

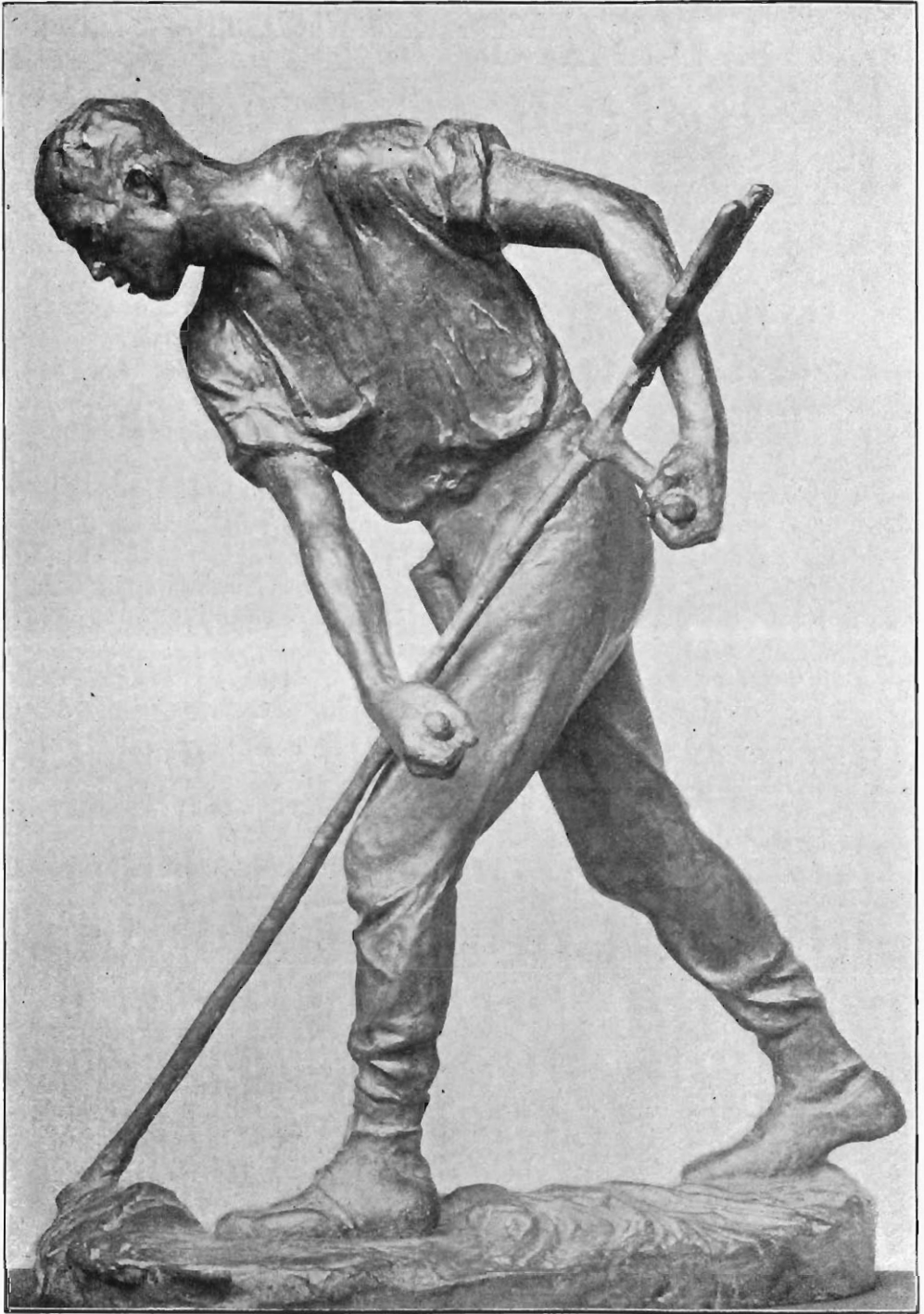
Anleitung zur Kunstbetrachtung

in den oberen Klassen der Mittelschulen.

Von Professor Dr. Josef Strzygowski.

Der Ruf nach künstlerischer Bildung wird heute allgemein laut. Man will bei der Schule einsetzen und ist einig darüber, daß es sich dabei nicht wieder um Geschichte, sondern um die Kunst selbst handeln müsse. Meines Erachtens wird es vor allem auf die Erziehung zum Sehen und zum geordneten Überdenken des Beobachteten ankommen. Ob solcher Anschauungsunterricht nun an Kunst oder Natur geübt wird, scheint mir zunächst ganz gleich. Das Sehen der Form und ihrer Wandlungen im Wechsel der Umgebung, das Miterleben ihres Inhaltes, das Verstehen ihrer Sprache und ihres Ausdruckes, kurz das Erfassen des Wesens der Dinge in Natur und Kunst, das ist es, worauf es ankommt. Es soll wieder gelehrt werden, mit unseren fünf Sinnen Erfahrungen zu sammeln, nicht nur aus Büchern zu lernen. Ich könnte mir denken, daß man bis zum Aufsteigen in die oberen Klassen der Mittelschulen bei diesem Wecken der Sinne und der Übung im Beobachten stehen bliebe. Die Kunst wäre dabei nicht nur als Mittel des Nachweises heran zu ziehen, was man in Natur und Leben finden kann, sondern vor allem auch dafür, daß das Gesehene und Empfundene faßbar gemacht, wiedergegeben, dargestellt werden kann. Für verderblich halte ich jedes zu starke Hervorkehren nationaler oder wirtschaftlicher Absichten durch ausschließliches Heranziehen der heimischen Kunst und Natur oder die Berührung moderner Streitfragen.

Im nachfolgenden möchte ich ein Beispiel dafür geben, wie ich mir den Anschauungsunterricht in den oberen Klassen der Mittelschulen eingerichtet denke. Auf dieser Stufe könnte zur Vermittlung von Eindrücken übergegangen werden, die den Schüler auf die in der bildenden Kunst herrschende Gesetzmäßigkeit aufmerksam machen. Erst auf der Hochschule wäre dann Bestand und Wandel dieser Gesetze an der Hand der Geschichte vorzunehmen. Ich habe eine solche Einführung, die Sache der oberen Klassen der Mittelschule ist, seit dem Eintritt in das Lehramt der Universität d. i. seit 1887 ständig in der Form von Übungen in der Methodik der Kunstbetrachtung für Anfänger angesetzt. Wenn ich heute einen an der Mittelschule gemachten Versuch vorlege, so geschieht es, weil das Komitee dieser Festschrift von drei zur Wahl gestellten Gegenständen gerade diesen wählte und mir durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Direktors Dr. A. F. Reibenschuh die Gelegenheit geboten war, in der siebenten Klasse der k. k. Staatsoberrealschule in Graz eine Probe machen zu dürfen. Ich fand die Schüler überraschend reif und würde heute lieber etwa in die fünfte Klasse gehen. Es ist viel zu viel, was ich in der einen Stunde durchgepeitscht habe. Damit ließe sich ein Semester füllen. Denn der Lehrer soll die Fragen nicht zu scharf stellen und die Antwort nicht zu rasch fördern: gerade eine gewisse spielende Art, ein Herumsehen, Abspringen, Zurückkehren ist notwendig; nur so macht das nachträgliche



MEUNIER. MÄHER.

Erkennen der Gesetzmäßigkeit einen bleibenden Eindruck. Deshalb muß auch von vornherein der Weg von Frage und Antwort eingeschlagen werden.

Ich teile hier das wenig überarbeitete Stenogramm des Schülers F. Reischer mit. Jeder Teilnehmer bekam ein Blatt der nebenstehend abgebildeten Photographie in die Hand. Ich habe einen Schüler vorgenommen und meine Fragen an ihn gerichtet, zugleich aber die anderen aufgefordert, dreinzureden, falls der eine die Antwort schuldig bliebe.

Der Mäher von Meunier.

L(ehrer): Was sehen Sie da dargestellt?

Sch(üler): Einen Bauer, der mäht.

L.: Wollen Sie ihn beschreiben. Sehen Sie sich ihn näher an.

Sch.: Er ist halb nackt, die Ärmel sind aufgestreift, das Hemd ist auf der Brust offen (Stockt).

L.: Gut, ja. Aber glauben Sie, daß es vom künstlerischen Standpunkt aus darauf in erster Linie ankommt? Wie steht er da?

Sch.: Er ist nach links vorgebeugt. Er steht auf dem linken Fuße und hat den rechten nach rückwärts gestellt. Er hält mit beiden Händen die Sense.

L.: Sieht man die Sense ganz?

Sch.: Man sieht nur den Stil mit den Griffen und die Ansatzstelle des Messers.

L.: Wodurch ist das Messer verdeckt?

Sch.: Durch den Sockel.

L.: Meinen Sie? Sehen Sie keine Anhäufung da?

Rufe: Ja, Gras!

L.: Wie ist die Brust gestellt?

Sch.: Die Brust ist nach vorn gewendet und halbnackt.

L.: Wie sieht man die anderen Körperteile?

Sch.: Der Unterkörper wird von der Seite gesehen. Der Kopf auch; er blickt nach unten.

L.: Eine eigentümliche Anordnung. Glauben Sie, daß man jede Haltung, jeden Augenblick einer Bewegung für die künstlerische Darstellung nehmen kann?

Sch.: Nein.

L.: Warum nicht?

Sch.: Man kann nur einen einzigen Moment herausgreifen, weil die Haltung in jedem Augenblicke wechselt. Vieles könnte man nur beschreiben.

L.: Gewiß. Aber wie geht der Künstler bei der Wahl dieses Augenblickes vor?

Sch.: Er wird einen solchen nehmen, der für die Darstellung am günstigsten ist.

L.: Wie kommt er dazu? Wovon geht er dabei aus? (Dauerndes Schweigen.)

L.: Von der Beobachtung. Der Künstler muß die Dinge beobachten; auch der Beschauer, will er urteilen, muß Natur und Leben bewußt (besser noch unbewußt!) beobachtet haben. Glauben Sie, daß es damit getan ist, wenn ich mir ein schönes Modell nehme? Ist das schon eine künstlerische Leistung?

Es wird doch noch etwas anderes in Betracht kommen. Von welchen Gesichtspunkten ist also der Künstler im gegebenen Fall ausgegangen?

Sch.: Er hat einen Moment gewählt, in dem möglichst viel Handlung vereint und worin ein Gesamtbild gegeben ist.

L.: . . . Haben Sie schon einmal einen Mäher gesehen? Worauf kommt es beim Mähen an?

Sch.: Daß die Sense fast den Boden berührt. . . und . . . daß sie dem Boden parallel geführt wird.

L.: Worauf also bei der Körperhaltung?

Sch.: Der Körper ist zum Boden geneigt, der Oberkörper muß gedreht werden.

L.: Was ist's mit den Beinen?

Sch.: Um eine bessere Stütze zu gewinnen, muß der Mäher die Beine auseinanderspreizen. . . . Der linke Fuß bleibt stehen, der rechte dreht sich mit dem Oberkörper.

L.: Die Arme?

Sch.: Die Arme werden immer mehr oder weniger parallel gehen, weil der Abstand der Griffe immer derselbe bleibt.

L.: Und der Blick?

Sch.: Er folgt erst der Sense. Der Künstler drückt das hier drastisch aus. Man sieht ein Aufgehen in der Arbeit. Der Blick ist starr auf die Schneide gerichtet, der Mund geöffnet.

L.: Haftet der Blick hier wirklich auf der Sense?

Sch.: . . . Nein.

L.: Liegt darin etwas Unnatürliches?

Sch.: Nein.

L.: Welcher Moment im Verlaufe des Mähens ist nun also dargestellt?

Sch.: Hier ist die Mitte des Bogens dargestellt.

Rufe: Nein, das Ende.

L.: Woraus geht das hervor?

Rufe: Die Sense ist mit Gras bedeckt. Die Brust ist nach vorn gewendet. Im nächsten Moment dreht er sich zurück.

L.: Geht der Mäher unmittelbar aus dem Schwunge in die Rückwärtsbewegung über? Tritt nicht zwischen dem Ende der einen Bewegung und dem Einsetzen dieser neuen ein Augenblick der Ruhe, ein toter Punkt ein? Ist das nicht schon mechanisch begründet?

Rufe durcheinander, zustimmend.

L.: Lassen wir das. Sie sehen, der Künstler hat einen Augenblick gewählt, wo der Körper mitten in der reichen Folge von Bewegungen einen Augenblick starr bleibt. Gehen wir nun weiter. Finden Sie nicht, daß in der Bewegung des Körpers gewisse Richtungen hervortreten? (Schweigen).

L.: Sehen Sie nicht, daß der Rumpf und der rechte Fuß die gleiche Richtung haben? (Zustimmung). Finden Sie dazu wohl nicht eine zweite Hauptrichtung? (Schweigen).

L.: Nun? Geht die Sense nicht nach der andern Diagonale? (Zustimmung).
Fällt Ihnen sonst nichts auf? (Schweigen). Macht die Figur einen ruhigen
oder unruhigen Eindruck?

Sch.: Einen ruhigen.

L.: Wodurch ist dieser ruhige, geschlossene Eindruck erzielt?

Sch.: Die Gliedmaßen sind in die Nähe des Körpers gestellt.

L.: Wohl; aber sehen Sie nur zu. Gehen die Richtungen auseinander?

Rufe: Nein, die Arme sind parallel zum Rumpf!

L.: Sehen Sie sonst nichts?

Sch.: Der Oberschenkel des linken Fußes geht parallel zur Sense.

L.: Nun, sehen Sie, dadurch tritt eine Beruhigung der ganzen Gestalt
ein. Bleiben außer den genannten sonst Linien von eigener Richtung übrig?

Sch.: Ja, der Unterschenkel des linken Fußes.

L.: Sonst nichts?

Rufe: Der linke Oberarm und die Schulter.

L.: Was sind das für Richtungen?

Sch.: Die horizontale und vertikale.

L.: Also die Koordinaten. Glauben Sie, daß das Zufall ist? Wovon
sind die Koordinaten der Ausdruck? (Schweigen).

L.: Vom statischen Gleichgewicht. Dadurch, daß der Künstler diese Linien
andeutet, gibt er dem Beschauer einen aus dem eigenen Leben und Bewegungen
gewohnten Maßstab. Man empfindet ihnen gegenüber doppelt das lebendige
Spiel der Kräfte. Sehen Sie nur, wie sehr die Horizontale durch den segnigen
Hals verstärkt ist. Das ist alles nicht zufällig. -- Wir haben bis jetzt die Linien
und ihre Richtungen beobachtet. Finden Sie nicht, daß auch in der Führung
der Flächen, in ihrem räumlichen Zusammenwirken ein gewisser Einklang
vorliegt?

Sch.: Der Künstler muß darauf denken, daß der Beschauer eine solche
Stellung zum Bilde einnimmt, daß er alles sehen kann. Deshalb ist der Ober-
körper dem Beschauer zugewendet.

L.: Glauben Sie? Der Künstler muß allerdings auch an den zukünftigen
Beschauer denken; aber der Beschauer muß auch durch Beobachtung heraus-
finden, von welchem Standpunkt aus ein Kunstwerk in erster Linie betrachtet
sein will. Im gegebenen Fall kann darüber kein Zweifel sein. Doch darauf
kann ich heute nicht eingehen. Sehen Sie sich das Bildwerk auf die Stellung
der einzelnen Flächen des Körpers zu einander an.

Sch.: Die Brust ist nach vorn dem Beschauer zugewendet.

L.: Sonst nichts?

Rufe: Der Kopf in Seitenansicht.

L.: Liegen nicht auch die Arme und die Füße ungefähr in derselben
Ebene?

Rufe: Die Sense auch.

L.: Nicht wahr? Nun, sehen Sie. Wie in der Linienführung eine gewisse
Überlegung hervortrat, so auch in der Anordnung der Flächen. Der Künstler
beruhigt die Figur räumlich, indem er die Körperflächen möglichst in einer

Richtung und nahe um eine Ebene sammelt. Dadurch kommt erst recht der Eindruck der Geschlossenheit heraus. Fassen wir zusammen. Wir fanden eine gewisse Gesetzmäßigkeit: 1. In der Wahl des Momentes der Handlung auf einen toten Punkt hin; darin liegt Ruhe, etwas Bleibendes. Man begreift unwillkürlich, wie die Statue diesen Moment dauernd festhalten kann. 2. In der Einführung der Koordinaten; darin liegt die Andeutung der Fundamentalkräfte. Sie dienen als Maßstab für das Empfinden der Hauptrichtungen. 3. Das Parallelführen der Linien und Sammeln der Flächen in eine Ebene; dies geschieht zur Beruhigung des Eindruckes und zur Erzielung einer geschlossenen Wirkung. Macht unser Bildwerk trotz all dieser feinen Überlegungen einen unnatürlichen Eindruck, posiert der Mäher?

Rufe: Nein!

L.: Sehen Sie, darauf kommt es beim Künstler an: trotz aller Forderungen der Kunst darf er nicht unnatürlich wirken. Bei aller Überlegung darf die Unmittelbarkeit des ersten Eindruckes nicht verloren gehen. Das Werk muß ungezwungen, selbstverständlich aussehen. Dazu gehört ausgezeichnete Beobachtung und sehr viel Begabung. Versuchen Sie nur einmal, solche nach allen Seiten befriedigende Motive zu finden.

Der Mäher, den ich Ihnen hier gezeigt habe, ist von einem modernen Künstler, einem Belgier ausgeführt. Sie dürfen aber nicht glauben, daß man die daran beobachteten Gesetze erst heute entdeckt hat. Diese sind bekannt, seit es eine Kunst um der Kunst willen gibt. Als Beweis möchte ich Ihnen eine altgriechische Statue vorführen.

Der Diskoswerfer des Myron.

(Jeder Schüler bekommt wieder ein Exemplar der Abbildung in die Hand und kann sie neben die des Mähers legen).

L.: Was ist hier dargestellt?

Sch.: Ein Jüngling, der einen Diskos schwingt.

L.: Wie macht er das?

Sch.: Er faßt die Scheibe mit der rechten Hand, holt nach rückwärts aus und schleudert sie dann nach vorn heraus.

L.: Und die Füße?

Sch.: Der rechte Fuß steht fest; der linke folgt der Bewegung, um sie nicht zu behindern.

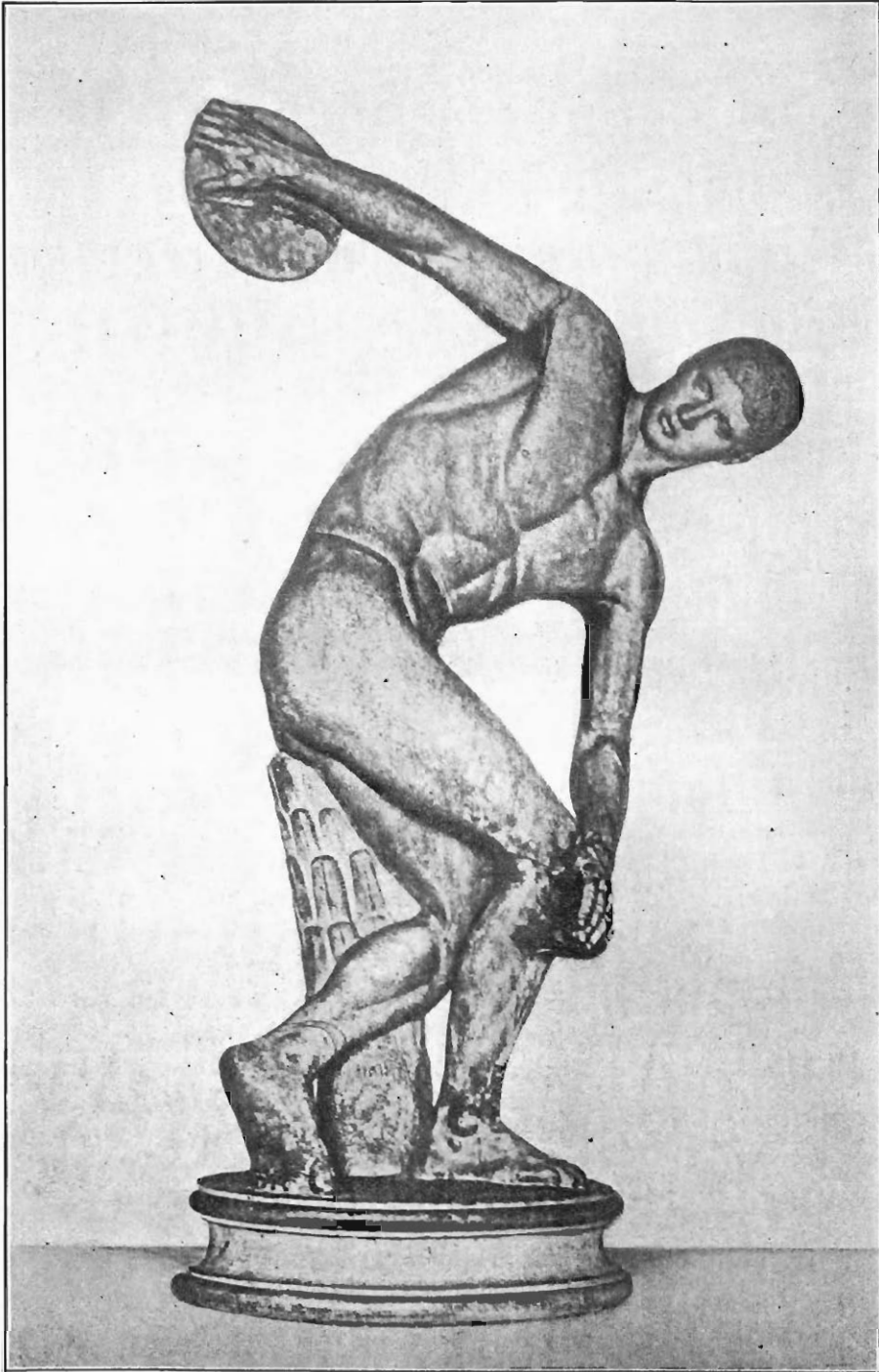
L.: Und der Blick?

Sch.: Er ist dem Beschauer zugewendet.

L.: Sie sehen, in der Bewegung eines Diskoswerfers liegt viel Verwandtes mit der des Mähers. Was sich bei letzterem in einer horizontalen Ebene abspielt, geht hier in der vertikalen vor sich. Welchen Augenblick hat nun der Künstler beim Diskobol gewählt?

Sch.: Das Ausholen vor dem Hinansschleudern.

Ein anderer Schüler: Wie beim Mäher ist auch hier der tote Punkt vom Übergang aus einer Bewegung, dem Ausholen, zur andern, dem Schleudern, dargestellt.



MYRON: DISKOSWERFER.

L.: Nun, sehen Sie. Das ist also das gleiche wie beim Mäher. Und wie ist es mit den Richtungslinien?

Sch.: . . . Der Körper ist im Zickzack gegeben.

L.: Gewiß. Aber daraus geht schon hervor, daß immer zwei Linien parallel gehen. Welche sind das?

Sch.: Der erhobene rechte Arm und der rechte Oberschenkel, die Brust mit dem Kopf und der linke Unterschenkel.

L.: Was bleibt übrig?

Sch.: Der rechte Unterschenkel und der linke Arm.

L.: Sind das wie beim Mäher die Koordinaten?

Sch.: Nein.

L.: Der Arm nähert sich vielleicht der Vertikalen. (Der Baumstumpf gehört nicht zur Statue. Er ist erst beim Kopieren des Bronzeoriginals in Marmor zugefügt worden). Die Horizontale aber fehlt sicher; es sei denn, daß man sie im Postament angedeutet sehen will. Wenn Sie sich einmal mit Kunstgeschichte befassen, dürfte ihnen klar werden, daß das nicht nur am Motiv liegt, der Schöpfer des Diskobol vielmehr überhaupt noch nicht recht auf die Koordinaten achtet. Erst nach Myron kommt jener große Künstler Polyklet, der die Gesetze der Statik und Bewegung in ihren einfachsten und anschlagentenden Grundzügen beobachten lehrt. Doch das gehört nicht hierher. Wie steht es mit der Sammlung der Flächen des Körpers in eine Ebene?

Sch.: Die Brust ist wieder nach vorn gekehrt. Die Füße stehen hinter einander.

L.: Sie würden im Original oder einem Abguß beobachten können, daß der Oberschenkel etwas flach gedrückt ist. Das geschah absichtlich. — Wie ist es mit den Armen, der Scheibe und dem Kopf?

Sch.: Sie alle liegen in derselben Ebene.

L.: Ja, aber der Kopf ist hier im Gegensatz zum Mäher in reiner Vorderansicht gegeben. Auch das wirkt flächenhaft. Sie sehen also, der griechische Künstler verfolgt fast genau dieselben Gesetze wie der moderne. Es läßt sich nachweisen, daß das, zum Teil wenigstens, so zu erklären ist, daß Meunier die Antike genau studiert hat. Die entwickelten Gesetze aber gelten für eine gewisse Art von Bildwerken ganz allgemein.

L.: Gehen wir nun in der Betrachtung weiter. Sie haben die Beschreibung damit begonnen, daß Sie sagten, der Mäher sei halbnackt. Ist das richtig?

Sch.: Nein.

L.: Also sehen Sie ihn genauer an. Wie ist er bekleidet?

Sch.: Die Brust ist nackt, die Hemdärmel heraufgestreift.

L.: Das haben Sie auch schon gesagt. Sehen Sie nicht, daß er Hosen anhat?

Sch.: Ja. Sie sind eng und in die Schuhe gesteckt.

L.: Haben Sie das nicht früher gesehen?

Sch.: . . Nein.

L.: Das ist merkwürdig. Es erklärt sich daraus, daß man Nebensächliches, das in der Natur sofort auffällt, in einem auf einheitliche Wirkung berechneten Kunstwerke leicht übersieht. Die Hosen sind eng genommen, um Form und Struktur des Körpers klar hervortreten zu lassen. Welcher Gesellschaftsklasse gehört der Mann an.

Sch.: Es ist ein Arbeiter.

L.: Alter?

Sch.: Mittlere Jahre.

L.: Geistige Fähigkeiten?

Sch.: Gering.

L.: Nicht wahr, es liegt etwas Stumpfes, Mechanisches im Kopf? Der Mann arbeitet wie eine Maschine, unfrei. Wie ist's mit dem andern Bildwerk, dem Diskoswerfer?

Sch.: Es ist ein Jüngling von kräftig gebautem Körper.

L.: Ist es ein Arbeiter?

Sch.: Nein.

L.: Ist der Kopf durchgeistigt?

Sch.: Nein.

L.: Nicht wahr, es liegt aber auch nicht jener Zug von Unfreiheit und Druck darauf. Der Kopf ist mehr rund und voll, während beim Mäher alles eckig und derb ist. Sehen sie darauf hin einmal die Armmuskeln an.

Sch.: Beim Mäher sind die Arme mehr muskulös und die Knochen treten hervor, während die Arme des Diskoswerfers mehr rund sind.

L.: Ja, beim Diskobol ist alles hübsch gepolstert, beim Arbeiter alles hart und mager. Wie würden sie das mehr allgemein gefaßt ausdrücken?

Sch.: Der Arbeiter zeigt mehr Kraft, der Jüngling mehr Schönheit.

L.: Im Mäher steckt charakteristische, im Diskobol ideale Form. Glauben Sie, liegt das mehr an den Künstlern oder an ihrer Zeit?

Sch.: An der Zeit.

L.: Gewiß. Die Griechen verlangten ein Ideal, das alle Vollkommenheit in sich schließe, unsere Zeit sucht mehr das Wahre. Bei den Griechen blühte die Kunst. Was tritt in unserer Zeit in den Vordergrund?

Sch.: Das Geld.

L.: Ja, abgesehen davon. Es ist die Wissenschaft und die Technik, in denen wir sehr weit gekommen sind. Doch bleiben wir bei unseren Abbildungen. Was ist das, was der Mäher leistet?

Sch.: Arbeit.

L.: Ist die Tätigkeit des Diskobols auch Arbeit.

Sch.: Nein, Sport.

L.: Also Spiel. Welcher von beiden Männern strengt sich mehr an?

Sch.: Der Mäher.

L.: Er arbeitet mit einem schweren Übermaß bei Anspannung aller Kräfte. Und der Diskobol? Fehlt es da an Kraft?

Sch.: Nein; sie steht im Einklange. Er verrichtet seine Bewegung bequem mit einem Überschuß an Kraft.

L.: Nicht wahr, es herrscht bei ihm eine gewisse Harmonie? Auch dieser Gegensatz von Arbeit und Spiel, Übermaß und Harmonie ist bezeichnend für unsere und die griechische Zeit. Wir ringen und überanstrengen uns; die Griechen lebten in einem schönen Ebenmaß. Sie könnten, wenn wir vor den Originalen oder Abgüssen ständen, noch etwas anderes an unseren Bildwerken erkennen, Folgendes etwa.

Es liegt nicht nur an den, in den Größenverhältnissen nicht ganz richtig wiedergegebenen Abbildungen, daß der Mäher groß, der Diskobol klein erscheint. In Wirklichkeit ist der Mäher eine kleine Statuette, der Diskobol mindestens lebensgroß. Und doch ist die Wirkung die umgekehrte. Das liegt eben daran, daß vom Mäher, der überdies gestreckte Verhältnisse zeigt, eine gedrückte Kraft ausgeht und die Koordinaten packend Kraft und Last zur Wirkung bringen, während der Diskobol mehr zierlich erscheint. Es fehlt ihm das Skelett der Koordinaten und er gibt nicht mehr Kraft her, als nötig ist. Bei diesem Gegensatz der beiden Bildwerke ist dann die Übereinstimmung der künstlerischen Gesetzmäßigkeit um so überraschender. Sie steht über den Ideen und Empfindungen, die wir aus den beiden Kunstwerken sonst als die sozial treibenden Kräfte herausgelesen haben. Viele werden, befragt, welche von den beiden Statuen ihnen besser gefalle, den Diskobol vorziehen. Es liegt das darin, daß er ein genußreiches Spiel darstellt und Meunier beim Mäher eine Nebenabsicht hatte. Er wollte dem Beschauer ein Bild der Beschwierlichkeit des Arbeiterdaseins geben.

Falls man die hier gegebene Probe brauchbar fände, möchte ich gern in einem Büchlein systematisch geordnete Beispiele vorführen. Sehr erwünscht wäre mir dann aber, wenn ich auf Grund des vorliegenden Versuches Ratschläge von Pädagogen erhalten könnte, die in der hier in Betracht kommenden Unterrichtsstufe Erfahrungen gesammelt haben. (Adresse: Graz, Universität.)
