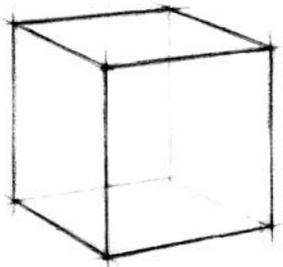


VOM WÜRFEL ZUM AKT

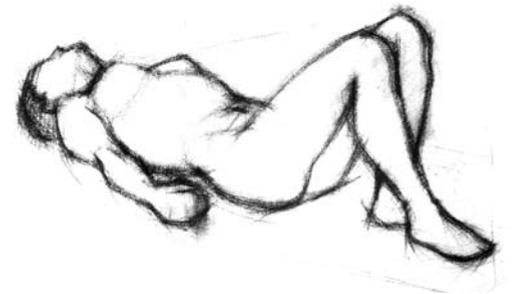
SBV

SCHENK VERLAG



Zoltán Szalai

VOM WÜRFEL ZUM AKT



Titel der ungarischen Originalausgabe: A kockától az aktig. Múzsák Közmuvelodési Kiadó, Budapest 1988, 2., überarbeitete Auflage.

Die in diesem Buch abgedruckten Zeichnungen wurden zwischen 1963 und 1980 von den 14- bis 18-jährigen Schülern des Autors in der Budapester Fachmittelschule für Bildende Künste und Kunstgewerbe angefertigt.

Auf dem Einband:
Albrecht Dürer: Der Zeichner des liegenden Weibes, Holzschnitt

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-939337-21-8

© Schenk Verlag GmbH, Passau 2007
Deutsche Übersetzung von P. Dietlinde Draskóczy

www.schenkbuchverlag.de
www.schenkverlag.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Hungary



»Das Zeichnen, das auch die Kunst des Skizzierens genannt wird, ist das Wesen der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur. Die Zeichnung ist die Seele und die Quelle jeglicher Art von Malen und die Wurzel aller Wissenschaften. Von dem, der es so weit gebracht hat, dass er ein Meister des Zeichnens geworden ist, kann man sagen, dass er in den Besitz eines wertvollen Schatzes gelangt ist, denn er kann sowohl mit dem Pinsel als auch mit dem Meißel Figuren schaffen, die sich höher als die Türme erheben, und die Kraft seiner Vorstellung sprengt die Mauern ...«

Michelangelo

DIE THEORIE, DIE MAN NICHT BRAUCHT, UM ZEICHNEN ZU LERNEN

■ Wozu muss man zeichnen können?

Das Zeichnen ist die Grundlage aller Zweige der bildenden Künste. Es ist in allen Werken zugegen, unabhängig von der verwendeten Technik. Keine Epoche und keine Stilrichtung kann ohne das Zeichnen auskommen. Der Mensch hat viel früher gezeichnet als geschrieben: Die Höhlenmalereien aus prähistorischen Zeiten belegen, dass Zeichnen und Malen die ältesten Formen des künstlerischen Ausdrucks sind, von denen wir sichere Kenntnis haben.

»Einmal sehen ist mehr als hundertmal hören«, besagt ein japanisches Sprichwort. Ganz ähnlich sah es auch Napoleon: »Eine kleine Skizze ist mehr wert als eine lange Abhandlung.«

Zeichnen ist also eines der wichtigsten Mittel zur Erfassung der sichtbaren Welt. Wer eine Blume nach gründlicher Beobachtung auch nur ein einziges Mal zeichnet, kennt nicht nur ihre Proportionen, ihre Form und ihre Struktur, sondern prägt sich auch ihr Wesen ein. Und einen Gegenstand, den wir gesehen, aufmerksam betrachtet und gezeichnet haben, können wir auch aus dem Gedächtnis genau nachzeichnen. Das visuelle Gedächtnis lässt sich vor allem durch Zeichnen trainieren. Es gibt kaum eine Wissenschaft oder ein Handwerk, die auf Zeichnungen verzichten: Sie sind wichtige Bestandteile der Arbeit von Botanikern, Kartographen, Maschinenbauern, Architekten, Tischlern, Modedesignern, Schlossern, Plakat-künstlern und vielen anderen.

Und so wie wir nicht besser Klavier spielen, wenn wir lediglich das Spiel des Künstlers genießen, sondern nur, wenn wir auch selber spielen, entwickelt sich auch unser zeichnerisches Können nicht dadurch, dass wir uns an der Schönheit der Zeichnungen von Künstlern erfreuen, sondern indem wir selber zeichnen. Wer gut zeichnen kann, geht vielleicht auch anders an ein Kunstwerk heran als jemand, der diese Fertigkeit nicht besitzt. Das Zeichnen ist ein sehr wichtiger Faktor beim Erwerb der visuellen Bildung und der Herausbildung des visuellen Geschmacks.

■ Gegenmeinungen

Trotzdem findet die Auffassung, das herkömmliche Zeichnen sei mittlerweile überflüssig, zunehmende Verbreitung. Wie ist es zur Ablehnung der naturnahen Abbildung gekommen? Zweifelsohne durch jene revolutionären Veränderungen, die in der impressionistischen Malerei wurzeln. Aber können wir von einer Revolution der Künste sprechen wie im Falle der Industrie, der Wissenschaft und der Technik? Und gibt es einen Fortschritt in der Kunst? Angemessener ist wohl die Bezeichnung der veränderten Sichtweise, die – zum Beispiel in der Malerei – eine kontinuierliche Wandlung der Stile bewirkt.

Der Mensch hat Jahrtausendlang Bilder zu verschiedenen Zwecken gemalt. Vereinfachen wir also die Angelegenheit. Das Bild hatte noch

ein Thema, war episch, und stellte historische, religiöse und literarische Szenen oder solche aus dem alltäglichen Leben dar.

■ Impressionismus

Im Jahr 1874 veranstaltete eine Gruppe junger unabhängiger Künstler, zu der – unter anderen – Cézanne, Degas, Manet, Monet, Renoir und Sisley gehörten, im Atelier des Fotografen Nadar in Paris eine Ausstellung. Sie löste einen Skandal aus. Ein Journalist nannte die ausstellenden Künstler spöttisch »Impressionisten« – in Anspielung auf Monets Bild »Impression, soleil levant« (Impression, Sonnenaufgang; 1872).

Was war der Grund für den Skandal? Die Sichtweise? Die Maler hatten den Eindruck eines Augenblicks auf der Leinwand festgehalten. Die wichtigsten Elemente ihrer Bilder waren die Luft, das Licht und die Farben. Das hatte es schon vorher gegeben. Bei Velázquez und Goya, bei Constable, Turner, bei den niederländischen Landschaftsmalern, den Mitgliedern der Schule von Barbizon, den naturalistischen Malern und vielen anderen. Eines der Schlagwörter dieser Künstler war »Pleinair«, das Malen unter freiem Himmel. Doch nicht alle impressionistischen Bilder wurden im Freien gemalt, eine ganze Reihe von ihnen ist im Atelier entstanden.

Die Öffentlichkeit beanstandete, dass den

Bildern die Komposition fehlte. Dabei komponierten die Maler ihre Werke hervorragend und fertigten zahlreiche Skizzen und Studien zu ihnen an. Ihre zeichnerischen Fertigkeiten und Kenntnisse standen denen ihrer größten Vorgänger in nichts nach.

Der Grund für den Skandal war, dass sie nicht nur den – damals vorherrschenden – akademischen Stil verwarfen, sondern auch die literarischen Themen. Die Kunst sei ein Selbstzweck, »l'art pour l'art« (Kunst um der Kunst willen), erklärten sie. Für sie war nur das Gesehene von Bedeutung. Mit dieser Auffassung brachten sie eine Lawine ins Rollen.

■ Raum und Zeit in der Malerei

Die Impressionisten teilten nur den grundsätzlichen Standpunkt, ihre Anschauungen waren unterschiedlich. Cézanne beispielsweise ging über den Impressionismus hinaus. Er komponierte seine Bilder streng und schuf, indem er das Gesehene auf geometrische Formen reduzierte, großangelegte Werke, die zur Grundlage des Kubismus wurden.

Die kubistischen Maler setzten die Formen also geometrisch um und degradierten die Farben, brachen jedoch noch nicht mit der traditionellen Perspektive.

Dann erkannten sie, dass sich die dreidimensionale Wirklichkeit nicht aus einem einzigen Blickwinkel und zu einem einzigen Zeitpunkt erfassen lässt. Denn wenn wir eine Schachtel in der

Hand drehen und wenden oder um einen Tisch herumgehen, ändert sich mit jeder Bewegung, mit jedem Schritt der Blickwinkel. Die kontinuierliche zeitliche Verlagerung des Blickwinkels bezeichneten sie als vierte Dimension. Deshalb bildeten sie die Gegenstände – indem sie sie quasi zerlegten – auf ein und demselben Bild aus verschiedenen Blickwinkeln ab. Das war die kubistische Raumauffassung. Eine Gruppe italienischer Schriftsteller, der sich später auch zahlreiche Maler und Komponisten anschlossen, nannten sich futuristisch. Sie lehnten sich gegen die Vergangenheit und die Traditionen, »gegen die unterwürfige Bewunderung der alten Leinwände, der alten Skulpturen und der alten Gegenstände und die schädliche Existenz der Museen« auf, wie es im Manifest der futuristischen Malerei (1910) heißt, das dann feststellt: »... der siegreiche Fortschritt der Wissenschaften hat so tiefgreifende Veränderungen der Menschheit ausgelöst, dass sich ein unüberwindlicher Abgrund zwischen den ergebnen Gefangenen der Vergangenheit und uns, die wir an die strahlende Pracht der Zukunft glauben, aufgetan hat.«

Die formale Grundlage der futuristischen Maler war der Kubismus, doch durch die gleichzeitige Darstellung der aufeinander folgenden Bewegungsphasen wollten sie auch die Bewegung und die Zeit abbilden. Wie Gino Severini sagte: »Die Aufgabe ist nicht die Darstellung des sich bewegenden Autos, sondern die Darstellung der Bewegung des Autos.« Ihre Versuche zur Darstellung der

Bewegung wurden jedoch durch die Erfindung der Kinematographie vollkommen in den Hintergrund gedrängt.

■ **Loslösung vom Gesehenen**

Ionesco zufolge »tut die Malerei seit Kandinsky, Mondrian, Klee, Picasso und Braque nichts anderes, als sich von allem zu befreien, was nicht Malerei ist: von der Literatur, der Anekdote, der Geschichte und dem Foto«. Aber die Vertreter der vielfältigen Richtungen, die aus dem Impressionismus hervorgingen, beschäftigten sich auch weiterhin mit den Gegenständen der sichtbaren Welt beziehungsweise mit den räumlichen und zeitlichen Aspekten und anderen Fragen ihrer Darstellung, während Kandinsky einen Schritt weiter ging. Unter dem Einfluss der russischen Volkskunst und der modernen Richtungen – die wir hier nicht aufzählen wollen – stilisierte er Formen und Farben, die sich dann so weit verselbstständigten, dass sie den Gegenstand des Bildes völlig ausblendeten. Damit war für den Maler nicht nur das Thema, sondern auch das Gesehene ausgeschaltet. Das Bild war durch die von der Wirklichkeit unabhängigen Farben und Flecken, Linien und Formen zur Ornamentik oder zur geometrischen Konstruktion reduziert worden.

Der moderne Künstler ahmt also keine Formen nach, sondern will sie schaffen. Die bisher gültigen Überzeugungen und Meinun-

gen über den Sinn und Zweck der Kunst haben mit den abstrakten Ideologien ihre Gültigkeit verloren; einigen Avantgardisten und ihren Anhängern sind sogar alle suspekt, die auch das Handwerk beherrschen.

Angesichts dieser Entwicklung ist es nicht verwunderlich, dass in allen Bereichen des Kunstunterrichts die Abkehr von den akademischen Methoden empfohlen wird. Sehen wir uns ein Beispiel aus der Musik an.

■ **Was sagt György Ligeti?**

»An den Konservatorien und Musikakademien herrscht, was die offiziellen Curricula betrifft, weltweit eine Art Arterienverkalkung«, meint der erstklassige avantgardistische Komponist. »An den Musikakademien aber, an denen es Persönlichkeiten gibt, die unabhängig vom Lehrplan, gerade durch ihre Persönlichkeit einen neuen Geist einführen wollen, kann man auch etwas lernen.«

Und zu den Lehrmethoden meint er: »Was den Kompositionsunterricht betrifft, bin ich gegen jede Form der Einseitigkeit. Es gibt Meinungen, nach denen der Student die Harmonielehre und die Kontrapunktik erlernen soll, und sonst nichts. Eine solche Einschränkung ist vielleicht insofern von Nutzen, als die so unterrichteten jungen Komponisten erst recht rebellieren und sich gegen die offiziellen Lehren wenden werden. Es gibt auch die – ebenso dogmatische – entgegengesetzte Meinung, nach der

wir mit den herkömmlichen Techniken nichts mehr zu tun haben. Die jungen Komponisten sollen sich gleich mit den heutigen Techniken befassen. ... Meiner Ansicht nach sind auch die serielle und die aleatorische Technik bereits veraltet, sobald man sie unterrichten kann. Ich kenne eine Hochschule, an der auf dogmatische Weise Schönbergs Zwölftontechnik unterrichtet wird, und das Ergebnis ist ein absolut steriler Akademismus. Das ist ebenso schlecht, ja noch schlechter als ausschließlich die herkömmliche tonale Technik zu unterrichten, weil die jungen Komponisten sich einbilden könnten, dadurch modern zu sein.«

Zum Ausweg erklärt Ligeti: »... es sollten klassische tonale Harmonielehre, Kontrapunktik nach Palestrina und Bach-Stilübungen unterrichtet und außerdem Gegenwartsmusik der verschiedensten Richtungen analysiert werden, einfach damit die Studenten über alle Richtungen im Bilde sind.«

■ **Zeichenunterricht**

Auch die Zeichenlehrer haben die Loslösung von der Perspektive der Renaissance vorgeschlagen – so nennt man heutzutage (fälschlicherweise) die reale Raumbetrachtung, die Verbundenheit mit der Tradition. Proportionen, Formen und Raumstruktur könne man auch erfassen, ohne zeichnen zu können, meinen einige, es reiche, wenn der Schüler

aus Elementen, die Bauklötzen ähneln, eine Raumstruktur schafft.

Andere versuchen, das Zeichnen durch Modellieren zu ersetzen. Doch die Art der Darstellung ist eine andere. Der Modellierer und der Zeichner nehmen beide die Dreidimensionalität des Gegenstands wahr, während jedoch der Bildhauer ein dreidimensionales Werk schafft, ist das des Zeichners – auf dem zweidimensionalen Papier – nur zweidimensional.

Diejenigen Künstler, die ständig darum wetteifern, noch moderner und zeitgemäßer als alle anderen zu sein, verkünden, es sei überflüssig, sich mit dem Zeichnen, dem »Kopieren« der Wirklichkeit, abzumühen, wo das Gesehene doch mit dem Fotoapparat mühelos festzuhalten sei. Die Idee der mechanischen Abbildung ist nicht neu, bemerkenswert ist nur, dass sie gerade von den herausragendsten Künstlern stammt.

■ Von der Horizontlinie zur Fotografie

Der italienische Architekt Leon Battista Alberti hat im Jahr 1435 ein Buch mit dem Titel »Über das Zeichnen« veröffentlicht, in dem er sein Zeichengerät erklärt. Er zeichnete das, was er durch ein in einen Holzrahmen gespanntes Quadratgitter sah, auf das in einen Quadratraster aufgeteilte Papier. Es ist so gut wie sicher, dass Alberti durch das Gitternetz die Horizontlinie und den darauf befindlichen

Fluchtpunkt erkannte, mit dessen Hilfe der Zeichner die räumlichen Verhältnisse der dreidimensionalen Wirklichkeit auf der – zweidimensionalen – Fläche genau abbilden kann.

Die aus den perspektivischen Forschungen von Alberti und Paolo Uccello gewonnenen Erkenntnisse vervollkommnete Piero della Francesca. Seine perspektivische Abbildung menschlicher Gestalten, des Quadratmusters des unter dem Horizont befindlichen Fußbodens und der über dem Horizont gelegenen Deckenkassetten ist – nach unseren heutigen Erkenntnissen – einwandfrei.

Leonardo da Vinci befasst sich in seinem Buch »Abhandlung über die Malerei« (1490) auch mit Hilfsmitteln zum Zeichnen. Er beschreibt detailliert, wie man das, was man durch eine zwischen dem Auge und dem Gegenstand platzierte Scheibe sieht, mit dem Pinsel oder mit Rötel auf diese Scheibe zeichnet und wie man – nach Alberti – eine Aktzeichnung durch ein Gitternetz anfertigt.

In Albrecht Dürers Buch »Die Unterweisung zum Messen« (1525) sind auch verschiedene Zeichengeräte abgebildet. In der zweiten Ausgabe (1538) illustriert er mit dem Holzschnitt »Der Zeichner des liegenden Weibes« (der auch auf dem Einband dieses Buches zu sehen ist) Leonardos Gitternetzmethode. Die Richtschnur auf dem Bild ist Dürers Erfindung: Mit ihrer Hilfe kann das Auge, das sich beim Zeichnen bewegt, erneut auf den betreffenden Punkt des Gitternetzes ausgerichtet werden.

1685 erfand der Würzburger Johann Zahn ein neues Gerät. Er brachte an der Vorderseite einer Holzkiste eine bewegliche Linse und dahinter in einem Winkel von 45° einen Spiegel an, der das Bild auf eine oben auf dem Kasten angebrachte Milchglasplatte projizierte. Antonio Canal (1697–1768) fertigte seine Ansichten von Venedig größtenteils mit Hilfe dieser »optischen Kamera« an. Dabei zeichnete er das Bild auf ein auf die Milchglasplatte gelegtes durchsichtiges Blatt Papier, um dieses spiegelverkehrte Bild – das er mit einem maßstabsgetreuen Quadratgitter vergrößerte – dann auf die Leinwand zu übertragen.

1839 wurde in Paris bekannt gegeben, dass Herr Louis-Jacques-Mandé Daguerre die Fotografie erfunden habe. Angesichts der ersten Fotografie – die damals noch Daguerreotypie hieß – erklärte der Maler Delaroche mit einem tiefen Seufzer: »Ab heute ist die Malerei gestorben.«

Doch das erwies sich als voreilige Prophezeiung. Einerseits ist es richtig, dass zum Beispiel in Ungarn die weniger begabten Porträtmaler und Zeichner – die schon seit Jahren kaum Aufträge hatten – die Malerei reihenweise aufgaben und Fotoateliers aufmachten. Andererseits schrieb Delacroix 1853 in sein Tagebuch: »Die Hilfe, die die Daguerreotypie für Maler bedeutet, die aus dem Gedächtnis arbeiten, ist ein unschätzbare Vorteil.« Bis heute verwenden Maler Fotos als Hilfsmittel. Hier sei nur auf Mihály

Munkácsy hingewiesen, der den Großteil seiner Bilder unter Verwendung von Fotostudien schuf – was den künstlerischen Wert seiner Gemälde nicht im geringsten schmälert.

■ Technik und Kunst

Kommen wir noch einmal auf die Auffassung zurück, durch die Fotografie sowie die Revolution in Wissenschaft und Technik sei die herkömmliche Abbildung der Wirklichkeit überflüssig geworden. Hat etwa der Film das Theater überflüssig gemacht, oder das Fernsehen alle beide? War das Fernsehen das Todesurteil des Radios? Stimmt es, dass die maschinellen Verfahren – Fotografie, Film und Fernsehen – nur zur naturalistischen Darstellung geeignet sind?

Wer das behauptet, übersieht, dass der Wert der maschinellen Verfahren nicht durch die Maschine, sondern vom schöpferischen Menschen bestimmt wird. Diejenigen, die mit technischen Mitteln neue künstlerische Ausdrucksweisen geschaffen haben, wenden häufig auch die avantgardistische Sichtweise und die Stile der heutigen bildenden Künste an, da sie sich in erster Linie in Bildern ausdrücken, und so gibt es auch surrealistische Fotografien, Filme – und Zeichentrickfilme.

Weder die technische Entwicklung noch die veränderte Sichtweise ist ein Grund, das herkömmliche Zeichnen nicht mehr zu unterstützen und damit auf die Kenntnisse über die

Gesetzmäßigkeiten von Proportionen, Form und Raum zu verzichten. Wer das Erbe der Vergangenheit verwirft, leugnet damit die Grundlagen unserer heutigen Kultur. Und auf Fachkenntnisse können auch die Künste nicht verzichten.

■ Die Aufteilung der Künste

Es wurden viele Versuche unternommen, die Künste aufzuteilen, zu kategorisieren und zu klassifizieren, die Aufgabe konnte jedoch nur in groben Zügen bewältigt werden. Die bildenden Künste, also Architektur, Bildhauerei und Malerei, sind visuell, räumlich und simultan. Die Musik ist auditiv, zeitlich und sukzessiv. Die Schauspielkunst, also Opernaufführungen, Tanz und Film, ist zugleich räumlich und zeitlich bestimmt.

Man kann also von der *Kunst des Raumes*, von der *Kunst der Zeit* und von der *Kunst der Raumzeit* sprechen. Manche schlagen eine Aufteilung in plastische bzw. phonetische, statische bzw. dynamische und produktive bzw. reproduktive Kunst vor. Angemessen ist keine dieser Aufteilungen. Auch wenn man die absolute Räumlichkeit und die absolute Zeitlichkeit durchaus in Frage stellen, ja sogar widerlegen kann, da sich Sehen und Hören nicht von Raum und Zeit trennen lassen, so hat die Musik doch wenig mit dem Sehen und ein Bild oder eine Skulptur kaum etwas mit dem Hören zu tun.

■ Produktive und reproduktive Kunst

Wenn man diese Aufteilung näher untersucht, kann man sagen: Der Komponist ist produktiv, der Vortragskünstler ist reproduktiv.

Das ist doch richtig, oder? Aber Noten sind noch keine Musik. Die tatsächliche Schönheit der Musik könne man nicht auf dem Papier festhalten, meinte Franz Liszt. Die Noten müssen hörbar gemacht werden, und ihr »Abspielen« verlangt eine starke geistige und emotionale Identifizierung des Neuschöpfers – des Vortragskünstlers – mit dem Schöpfer – dem Komponisten. »Anhand von Bachs Plänen kann man die Peterskirche errichten, oder auch nur eine Hütte – das hängt vom Talent des Architekten ab.« (Perelman)

Reproduziert ein Maler, der »nach der Natur« malt und für den das Gesehene eine Art Noten darstellt, nur die Wirklichkeit? Oder ist er ein Schöpfer, weil er das Sichtbare »zu einem künstlerischen Bild umschreibt«? Bei weitem nicht. Zum Schöpfer wird er durch seine Fähigkeit zur Abstraktion. Er abstrahiert das dreidimensionale räumliche Bild und hält es auf einer zweidimensionalen Fläche fest, unabhängig davon, ob die Abbildung den Eindruck der Wirklichkeit oder der Räumlichkeit erweckt, eine dekorative Flächendarstellung oder eine andere »Umschrift« ist. Von der Phantasie des Schöpfers des Bildes ganz zu schweigen.

Kopiert er jedoch ein Bild, entfällt der Prozess der Abstraktion, da er ein Bild von einer Fläche auf eine andere überträgt, also

reproduziert. Wobei der Kopierer ebensolche zeichnerischen Fertigkeiten und ein ebensolches Fachwissen über die Technik des Malens besitzen muss wie der Urheber des Originals.

■ Wunderkinder

Als *Wunderkinder* bezeichnet man Kinder, die außerordentlich talentiert und für ihr Alter sehr weit fortgeschritten sind.

Mozart wurde schon mit sieben Jahren in ganz Europa als Wunderkind gefeiert, das meisterhaft Geige, Cembalo und Klavier spielte. Beethoven umarmte und küsste den elfjährigen Liszt nach dessen Konzert in Wien zum Zeichen seiner Anerkennung (obwohl er Wunderkinder nicht ausstehen konnte).

Viele weltberühmte Instrumentalkünstler haben ihre Laufbahn als Wunderkinder begonnen. Was ist ihr Geheimnis? Die Natur der Musik. Zum einen, dass sie eindimensional ist – wenn man sie vom Raum abstrahiert. Zum anderen ist ein begabtes Kind in der Lage, die als zeitliche Abfolge nacheinander erklingenden Töne einer Melodie zu behalten und aus dem Gedächtnis zu wiederholen.

Auch Maria Anna, Mozarts ältere Schwester, war ein musikalisches Wunderkind. Sie war es, die aufgeschrieben hat, dass ihr Bruder mit vierzehn Jahren die Noten des neunstimmigen »Miserere« für zwei Chöre von Gregorio Allegri, das er – in der Sixtinischen Kapelle in

Rom – ein einziges Mal gehört hatte, aus dem Gedächtnis niedergeschrieben hat.

Wenn es sie in der Musik gibt, warum gibt es dann zum Beispiel in der bildenden Kunst keine Wunderkinder? »Jedes Kind ist ein Künstler. Es fragt sich nur, wie wir erreichen könnten, dass es auch als Erwachsener einer bleibt.« Diese Bemerkung stammt von Picasso. Wie uns alle versetzten auch ihn die Originalität und der Phantasie- und Farbenreichtum der Bilder von Kindern in Staunen. Doch Kinder malen nicht anhand direkter Beobachtungen, sondern anhand von Erinnerungen und instinktiv. Sie bilden nicht die sichtbare Wirklichkeit oder einen Gegenstand, den sie gesehen haben, ab, sondern das, was sie über die Wirklichkeit oder den Gegenstand wissen. Und weder ihr Verstand noch ihr Sehen vermag die Komplexität der Dreidimensionalität der Gegenstände im Raum und die perspektivischen Veränderungen zu erfassen. Deshalb gibt es in der bildenden Kunst keine Wunderkinder. Nach der Pubertät, wenn sie die mit dem Sehen verbundenen Gesetzmäßigkeiten bereits verstehen, verlieren sie auch ihre wunderbar naive kindliche Phantasie.

■ Vererbung

Whistler, der herausragende amerikanische Maler, war bekannt für seine geistreichen und spitzen Bemerkungen und seine Selbstgefälligkeit. Als eine Verehrerin ihn ein-

mal fragte, ob er die Genialität für eine erbliche Eigenschaft halte, antwortete er: »Woher soll ich das wissen, ich habe ja keine Kinder!« Und was hätte er wohl geantwortet, wenn die Verehrerin ihre Frage so formuliert hätte: »Meister, von wem haben sie ihre Genialität geerbt?« Ja, von wem eigentlich?

Der Leidener Müller Harmen Gerritszoon heiratete die Tochter des Bäckermeisters. Aus der Ehe gingen mehrere Kinder hervor. Einer ihrer Söhne – Adriaen – wurde Schuster, ein anderer – Willem – Bäcker, und ihr sechstes Kind – Rembrandt – einer der größten Maler aller Zeiten. Wie kann das sein? Gab es vielleicht irgendwann im Laufe der Generationen einen Vorfahren, dessen Fähigkeiten sich dann bei Rembrandt entfaltet haben? Muss das so sein? Der Stammbaum des Malers kann wegen fehlender Angaben nicht aufgestellt werden. Aber hätte das überhaupt einen Sinn? Würde er die Genialität erklären?

Können Neigungen, Fähigkeiten, Talent, körperliche, seelische und geistige Eigenschaften vererbt werden? Nach der Antwort auf diese Frage suchen die Genetiker.

■ Künstlerausbildung

Der Mensch kann jedes Handwerk lernen, aber kann man jemanden zum Künstler ausbilden? Kann man ihm beibringen, wie man ein Drama, einen Roman oder Lyrik schreibt? In einem lateinischen Gedicht heißt es dazu:

»Poeta non fit, sed nascitur«, also: Ein Dichter wird nicht gemacht, sondern geboren.

Der große kroatische Dirigent Ljovro von Matačić wurde einmal gefragt, ob man das Dirigieren lehren könne. »Das Dirigieren selbst kann man meiner Ansicht nach nicht lehren«, antwortete er. »Ich habe immer Schüler gehabt, aber auch ihnen sage ich stets, dass ich ihnen nicht beibringen kann, wie man dirigiert. Ich kann sie nur lehren, wie man nicht dirigiert.«

Ein junger Mann suchte den Maler Vilmos Aba-Novák bei dessen Meisterkurs – in den 1930er Jahren – mit dem Anliegen auf, er wolle Künstler werden. »Nun, junger Mann«, sagte der Meister, »ich kann ihnen das Zeichnen beibringen, aber ob sie Künstler werden, das weiß ich nicht.« Der junge Mann wandte sich an Béla Iványi Grünwald, von dem er folgende Antwort bekam: »In Ordnung, ich mache einen Künstler aus ihnen, aber ob sie werden malen können, das weiß ich nicht.« (Mitgeteilt von Magdolna Supka.)

■ Künstler über die Kunst

Seit es die Ästhetik gibt, protestieren die Künstler gegen das Hineininterpretieren von Aussagen und Absichten in ihre Werke und gegen die Mystifizierung der Kunst.

Delacroix schrieb 1857 in sein Tagebuch: »Die meisten Bücher über Kunst schreiben Menschen, die selber keine Künstler

sind. Daher rühren die vielen falschen Begriffe und die aus einer Laune heraus oder aus Voreingenommenheit gefällten Urteile.« Ähnlich sah es auch der weltberühmte Dirigent Otto Klemperer: »Hört nicht auf die Musikwissenschaftler! Sie verstehen nichts von Musik, wissen aber alles über die Wissenschaft.«

Kunst ist also Kunst und keine Wissenschaft. Sie spricht die Gefühle an und nicht den Verstand. Warum malt der Künstler letztendlich? Um seine »Botschaft«, seine »Gedanken«, seine »Ideale« mitzuteilen oder um Gefühle, also sich selbst, auszudrücken? Die Welt der Malerei ist die des Visuellen, und was darüber hinaus geht, kann man nicht malen. Wie Cézanne sagte: »Man malt keine Seele, sondern einen Körper, und wenn man ihn gut malt, strahlt die Seele von selbst aus ihm hervor.«

Was bedeutet das Gesehene für den Maler? Ein Anhänger Delacroix' berichtete begeistert: »Wie schade, dass sie gestern nicht in der englischen Botschaft waren. Sie hätten sehen können, wie sich Talleyrand mit Wellington unterhielt. War das ein Anblick!« Und Delacroix antwortete: »Für den Maler ist das ein Mann im blauen Anzug neben einem Mann in Rot.« Turner gibt der Phantasie des Malers den Vorzug: »Ich male nicht, was dort ist, sondern das, was ich dort sehe!«

Einer seiner Bewunderer erzählte Whistler: »Bei meinem gestrigen Spaziergang am Themse-Ufer hat mich die dunstige Landschaft regelrecht verzaubert, weil sie mich an die

schönsten Bilder des Meisters erinnert hat.« »Sie haben Recht«, erwiderte Whistler, »die Landschaft übernimmt langsam meinen Stil.«

Gauguin riet den jungen Künstlern: »Was ihr auch schafft, es soll von Ruhe und Geruhsamkeit geprägt sein. Deshalb meidet Posen, die Aktivität ausdrücken. Alle Figuren müssen statisch sein.«

Was ist der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und einer Skulptur? Ferenc Medgyessy schreibt in seinen Memoiren: »Jemand betrachtete einen meiner sitzenden Akte. Dann trat er bedächtig neben mich und fragte: »Sind die Proportionen hier nicht falsch gewählt? Was wäre, wenn diese Gestalt aufstehen würde? Würde sie nicht hinfallen?« Sie fällt nicht hin, weil sie nicht aufsteht, denn es ist eine Skulptur. Man muss Skulpturen machen, denn die bleiben wo sie sind, anders als das Modell.«

Strawinsky gibt in seiner Autobiographie ein Gespräch zwischen Mallarmé und Degas wieder. Einmal sagte Degas – der gerne Gedichte schrieb – zu Mallarmé: »Ich kann dieses Sonett nicht fertig schreiben. Dabei habe ich so viele gute Gedanken.« »Um Gedichte zu schreiben braucht man keine Gedanken, sondern Worte«, belehrte ihn Mallarmé.

■ Worum geht es?

Eine Waschmaschine hat keine Ähnlichkeit mit einem Waschtrog. Nur ihre Funktion und ihr Zweck sind dieselben, ihre Proportionen und

ihre Form aber unterscheiden sich. Trotzdem kann man beide auf traditionelle Art und Weise abbilden. In diesem Fall muss der, der sie zeichnet, die Gesetzmäßigkeiten von Proportionen, Form und Raum kennen und über die für die traditionelle Art der Abbildung erforderlichen Fertigkeiten verfügen, wie dies auch bei den größten modernen Meistern der Fall ist.

Ein angehender Zeichner, Maler oder Bildhauer kann seine Tätigkeit nicht da beginnen, wo ein Achtzigjähriger aufgehört hat. Das Kunstwerk ist ein Endergebnis, doch die jungen Künstler vergessen oft den Weg, den die modernen Meister bis dahin zurückgelegt haben.

Der Künstler kann also nicht auf handwerkliche Kenntnisse und Fertigkeiten verzichten. Wie wir wissen, ist die Beherrschung des Handwerks noch keine Kunst, aber ohne das Handwerk gibt es keine Kunst. Es zu erlernen ist kein Ziel, sondern ein Mittel zum Zweck. Stilisieren und abstrahieren kann nur, wer auch real korrekt formulieren kann. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Geschichte eines chinesischen Malers, der die bei ihm bestellte Zeichnung eines Hahns zunächst mit allen Einzelheiten anfertigte. Er zeichnete jede Flaumfeder und jede Schuppe an den Beinen. Dann arbeitete er lange weiter und bildete auf jeder Zeichnung weniger Details ab. Schließlich konnte er das Wesen des Hahns mit einigen wenigen Linien in ein paar Minuten perfekt zum Ausdruck bringen.

In diesem Buch geht es nicht darum, irgend-

welche Kniffe zu verraten, mit denen man innerhalb weniger Wochen oder Monate zum alles könnenden Zeichner wird. Für das künstlerische Zeichnen braucht man Veranlagung, Fähigkeiten, Talent und den Willen, all das zu entfalten. Das Buch ist eine Anleitung zum Erlernen der Grundkenntnisse des Zeichnens nach der Natur und zur Entwicklung des Sinns für Proportionen, Formen und Räumlichkeit.

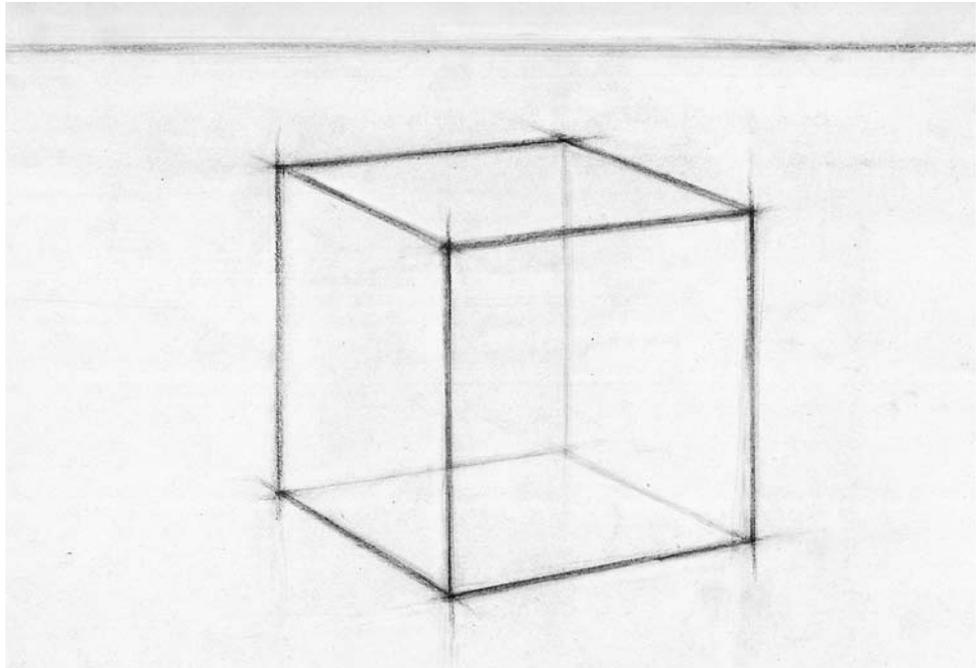
In einem Brief vom 15. April 1904 schrieb Cézanne an Émile Bernard: »Erfassen Sie die Natur als Zylinder, Kugeln und Kegel, die Sie so im Raum platzieren, dass alle Seiten eines Gegenstandes oder einer Fläche auf einen Mittelpunkt ausgerichtet sind.« Das heißt, dass wir in der Wirklichkeit die geometrischen Grundformen wahrnehmen sollen, den Tisch nicht als Tisch, sondern als Prisma (Quader), die Weinflasche als Zylinder, den Trichter als Kegel und den Apfel als Kugel. Das ist eine abstrakte Sichtweise.

Diese Zeichenmethode steht Cézannes Auffassung nahe. Sie ergibt ein reales Ergebnis, jedoch nicht im akademischen Sinne. Und sie lehrt keine Schemata. Sie misst den Details eine ebenso große Bedeutung zu wie dem Ganzen. Einstein hat das folgendermaßen formuliert: »Wer nach der Wahrheit und nach den Gesetzmäßigkeiten sucht, kann keinen Unterschied zwischen kleinen und großen Problemen machen. Wer die Wahrheit bei kleinen Dingen nicht ernst nimmt, dem kann man auch in großen Dingen nicht vertrauen.«

ECKIGE KÖRPER

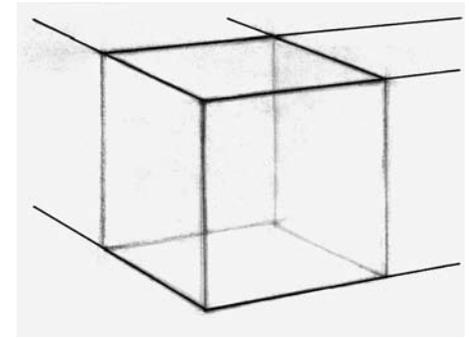
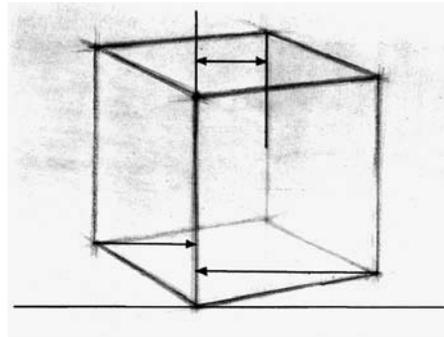
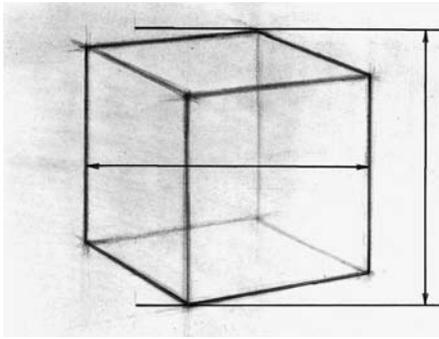
■ Proportionen und Perspektive

Der Würfel ist ein einfacher, regelmäßiger geometrischer Körper mit einer dreidimensionalen räumlichen Ausdehnung. Seine waagerechte Ausdehnung bestimmen seine Länge und seine Breite, seine senkrechte Ausdehnung ist seine Höhe. Er ist von 6 kongruenten Quadraten begrenzt. Die aufeinander treffenden Quadrate bilden jeweils einen rechten Winkel, die einander gegenüber liegenden Quadrate sind parallel. Die Quadrate stoßen in Kanten aufeinander. Die 12 Kanten treffen sich in 8 Ecken. Von den sechs Quadraten kann man aus ein und demselben Blickwinkel jeweils höchstens drei gleichzeitig sehen.



1. *Würfel*. Bleistiftzeichnung, A2 (Zoltán Stadler, 1971)

Mit leichten, schwungvollen Linien werden zunächst die drei senkrechten Kanten des Würfels skizziert. Dabei ist besonders auf die Entfernung und die Richtung der beiden äußeren Kanten zur mittleren zu achten. Nach den auf dem Boden liegenden Kanten skizziert man die Deckfläche. Wichtig sind auch das Größenverhältnis und die Position des Würfels; der untere Raumabstand auf dem Zeichenblatt sollte etwas größer sein als der obere. Über dem Würfel wird die im Hintergrund befindliche Bodenlinie gezogen und so der Würfel im Raum platziert.



2. Kontrolle der Würfelzeichnung

a) Der so skizzierte Würfel wird in mehreren Schritten kontrolliert.

Man fängt mit den Hauptproportionen an, vergleicht also die größte Länge und die größte Höhe. Welche ist größer? Sind die Proportionen mit denen der Vorlage identisch?

Diese Methode der Kontrolle der Hauptproportionen ist immer gültig, ganz gleich, ob man einen kleineren Gegenstand, ein Stillleben, ein Gebäude, einen Kopf oder einen Menschen zeichnet.

b) Als Nächstes werden die Teilproportionen kontrolliert.

Welche der beiden senkrechten Seiten ist länger? Das stellt man fest, indem man von den beiden unteren äußeren Eckpunkten eine waagerechte Linie zur mittleren senkrechten Kante zieht. Außerdem sieht man nach, welche der drei Ecken am tiefsten und welche am höchsten zu liegen scheint. Von der räumlichen Position dieser drei Punkte hängt die Korrektheit der Zeichnung ab. Anhand dieser drei Punkte kann man den Würfel konstruieren.

Eine durch die unterste Ecke gezogene waagerechte Linie bildet einen Winkel mit den beiden schrägen Kanten, und zwar gehört zu der kürzeren Kante ein größerer und zu der längeren Kante ein kleinerer Winkel. Schließlich kontrolliert man das Verhältnis der Positionen der beiden mittleren Ecken der Deckfläche zueinander.

c) Bei den waagrecht verlaufenden parallelen Kanten wird auch kontrolliert, ob sie eventuell divergieren. Diese Kanten, die sich vom Betrachter entfernen, wirken, als würden sie leicht konvergieren.

Wenn man auch die nicht sichtbaren Kanten einzeichnet, stellt man fest, dass die Grundfläche – da sie in der Draufsicht besser zu sehen ist – größer wirkt als die Deckfläche.

Kurz gesagt: Die äußeren Umrisse und die inneren Details der Zeichnung müssen genau mit den äußeren Umrisse und den inneren Details der Vorlage übereinstimmen.



98. Lajos Szalay (1909–1995): *Mutter*.
Federzeichnung aus »Genesis«.
New York 1966

Einer der herausragendsten ungarischen Künstler hat in Amerika beschlossen, seine zu unterschiedlichen Zwecken angefertigten Zeichnungen einer zusammenhängenden Geschichte zuzuordnen. So ist die »Genesis«, die Geschichte der Schöpfung, entstanden. Eines ihrer schönsten Blätter ist die *Mutter*. Das durch kräftige Flecken pointierte einfühlsame Liniensystem umschließt eine monumentale Form. Die Zeichnung von lyrischer Schönheit ist frei von Verzerrungen, Stil und Technik sind von edler Einfachheit.



99. Zoltán Szalai (1919–1995):
Schlafende Frau (1947).
Federzeichnung, 44 × 30 cm

Der berühmte französische Regisseur Alain Resnais drehte um 1950 einen Kurzfilm darüber, wie Henri Matisse, der große Meister der französischen Kunst ein Modell genau und in allen Einzelheiten zeichnete, um dann durch immer neue Zeichnungen zu der einzigen Umrisslinie zu gelangen, die alle Teilformen in sich vereint. In dieser letzten Phase der Erstellung des Kunstwerks stört das lebende Modell eher, denn der Künstler zeichnet es nicht ab, gibt nicht das Gesehene wieder, sondern schafft ein neues Bild. So zeigt auch diese Federzeichnung die letzte Phase, die alles Vorherige verdichtende Linie.