

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 8 (1911)

Artikel: Zum Graphismus in der Kunst
Autor: Trog, H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748528>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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

Posen führte diese schätzenswerte Einrichtung im Jahre 1906 ein, und bereits im ersten halben Jahre wurden 309 025 Flaschen abgegeben, im zweiten Jahre steigerte sich der Absatz auf 537 202, im dritten auf 722 795 und im vierten auf 729 386 Flaschen. Dabei wird die Milch je nach dem Einkommen der Bezüger zu verschiedenen Preisen abgegeben. Der Verbrauch ist in den warmen Monaten am größten, in den kalten am kleinsten. Da jeder Flasche eine gedruckte Anweisung beiliegt und außerdem auch Belehrung der Mütter durch Ärzte, Kinderpflegerinnen und Vereinsdamen stattfindet, so darf man wohl mit Recht die in den letzten Jahren stark zurückgegangene Säuglingssterblichkeit der Stadt Posen auf das Konto dieser Einrichtung setzen.

Außer der Säuglingsmilch werden in der Anstalt auch Nebenprodukte gewonnen. So wurden im Jahre 1909 77 547 Liter rohe Kurmilch, 23 686 Liter rohe Vollmilch, 11 375 Liter Sahne, 18 114 Liter Kephir und 1645 Liter Zentrifugenmilch abgegeben. Auch an die städtischen Schulen wird Milch zum Genuss in den Pausen geliefert, und zwar zu fünf Pfennig ein Fünftelliter. (Das ist allerdings ein sehr hoher Preis.) Das Quantum im Jahre 1909 betrug 235 450 Liter. Ebenso erhalten die Armenverwaltungen und Krankenhäuser Milch geliefert.

Endlich sind im Laufe der Zeit auch fünf städtische Trinkhallen errichtet worden, die zusammen im Jahre 1909 einen Umsatz von 49 676 Liter hatten. Nicht rentiert hat sich der Versuch, die Milch in Handwagen im städtischen Parke abzugeben; doch soll er in diesem Jahre wiederholt werden.

(Schluss folgt.)

BERN

J. STEIGER



ZUM GRAPHISMUS IN DER KUNST

„Mit Worten lässt sich trefflich streiten, mit Worten ein System bereiten.“ Ich musste unwillkürlich an Mephistos spöttisch-klugen Ausspruch denken, als ich den Aufsatz „*Le graphisme dans la peinture*“ im 1. Februar-Heft dieser Zeitschrift las. Sein Inhalt, um ihn für die kurz zu rekapitulieren, welche ihn nicht mehr gegenwärtig haben sollten, ist kurz folgender.

Bildhauerei und Malerei stehen eigentlich unter der Botmäßigkeit der Architektur, haben sich ihr einzufügen zu einem künstlerisch harmonischen Ganzen. Nun sind aber die Gelegenheiten zu einem solchen einheitlichen Zusammenarbeiten im Sinne echter Dekoration selten; trotzdem sollten die Arbeiten des Bildhauers

wie des Malers so konzipiert und ausgeführt sein, dass sie idealiter nur Bestandteile eines architektonischen Ganzen bilden. Daher soll der Maler — auf diesen konzentriert sich der Autor des Artikels — nicht darauf ausgehen, die Illusion mehrerer Pläne auf seinem Gemälde zu erreichen; denn sonst ist sein Werk für den Architekten unbrauchbar, es könnte in keinem Raum seine Stelle finden, indem es die Mauer durchbricht, somit das dekorative Ensemble des Raumes zerstört. Um aber auf *einem* Plan zu bleiben, steht dem Maler als einziges Mittel die beherrschende Anwendung der Linie, des Strichs zur Verfügung. Diese begrenzen die Oberfläche, schließen die Farben ein, stellen die nötigen Trennungen der Teile her. Das ist der Graphismus. Bis zur Erfindung der Ölmalerei blieb die Malerei graphisch, da das Fresko, die Temperatechnik nur schwer Modellierung, Reliefwirkung, eine weiche, vertriebene Farbgebung gestatteten. Das Kind übt von Natur Graphismus, wenn es zeichnet. Ebenso ist dies bei den primitiven Völkern der Fall. Graphisten waren die Ägypter, die Assyrier, die Griechen in ihren Vasenbildern, die Japaner, so lange sie das Öl und die Perspektive nicht kannten.

Die Kunst des Malers müsste das vollendetste, reichste Instrument in dem vom Architekten geleiteten Orchester sein. Da aber die Malerei nur zu oft den Absichten der Architektur sich nicht fügt, muss sie auf die erste Stellung verzichten, um keinen Missklang ins Ganze zu bringen. Heute beginnt sich ein Wandel zum Bessern zu vollziehen. Der Architekt nimmt die Raumkunst wieder energischer in die Hand. Leider fehlen ihm nur meist die Maler, weil diesen vollständig die Kenntnis der Kraft und des Wertes der Linien, die doch des Malers eigenstes Gebiet sind, fehlt. So gilt es denn, die alte Tradition der guten technischen Verfahren wieder aufzugreifen.

Dies im wesentlichen der Gedankengang des Artikels. Es ist notwendig, seine historische Grundlage ein wenig zu beleuchten; denn wer ästhetische Gesetze durch geschichtliche Fakta zu begründen unternimmt, von dem muss man verlangen, dass er in diesen Tatsachen Bescheid wisse. Damit sieht es nun aber im vorliegenden Falle beträchtlich windschief aus.

Über antike Malerei zu sprechen, wird stets eine heikle Sache bleiben, weil wir die entscheidenden Werke nicht mehr besitzen.

Von der Vasenmalerei *eo ipso* auf die sonstige Malerei zu schließen, ist gefährlich. Sicher ist, dass schon im vierten vorchristlichen Jahrhundert in Athen ein großer Stilwandel sich vollzog, als, von der Entwicklung der Bühne angeregt, die Maler hinter das Geheimnis der Perspektive und der Schattenwirkungen kamen. Schon damals ist denn auch neben der Wandmalerei eine Tafelmalerei entstanden; sie bediente sich der Temperatechnik. An die Namen Zeuxis und Parrasios knüpfen sich dann schon die bekannten Anekdoten, die auf das Illusionsmäßige ihrer Malerei sich beziehen. Mehr als einen Nachhall dieser neu orientierten, auch auf den Raumeindruck ausgehenden griechischen und kleinasiatischen Malerei haben uns pompejanische Fresken aufbewahrt; es sei etwa erinnert an den die Schlangen würgenden kleinen Herakles (im Neapler Museum). Von der pompejanischen Wandmalerei spricht der Graphismus-Artikel mit voller Verachtung als einer Abirrung vom guten rein flächigen Prinzip der Wandbemalung. So in Bausch und Bogen ist das unrichtig. Im sogenannten dritten pompejanischen Stil ist eine deutliche Reaktion gegen den perspektivischen Stil zu erkennen. Doch können wir hier auf Einzelheiten nicht eingehen. Sicher ist, dass im griechischen und römischen Altertum durchaus nicht etwa die Ölmalerei den guten graphischen Malstil verdorben hat. Diese ist nun aber auch späterhin keineswegs die Stilverderberin geworden, wie jener Artikel dies glauben machen möchte.

An die Spitze der großen Renaissancemaler pflegt man mit Recht Masaccio zu stellen. Was schon andere vor ihm — auch Giotto darf man nennen; es sei nur etwa an das Fresko des Gastmahls des Herodes in Santa Croce erinnert, wo deutlich mit mehreren Plänen und mit der Raumillusion gerechnet ist — versucht, hat er recht eigentlich zum Prinzip seiner Malerei gemacht: das klare Stehen und Sichbewegen der Figuren im Raum. Und diese große Eroberung des Raums hat ihren monumentalen Ausdruck in den Fresken der Brancacci-Kapelle gefunden, das heißt also in einer Technik, die mit der Ölmalerei nichts zu schaffen hat; von den Tafelbildern Masaccios sagt Vasari ausdrücklich, sie seien in Tempera gemalt gewesen. Nicht eine neue Technik, die verwünschte Ölmalerei hat also den guten graphischen Malstil, wie ihn der Artikelschreiber preist,

verwirrt und verdorben, sondern eben jener gewaltige Drang in der neuern Malerei, den Raum auch für die Flächenkunst der Malerei zu erobern, aus dem Zwang des Zweidimensionalen herauszukommen, der menschlichen Figur zu ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit, zur Natürlichkeit der Erscheinung zu verhelfen. Die Menschen sollen fest und sicher auf ihren Füßen stehen, sollen ihre Rundung erhalten, sollen den Eindruck freier Entfaltung ihrer Glieder, sinnlicher Lebensfülle machen. So hat Masaccio seinen Christus und die Apostel solid auf die Füße gestellt, auf einen Schauplatz, der eine ungehinderte Bewegung ihnen garantiert; frei stehen sie im Raum drin.

Diese Eroberung des Raums ist für die Malerei von den größten Folgen geworden. Dass sie auch zu Ausartungen geführt hat, darf uns an ihrer gewaltigen Bedeutung nicht irre machen. Die wahrhaft großen Meister der Wandmalerei haben diesen Fortschritt sich zunutze gemacht, ohne das entscheidende Prinzip der Wandmalerei: die klare Sichtbarmachung des Dargestellten und das, was man das Groß-Dekorative genannt hat, preiszugeben. Empfindet man Raffaels Schule von Athen oder die Disputa wirklich als Löcher in die Wand, weil sie auf die Einheitlichkeit des Plans verzichten? Und kann man das, was mir als das entscheidende Merkmal des guten Wandstils erscheint, als der wahre Graphismus: die unbedingte Deutlichkeit und Übersichtlichkeit der Komposition, wodurch auch für weite Entfernungen dem Gemälde die klare schmückende Funktion gewahrt bleibt — kann man das in vollendeter Weise erreichen, als es etwa in den Fresken des Parnasses und vor allem der Messe von Bolsena geschehen ist?

In dem Artikel werden am Schluss einige Künstler aufgeführt, die Graphisten nach dem Herzen des Verfassers sind, eine merkwürdig gemischte Gesellschaft. Da findet man unter den Primitiven in Italien Borgognone und Mantegna. Nun steht es bei Borgognone so, dass er auf seinen Malereien mit besonderer Vorliebe prächtige Architekturen anbringt, in denen er auf eine möglichst weite Raumwirkung bedacht ist; ja er hat sogar ganz bestimmte kirchliche Gebäude direkt zur Vorlage sich genommen und seine biblischen Geschichten hineingestellt. Von Mantegna aber, dem großen Paduaner, hat noch jüngst ein sich genau im Werk dieses Künstlers auskennender Kunsthistoriker mit Recht

gesagt, das Raumproblem sei recht eigentlich Mantegnas künstlerisches Lebensziel geworden. Man sehe sich doch nur die Fresken von der Camera degli Sposi in Mantua an, oder die Wandgemälde in den Eremitani in Padua. Und auch bei Memling würde man so wenig durchgehend einen strengen graphischen Stil finden wie bei dem erstaunlichen Pieter Brueghel, der neben andern Verdiensten auch das hat, einer der größten Landschaftsmaler zu sein, der über eine wunderbare Kunst in der Wiedergabe des Atmosphärischen verfügte. Wer wollte bei ihm den Raum leugnen? Und die unendlich weiten Prospekte bei Quinten Massys? Auch bei den aufgeführten Deutschen müsste man genau zusehen, bevor man sie in das enge Schema des Graphismus im Sinne des Autors einspannt. Allein schon die Aposteltafeln Dürers, die er auf der reifen Höhe seiner Meisterschaft schuf, würden dieses Schema sprengen. Und auch für Asper ist der Stil des Fröhlich-Porträts nicht der alleinseligmachende; der des Escher von Glas-Porträts (im Zürcher Kunsthaus) geht zum Beispiel nicht denselben Weg.

Dass man auf das *modelé* durchaus nicht zu verzichten braucht bei stärkster Betonung der Silhouette und bei möglichstem Vermeiden komplizierter Raumeindrücke, das haben unter den Lebenden wenige mit derselben Evidenz gezeigt wie Ferdinand Hodler.

Bei Peter Altenberg finde ich den Ausspruch eines der modernen Meister der Wandmalerei großen Stils, des Puvis de Chavannes: *Si tu mets une image sur une muraille qu'elle ne peut pas digérer, cette muraille vomira cette image.* Die Formel für diesen Verdauungsprozess heißt gewiss nicht Graphismus schlechthin, sondern Stilgefühl. Und dieses ist nicht sowohl eine Sache ästhetischer Gesetzgebung als echter Künstlerpersönlichkeit.

ZÜRICH

H. TROG

