

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1949)
Heft: 3-4: Berner Nummer

Artikel: Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst
Autor: Schmitz, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623867>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

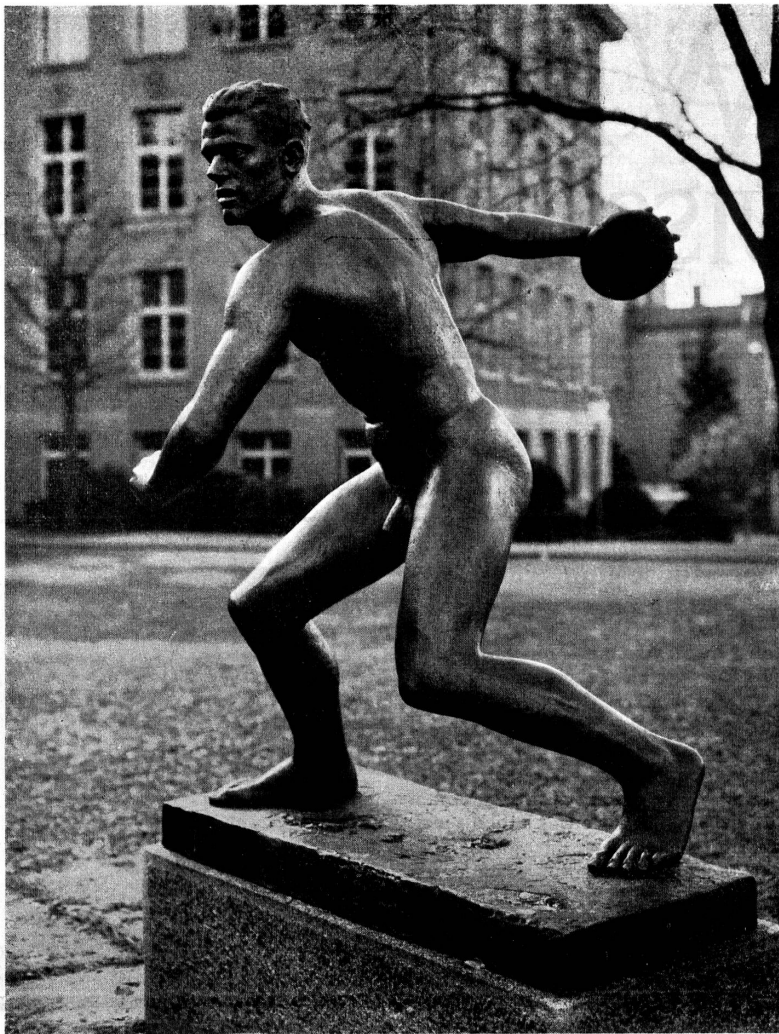
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Robert Schmitz

«Diskuswerfer», Bronze 1940

Von der Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst

Von Robert Schmitz

Wenn man bedenkt, wie sehr das Lebensgefühl unserer Zeit ein dynamisches ist; wie auf allen Lebensgebieten der Akzent auf der *Bewegung* liegt, so dass nirgends deutlicher als im Sport, dieser Bewegung um der Bewegung willen, das Wesen der heute lebenden Menschheit zum Ausdruck kommt; wenn man sich ferner gegenwärtig hält, dass die Kunst zu allen Zeiten, wo sie lebendig war, dem jeweils vorherrschenden Lebensgefühl auch im Gegenständlichen ihrer Darstellungen irgendwie Ausdruck verlieh, — so muss man sich eigentlich wundern, dass die Kunst unserer Zeit, im grossen genommen, eine *Stillebenkunst* ist, — sowohl in der Malerei, wo neben Porträts fast ausschliesslich Stilleben im engeren Sinne, sogenannte «Akte» und Landschaften die Ausstellungen füllen, als auch in der Plastik, wo nach wie vor «Ruhende», «Stehende», «Träumende», «Kauernde», «Kniende» in nicht immer neuen Variationen alte Themen abwandeln.

Man kann da wohl einwenden, dass es in der Kunst nicht in erster Linie auf das *Was*, sondern das *Wie* ankomme; dass also gutgemalte Runkelrüben immer noch wertvoller seien als ein schlecht gemaltes Schlachtenbild; dass der Künstler überhaupt gar nicht «von seiner Zeit» zu sein brauche, wie Daumier gesagt haben soll, sondern auch *über* ihr stehen könne und ähnliches mehr. Doch selbst wer dies alles zugäbe, dürfte sich noch wundern, dass, beispielsweise, eine für das Klima unserer Zeit so typische Erscheinung wie der Sport als Gegenstand der Darstellung in der zeitgenössi-

sehen Kunst so selten anzutreffen ist. Uns scheint denn auch, dass neben den Gründen, die einer haben kann, lieber Geranien und Kartoffeln zu malen, als sich etwa um die Darstellung einer hitzigen Fussballszene zu bemühen (was nicht weniger malerisch wäre), oder als Bildhauer zum xten Male Stand- und Spielbeine zu variieren, statt, sich an der Gestaltung eines Schnellläufers in vollem Laufe zu versuchen, vielleicht auch der Grund zu erwähnen wäre, dass das zweite sehr viel schwieriger ist. Warum? Weil die Darstellung stark bewegter Figuren — und hauptsächlich darum geht es ja hier — eine von der üblichen gänzlich abweichende und viel mühseligere Art des Naturstudiums voraussetzt.

* * *

Was in den Kunstschulen, öffentlichen wie privaten, unter der Bezeichnung «Aktzeichnen» betrieben wird, pflegt das Gegenteil von dem zu sein, was dieser Begriff eigentlich bedeutet, nämlich: *Bewegungszeichnen* (vom lateinischen *actus* = Bewegung). In der Regel wird ein Modell in irgendeiner Pose, in der es unbeweglich zu verharren hat, auf ein Podium gestellt und von den Schülern, die darum herumstehen oder -sitzen, abgezeichnet, — genau so, als ob es sich darum handelte, ein Stilleben oder eine Landschaft abzukopieren. Die Tatsache, dass das Zeichnen nach dem unbewegten lebenden Modell immerhin grössere Schwierigkeiten bietet als das Abkopieren toter Gegenstände, weil die Formen in all ihren Verkürzungen, die Lichter und Schatten komplizierter zu sein pflegen, ändert nichts an der Hauptsache: dass bei dieser Art des Aktstudiums im wesentlichen doch nur Aug und Hand geübt werden, eine wirkliche Beherrschung der menschlichen Figur, in der Fülle ihrer gesetzmässigen Bewegungsmöglichkeiten, jedoch nicht erzielt wird. Gewisse neuere Schulen wännen freilich, dieses akademische Aktstudium zu überwinden, indem sie den Schüler an-

weisen, sich vor dem Modell «frei» zu verhalten, es bloss zu «interpretieren» usw. Dass aber bei solch billiger, bloss angemessener, keineswegs erworbener Freiheit nicht mehr herauskommt als beim landläufigen Studium, wird jeder zugeben, der solche Studien hinter sich hat. Die wenigen, die das Ziel: Beherrschung der Figur, erreichen, gelangen regelmässig dahin nicht dank, sondern trotz des üblichen Studiums, in der Regel nach viel Zeitverlust.

Dass das Zeichnen nach dem unbewegten Modell nicht weit führen kann, wird schon vor aller Erfahrung deutlich, wenn man bedenkt, dass es ja viele Bewegungen gibt, die überhaupt nicht gestellt werden können: Figuren, die laufen, springen, fliegen, werfen, lassen sich in keiner Phase ihrer Bewegung stellen. Wer also nur nach dem gestellten Modell arbeiten kann, muss von vornherein auf die Wiedergabe all dieser Bewegungen verzichten.

Es sei gleich bemerkt, dass es auch verkehrt wäre zu glauben, hier könnte die Photographie helfend eingreifen. Ein langsam laufender Filmstreifen lässt uns zwar wohl die Abfolge der Bewegung besser sehen und verstehen, als das von blossen Auge möglich ist; das einzelne Filmbild aber, als welches das gestellte Modell zu ersetzen hätte, vermittelt uns nie den Eindruck der ganzen Bewegung als eines wesentlich fließenden — auf den es gerade ankommt, sondern bloss einen — wenn auch mathematisch richtigen — Ausschnitt aus deren Ablauf, der in der Regel aber gänzlich unnatürlich, oft verzerrt, ja lächerlich wirkt. Der Grund hiefür liegt im Umstand, dass wir stets mit unseren im Laufe der Zeit erworbenen Vorstellungen sehen und diese auch beim Betrachten von Bewegungsdarstellungen sozusagen zu Rate ziehen. Das Erinnerungs- oder Vorstellungsbild, das eine geschehene Bewegung in unserem Kopfe zurücklässt, ist aber nie identisch mit einem mathematisch genauen Ausschnitt aus der Abfolge eben dieser Bewegung; vielmehr ist es aufzufassen als eine Art Résumé der verschiedenen Bewegungsphasen, das in unserer Phantasie entsteht, als eine Formel, die den ganzen Ablauf der Bewegung gewissermassen latent in sich enthält. Nur soweit die Darstellung einer Bewegung dem Betrachter ein solches Résumé darbietet, wird sie als natürlich, wahr, überzeugend empfunden; auf die wissenschaftliche Richtigkeit kommt es dabei gar nicht an.

Man sieht ein, weshalb auch das direkte Zeichnen nach dem bewegten Modell keinen Sinn hat: weil das Auge dabei nur Momentaufnahmen, obendrein noch schlechtere als der Apparat, liefern kann, keineswegs aber Bilder, die für die Bewegung als Ganzes typisch wären.

Aus den obigen Erwägungen ergibt sich, dass es grundsätzlich nur einen Weg gibt, auf dem es gelingen kann, stark bewegte Figuren zeichnerisch, malerisch oder plastisch — der geistige Vorgang bleibt im wesentlichen in jedem Falle derselbe — überzeugend darzustellen: durch Herausarbeitung und Verwirklichung des Vorstellungsbildes, das eine in ihrem Ablauf immer und immer wieder beobachtete Bewegung in unserer Phantasie entstehen lässt. In praktischer Hinsicht heisst das: Wer Bewegungen darstellen will, muss grundsätzlich aus dem Kopf arbeiten; denn nur dort kann er, wenn überhaupt, die gültige «Vorlage» dazu finden. Dass aber das landläufige Studium hierzu nicht anleitet, im Gegenteil davon abführt, das lehrt, auch ohne theoretische Ueberlegung, die Erfahrung eindeutig genug¹⁾.

* * *

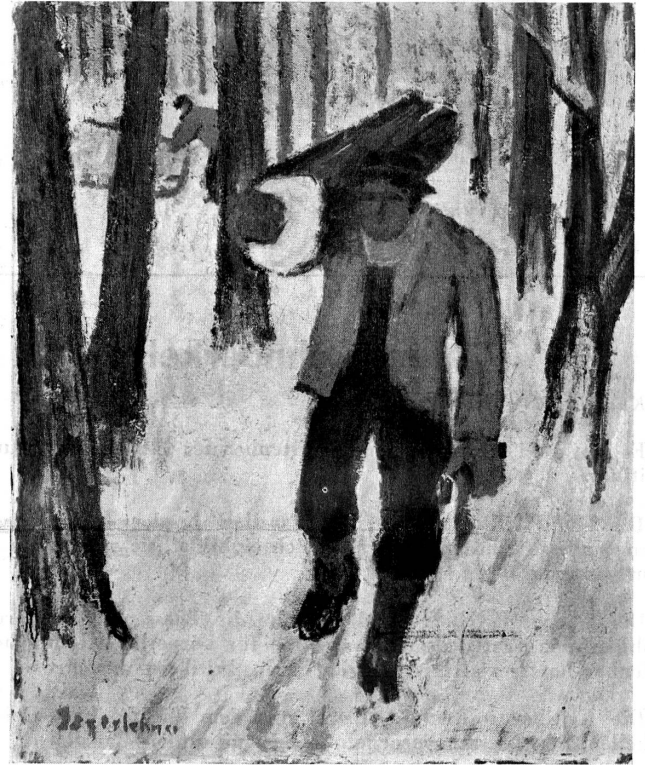
Von allen, deren Werke die stark bewegte Figur zum Gegenstande haben, hat es keiner zu so unerhörter Meisterschaft gebracht wie Michelangelo. Keiner hat, vor oder nach ihm, den Akt im eigentlichen Wortverstand so beherrscht wie er, ganz losgelöst vom gestellten Modell, völlig frei aus der Vorstellung. Man darf sich da nicht täuschen lassen durch das erstaunliche, für unsern Geschmack gelegentlich allzu vordringliche anatomische Wissen, das seinen Darstellungen einen gewissen «naturalistischen» Charakter gibt und zur Annahme verleiten könnte, es lägen ihnen Naturstudien im landläufigen Sinne zugrunde. Zu andern als wissenschaftlichen Zwecken hat Michelangelo sicherlich nie direkt nach der Natur gezeichnet; vielmehr sind seine Schöpfungen genau auf demselben Wege entstanden wie die einfachen Vasenzeichnungen griechischer Künstler, so sehr sie diese auch durch ihren überwältigenden Formenreichtum übertreffen. Sie liegen, sozusagen, mit diesen auf ein und derselben logischen Ebene; sie sind Verwirklichungen reiner Vorstellungsbilder, nicht Abbilder oder Erinnerungsbilder gestellter Figuren.

*Les changements d'adresse aux
caissiers des sections s. v. p.*

Nirgends können uns die Prinzipien, auf die es bei der Darstellung des Aktes ankommt, klarer werden als gerade am Beispiel Michelangelos. Und wenn auch keiner sich der Hoffnung hingeben wird, es ihm gleichzutun zu können — weil hierzu noch anderes und viel Selteneres erforderlich wäre als eine starke Vorstellungskraft — so ist doch schon einiges gewonnen, wenn wir zur Erkenntnis gelangen, auf welchem Wege allein auf diesem Felde überhaupt etwas zu erreichen ist. Einsichtigen Kunstlehrern winkt hier eine schöne Aufgabe: wenn es ihnen gelänge, junge Talente beizugehen, ehe sie durch die landläufigen Irrgänge Kraft und Mut verloren haben, auf den rechten Weg zu bringen, so liesse sich von der Zukunft vieles erhoffen.

Aus einem Aufsatz in Nr. 2 des «Kl. Bund» 1941.

¹⁾ Wer sich über die hier bloss skizzierten Zusammenhänge näheren Aufschluss wünscht, der sei auf die Schriften von Lecoq de Boisbaudran, besonders aber die von Cornelius und Britsch verwiesen.



Hans Jegerlehner

Holzer

*S'ist Krieg, s'ist Krieg, so kräht der Raben Chor
schwarzflügelig flatternd über's Land
Hör auf zu jubilieren, Lerchenvogel
S'ist Krieg, s'ist Krieg, hast du mit uns zu krächzen
Die Lerche aber hört nicht auf zu jubilieren
Was kümmert sie der Krieg, so lang die Sonne scheint*

*Da zogen vor den Rat der weisen Eulen
die Raben wohl das Lerchelein
Bestritten ihm sein Recht
in Kriegeszeiten der Sonne zuzujubeln*

*Der Eulen Rat wog auf der Weisheit Waage beider Recht
und sprach*

*Der schwarzen Flattervögel hoffnungslos Gekrächze
sei unbestritten
Jedoch der Lerche Jubilieren
ist voll des Glaubens an die Sonne
ist voll des Glaubens an das Gute*

*So kam es dass der leichten Lerche Jubilieren schwerer wog
als all das Krah der Galgenvögel.*

Carl BIERI.