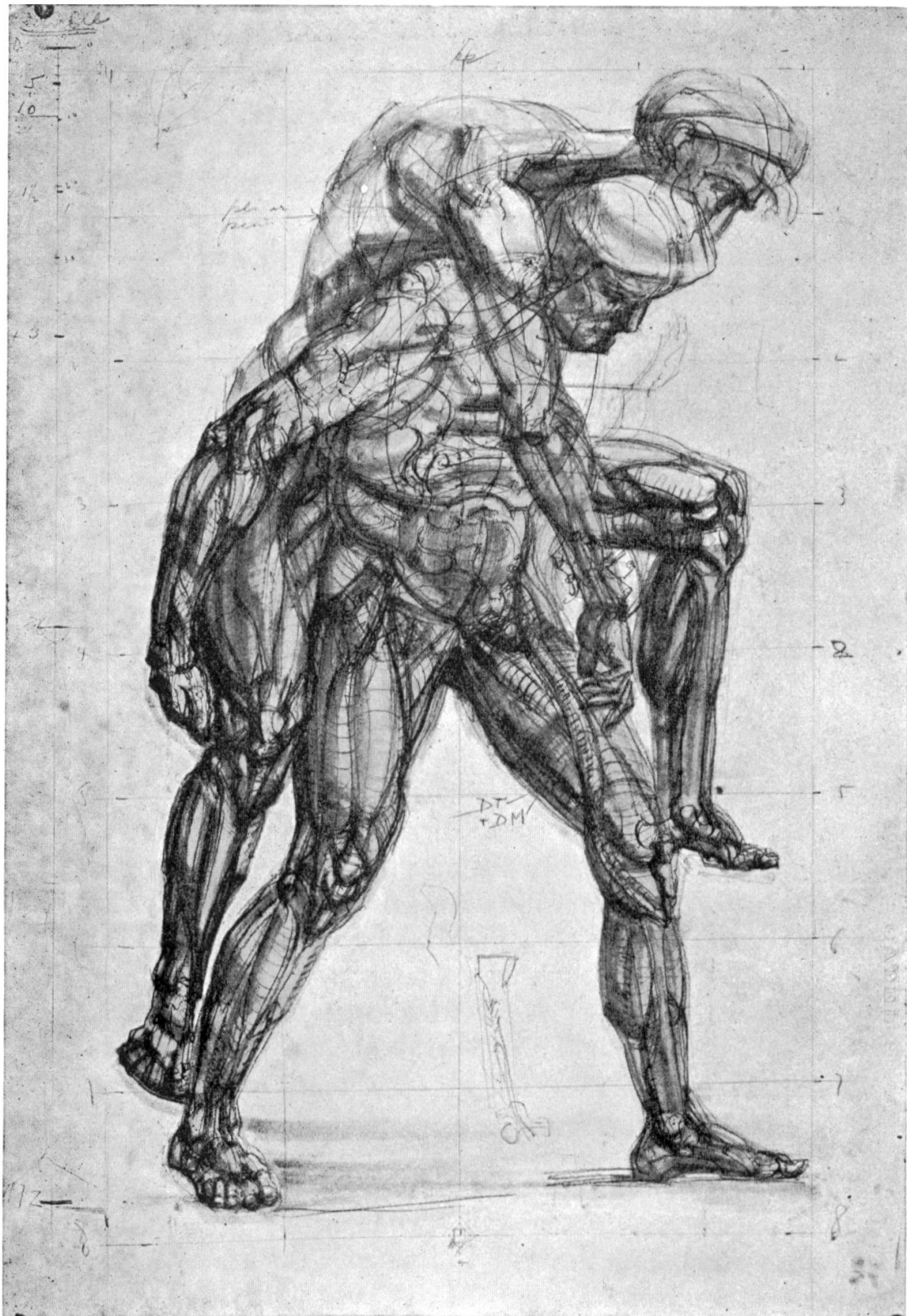
Dass Aktzeichnungen, wie sie in Kunstschulen zu hunderten und aber hunderten gefertigt werden, halbwegs geratene Abschriften der Natur sein müssen, an denen man selten gönnerhaft anerkennend, meistens gründlich gelangweilt vorbeigeht, das ist ein Irrtum, von dem mich die Arbeiten aus der Aktklasse von J. Martin an der Genfer Kunstschule gründlich geheilt haben. Ich sah da im Musée Rath — die Ausstellung ist noch bis Ende des Monats geöffnet — ein paar Blätter, die schwerlich einer herausfinden würde, wenn man sie unter anatomische Studien Lionardos mengte, daneben lebensgroße Akte, so stilvoll und untadelig, dass man kaum weiß, womit man sie vergleichen soll. Mein Erstaunen erreichte den höchsten Grad, als ich erfuhr, neunzehnjährige Bur-schen hätten all das ohne einen helfenden Strich des Lehrers gemacht. Das unerwartet schöne Ziel erweckte meine Neugier nach dem Weg, auf dem es erreicht wurde, und ich erkundigte mich nach dem Gang dieses neuartigen und in seinen Ergebnissen so altmeisterlichen Unterrichts.

Er beginnt nicht mit Dozieren oder Vorzeichnen, sondern damit, dass der Lehrer sokratisch von den Schülern erfragt (dieses Vorgehen bleibt stets der Kern des Unterrichts), dass die Wirbelsäule der Träger aller unserer Bewegungen ist. Dann wird mit dem einzelnen Wirbel begonnen, aber nicht mit einer photographischen Wiedergabe, sondern mit einer schematischen Darstellung alles dessen, was für seine Verrichtungen unerlässlich ist:

der Knochen wird in einen Maschinenteil übersetzt und mit Sicht von allen Seiten, auch von unten, oben und schräg, gezeichnet, bis sich der Schüler eine sichere räumliche und zweckbestimmte Vorstellung durch nachschöpferische Tätigkeit erworben hat. Das nämliche geschieht dann mit der ganzen Wirbelsäule, mit dem Brustkorb, mit dem unglaublich verwickelten Becken, die alle „auswendig gelernt“ werden; hier tritt neben die Umrisslinie die Beleuchtung, die der Schüler selbst so wählt, wie sie ihm passt, und die er durch Strichlagen darstellt, welche der natürlichen Bewegung der Form folgen. In gleicher Weise werden dann die Gliedmaßen behandelt.

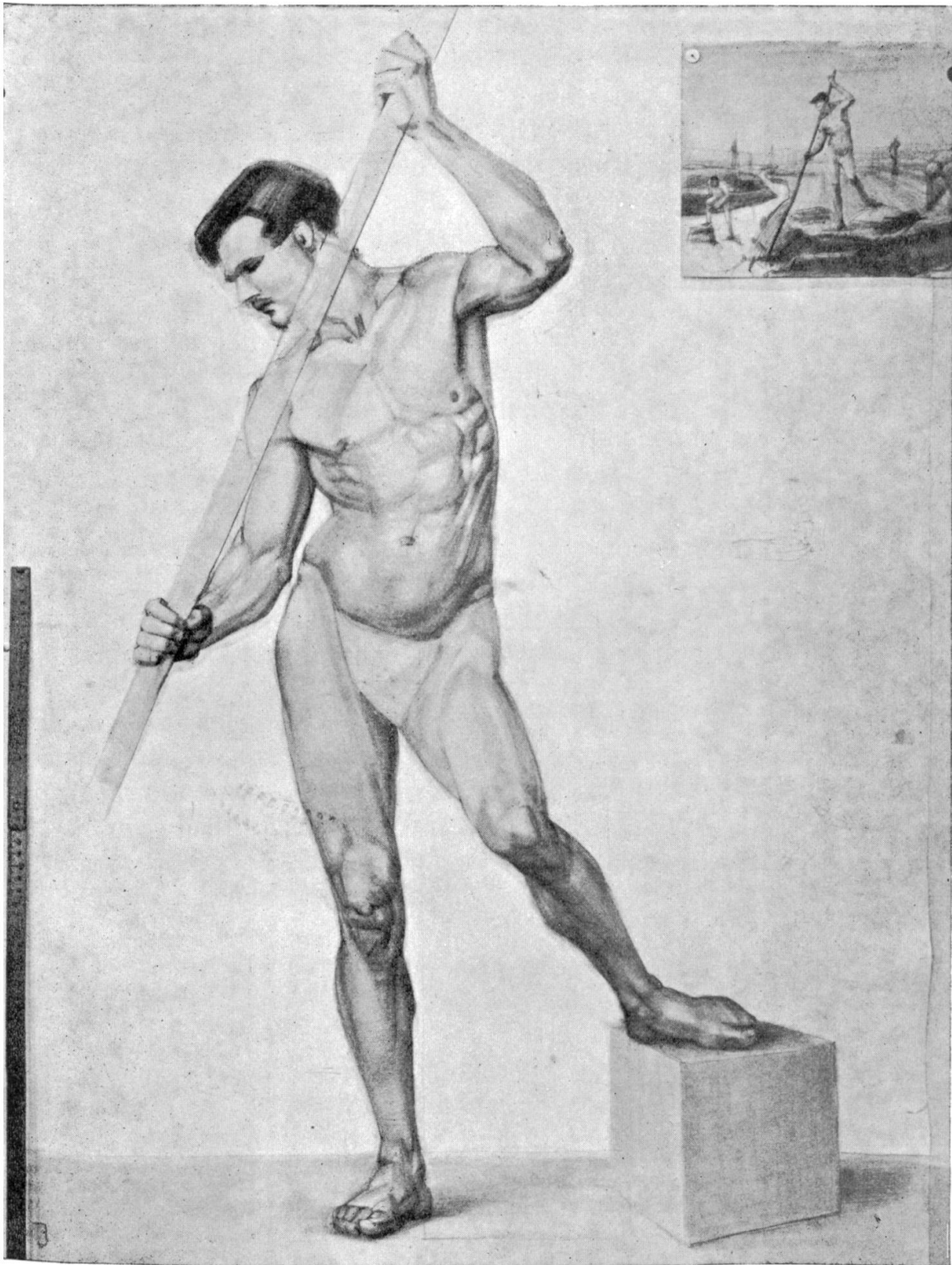
So dient der ganze erste Jahreskurs der Kenntnis des Knochengerüsts. Und das ist keine verlorene Zeit. Nicht nur erwirbt der Schüler eine große Geschicklichkeit im Zeichnen und starkes räumliches Vorstellungsvermögen, beherrscht er Verkürzungen, Schattenwirkung und Perspektive; er gewinnt eine Einsicht in die Folgerichtigkeit des Knochenbaues, in die gegenseitige Bedingtheit aller Bewegungen, wie sie auf anderm Wege kaum zu erwerben ist. Nicht auf dem Papier ist die Hauptleistung vollbracht worden, obwohl die flüssige Art, wie später das Skelett mit der Feder in Aktskizzen hineingeschrieben wird, schon als äußere Leistung unvergleichlich da steht, sondern im Kopfe; der erzieherische Hauptgewinn ist das bewusste Nachschaffen eines vom Großen bis ins Kleinste zweckmäßigen Baues.

Im nächsten Jahr werden die Knochen mit Muskeln bekleidet, ein jeder mit Unterstreichung des Zwecks, dem er dienen soll, hart und eckig herausgearbeitet, nicht in der fasrigen Art, wie man sie in Anatomielehrbüchern findet. Wird dann eine Antike oder eine Figur Michelangelos lebensgroß aus ihrem unsichtbaren Feder- und Räderwerk auf dem Papier entwickelt, so entsteht durch die strenge Bedingtheit aller Teile und durch die Beschränkung auf das Notwendige ein ganz merkwürdiger Eindruck gebändigter Größe. Frei aus der Erinnerung muss der Schüler eine solche Figur von jeder Seite, auch von oben darstellen und die vorbereitende und folgende Bewegung genau notieren können, muss die Figur in Kompositionen zeigen, wo sie mit Gleichgewichtswerten zu wirken hat. Das innerlich Schauen, nicht das bloße Anschauen bleibt das Ziel.



DER WEG ZUM AKT

Anatomische Zergliederung nach einer Zeichnung Raffaels.
(aus der Oberklasse).



DER WEG ZUM AKT

Zeichnung nach dem Modell, vor der Vollendung.
In der Ecke Verwendung in einer Komposition aus dem Gedächtnis.
(aus der Oberklasse).

Um die gleichmäßige Durchbildung des Kunstwerkes anschaulich zu machen, wird die gleiche Figur neben einander in etwa zehn Zuständen dargestellt, zuerst wie eine grobe Holzpuppe, deren Oberfläche dann wie durch glatte Messerschnitte gleichmäßig in immer mehr und kleinere Flächen geteilt wird, bis schließlich der Akt mit all seinen Muskeln herausgearbeitet ist.

Erst das dritte Jahr bringt Studien nach dem lebenden Modell, und hier zeigt sich gleich die sicher erworbene Fähigkeit der Schüler, eine ermüdende Stellung rasch festzuhalten. Sie können auch leicht ein ungeeignetes Modell so übersetzen, wie es der Zweck des Bildes oder Bildwerks erfordert. Und dann sind bei diesen Akten alle Teile, auch Hände und Füße, die man ja gewöhnlich nur schlapp andeutet, mit vollkommenem Ausdruck wiedergegeben. Und keiner schwimmt unsicher in der Luft.

Um dem Schüler klar zu machen, was ihn von alten Meistern trennt, wird eine Zeichnung, zum Beispiel der Mann, der einen auf den Schultern trägt aus Raffaels Borgobrand, mit der gleichen Gruppe verglichen, die der Schüler nach dem Modell lebensgroß zeichnet; so lernt er begreifen, was beim alten Meister verstandesmäßig und was gefühlsmäßig ist, warum Raffael die Stellung, seinen eigenen Standpunkt, die Beleuchtung gewählt hat, alles an Hand einer sorgfältigen Zergliederung mit vielen Skizzen. Oder ein Schüler bringt eine eigene Komposition mit, die nun dadurch auf Herz und Nieren geprüft wird, dass man die einzelnen Akte nach dem Modell durchnimmt, dass man das Knochengestüst hineinzeichnet und an seiner Hand das Gleichgewicht der Bewegungen, an Hand der Muskeln das Gleichgewicht der Massen überprüft. So erwirbt der Schüler in drei Jahren mit Sicherheit, was so mancher in einem ganzen Leben gar nicht beherrschen lernt.

Bewunderte ich zuerst die Ergebnisse dieser Schulung, so verehere ich nun noch mehr ihren folgerichtig durchgebildeten Plan. Denn es ist eine Schulung, nicht eine Dressur; alles muss der Schüler aus sich selbst entwickeln, muss den gewiesenen Pfad selber wandern, auf die Hülfe des Lehrers früh verzichten lernen. Nicht zeichnen, verstehen lernen soll er. Das gibt diesen Akstudien die Kraft von Kunstwerken, dass Gedanken dahinter stehen, selbstgeprüfte Gedanken, die eine wohlerwogene Einheit bilden. Und gerade weil dieses Können sich aus Gedanke und

Gefühl, nicht aus bloßer Fertigkeit herschreibt, bewahrt sich jeder Schüler seine eigene Art und Entwicklungsmöglichkeit.

Der Lehrer J. Martins, der Ähnliches, wenn auch nicht ganz so folgerichtig, erstrebte, war Barthélemy Menn, dessen Name als Hodlers Meister und Führer erst seit wenig Jahren bei uns bekannt ist und über dessen gewaltigen Einfluss auf die Entwicklung unserer Kunst man sich noch nicht Rechenschaft gegeben hat. Wie Menn hat Martin nie ausgestellt und ist daher fast gar nicht bekannt. Die geistige Vaterschaft Menns berechtigt aber zu dem Schlusse, dass die sichere Methode Martins nicht beim Aktzeichnen stehen bleibt, sondern folgerichtig auf das Figurenmalen und selbst auf die Landschaft auszubilden ist. Jedenfalls haben seine Schüler, wohin sie sich künftig auch wenden mögen, eine Erweckung erlebt, die ihnen gestattet, als Herrscher und nicht als Sklaven des Akts zu schaffen. Auch wenn sie sich tektonischen Künsten zuwenden sollten, haben sie einen so hohen Begriff von Organismus erhalten, dass sich ihre Erfindungsgabe nie aufs Spielerische und Oberflächliche verirren wird.

Eins fehlt ja vor allem unsern jungen Malern: das zur figürlichen Komposition unerlässliche Können. Und das sollten sie nicht mehr im Ausland suchen, wo sie häufig auf ein Rezept eingeschult werden. In Genf, wo ihnen das Museum ungeahnte Schätze bietet, wo Martin dieses tüchtige Verfahren für das Aktzeichnen eingeführt hat, wo Gillard, nach der selben Ausstellung zu schließen, vorzügliche Anweisung zur Zergliederung von Meisterbildern gibt, kann sich jeder die Grundlage erwerben, die ihm not tut. Wenn man in der Schweiz einen entdeckt, bei dem etwas zu lernen ist, so beeile man sich: entdeckt ihn das Ausland, so ist es zu spät.

ZÜRICH

ALBERT BAUR



L'ART EN BELGIQUE

A Bruxelles comme à Paris, le bon forçat de la critique ou le simple amateur de peinture, qui d'octobre à juin suit toutes les expositions, éprouve une sorte d'infinie lassitude au moment où le printemps s'épanouit, dans les jardins, les verdure, au cœur frais de la forêt. Il est comme hébété. Il a des yeux pour ne plus voir et des oreilles pour ne plus entendre, avec ses propres lamentations, que les réclamations des peintres demandant aux directeurs de journaux que leur critique les passe en revue. Le pauvre critique gémit: „Que de toiles! que d'huile! que d'huile“ à la façon du maréchal Mac-Mahon qui ne trouva rien de mieux à dire devant la mer que cette profonde parole: „Que d'eau! que d'eau!“