

Scherenschnitte

Autor(en): **Briner, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **23 (1919)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574467>

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.



Johann Jakob Hauswirth (1808—1871).

Scherenschnitt.

tacelli, ein eleganter Mann mit abgelebtem Gesicht. Erst fünfundzwanzig Jahre alt, hatte er schon viele Krähenfüße an der Stirn und eine Glaze. Ueber dem feinslippigen, sarkastischen Munde kräuselte sich ein dunkler, kleiner Bart, seine großen braunen Augen hatten einen gründlichen, sorgenvollen Blick, der nicht unsympathisch war, obwohl ihm die Wärme fehlte.

Er erhob sich hastig, als Nino eintrat. Sie schüttelten in ihrer südländischen Kameraderie einander derb die Hände, Nino lachte mit seinen runden blanken Augen und seinen weißen Zähnen, und Signor Bertacelli schien aufs angenehmste überrascht, einem so hübschen Jungen hier zu begegnen, nachdem ihm die Kuriositäten der Familie bereits den Atem versezt hatten. Ja, es schien, als sei er ver-

sucht, sich gegen Nino über diese Kuriositäten lustig zu machen, als der Alte bereits mit Isolina eintrat. Sie hielt die Augen gesenkt, war schneeweiß im Gesicht, und Mund und Näschen jappten, als lange der Ozon jetzt wirklich nicht und sie sei am Ersticken. Sie bewegte ihren kleinen Fächer, während sie langsam näher trat, sich in ihrer Art ein wenig in den runden Hüften wiegend.

Signor Bertacelli verneigte seine elegante, hohe Gestalt ... Nino aber hätte den Mann wütend ohrfeigen mögen, hätte ihn mit Fäusten ins Gesicht schlagen mögen für das fade, überlegene und doch nachsichtige Lächeln, mit dem er Isolina ansah — jenes Lächeln, mit dem ein Weltmann das gefallene Mädchen ansieht, teuflisch wohlgefällig, dabei ganz ohne Achtung. (Schluß folgt).

Scherenschnitte.

Mit einem Vollbild und drei Textreproduktionen.

Das mechanisch aufgenommene Bildnis, die Photographie, ist vom gemalten oder gezeichneten Bildnis durch eine Kluft getrennt, die der moderne Kunstphotograph mit allen Mitteln zu überbrücken sucht. Eine frühere Zeit hatte es besser: Als man der menschlichen Erscheinung nur in ihrem Schattenbilde mechanisch beikommen konnte, wurde die

Darstellung von vornherein dem Stilprinzip der Fläche unterworfen und ins Gebiet künstlerischer Wirkungsmöglichkeit gehoben, ohne daß ein künstlerischer Wille dem Zeichner die Hand führte. Der Beschauer des Schattenrisses konnte das reichbewegte Spiel der Kontur und den Gegensatz zwischen schwarzem Bildfern und weißer Folie genießen. Allerdings

mußte er sich die auf die Profillinie reduzierte Erscheinung erst wieder ins Räumliche zurückdenken.

Als die Schattenbildnisse im achtzehnten Jahrhundert aufkamen, erschienen sie neben den farbigen Miniaturen als ärmlich und dürftig, und die Anspielung auf das knauserige Regime eines Finanzministers (Etienne de Silhouette), die in Paris den improvisierten Namen für die neue Technik abgab, hat sich in komischer Weise verewigt. Die Porträtsilhouette erlangte dank der Leichtigkeit der Herstellung allgemeine Verbreitung, und wir dürfen annehmen, daß man sich in der Weimarer Zeit zu der besondern Fähigkeit erzogen hatte, Schattenrisse ins Räumliche zu deuten und die Schönheit der reinen Profilzeichnung zu genießen, eine Kultur des Sehens, die wir heute nicht mehr allgemein besitzen.

Das Mechanische der Herstellung ist es aber auch, das die Silhouette aus dem eigentlich künstlerischen Bezirk ausschloß, trotz dem dekorativen Wert, der ihr eigen ist, und so konnte sie sich nicht halten, sobald die Erfindung lichtempfindlicher Platten das mechanische Porträtieren ermöglichte.

Daß man aber auch ohne Mechanismus, rein aus künstlerischem Willen heraus, Schattenbilder zeichnen und in Papier ausschneiden kann, ist ein Gedanke, der zu verschiedenen Zeiten auftauchte, und immer wieder zu reizvollen Schöpfungen anregte. Wenn der künstlerische Scherenschnitt dennoch zu keiner Zeit im weitesten Sinne fruchtbar und ein Kunstzweig von allgemeiner Bedeutung wurde, so liegt der Grund darin, daß diese Technik den Flächenstil ins Extrem steigert, sodaß ihre Möglichkeiten begrenzt und ihre Wirkungen neben den reichen Flächenwirkungen des Holzschnittes leicht als herb und spröde erscheinen.

Das Schattenbild deutet nur an, es umreißt die Erscheinung und läßt viel mehr erraten als es ausspricht. Es ist höchst reizvoll, zu sehen, wie sich von der einen Konturlinie aus, in der aller Ausdruck gesammelt ist, allmählich die schwarze Fläche belebt.

In der scharfen Kante des Umrisses ahnt man immer mehr die körperliche Rundung, und wenn man sich ganz in das Bild eingelebt hat, genießt man das raffinierte Widerspiel, daß die räumliche, lebendige Erscheinung vor unsern Augen zu erstehen scheint und doch immer wieder in die elementare schwarze Fläche zurückgebannt wird.

Das Schattenbild ist eine Abstraktion, eine letzte Vereinfachung des vielfältigen Augeneindrucks, und die Technik zieht sogar die letzte Konsequenz aus dieser Darstellungsart: Sie verzichtet auf die Illusion, die uns auf der Fläche den Raum vortäuschen will, vollständig, indem sie das Umrissbild ausschneidet und auf den weißen Untergrund legt, mit dem es, auch wenn es aufgeklebt wird, nicht ganz verschmilzt. Die Technik arbeitet also der Illusion direkt entgegen und gibt dem Scherenschnitt eine neue Realität, die von der lebendigen Wirklichkeit durch das Gesetz eines eigenwilligen



Otto Wiedemann, Berlin. Nashornvögel, Scherenschnitt.

Stiles getrennt ist und allein von der dekorativen Schönheit lebt.

In der Ausstellung von Scherenschnitten, die das Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich neulich veranstaltete, und die ein so reiches Material aus vier Jahrhunderten zusammenstellte, konnte man an vielen Beispielen unaufgelebter Scherenschnitte die eigentümliche und etwas bizarre Wirkung solcher frei aufliegenden Silhouetten genießen. In dem vorzüglichen Aufsatz „Ueber Scherenschnitt“, mit dem Dr. Maria Blaser die Ausstellung begleitete (Nr. 29 der Begleitungen des Kunstgewerbemuseums) wird diese Wirkung des Scherenschnittes treffend charakterisiert: „Seine Wirkung ist eine fast plastische. Sie kommt dadurch zustande, daß das geschnittene Blatt, indem es sich von seiner Unterlage, auf der es nur leicht befestigt ist, etwas abhebt, ein Spiel von zarten Schatten zwischen sich und dem hellen Hintergrunde hervorruft. In dieser seiner Körperhaftigkeit besteht nicht zum geringsten Teil der eigene Reiz des geschnittenen Schattenrisses. Nur im Original entfaltet er sein volles Leben. Graphisch vervielfältigt, um als Buchillustration zu dienen, ist er um seine beste Wirkung gebracht.“

Da dem Scherenschnitt als reiner Umrißzeichnung die größte dekorative Kraft innewohnt, während er die Illusion und damit die Darstellung des Inhaltlichen, des Gegenständlichen auf ein Minimum reduziert, kommt er vor allem der ornamentalen Komposition entgegen. Das Ornament kann die ganze Fläche überspannen und das Bildganze mit reichstem Leben füllen, während die figürliche Darstellung, die Wiedergabe eines Kopfes oder einer Szene, sich auf eine einzige Linie zusammendrängen und die Fläche in zwei mehr oder minder geschlossene Komplexe aufteilen muß. So ist die ornamentale Gestaltung das Hauptgebiet des Scherenschnittes, und auch das Figürliche wird oft in ein ornamentales Gebilde eingewoben.

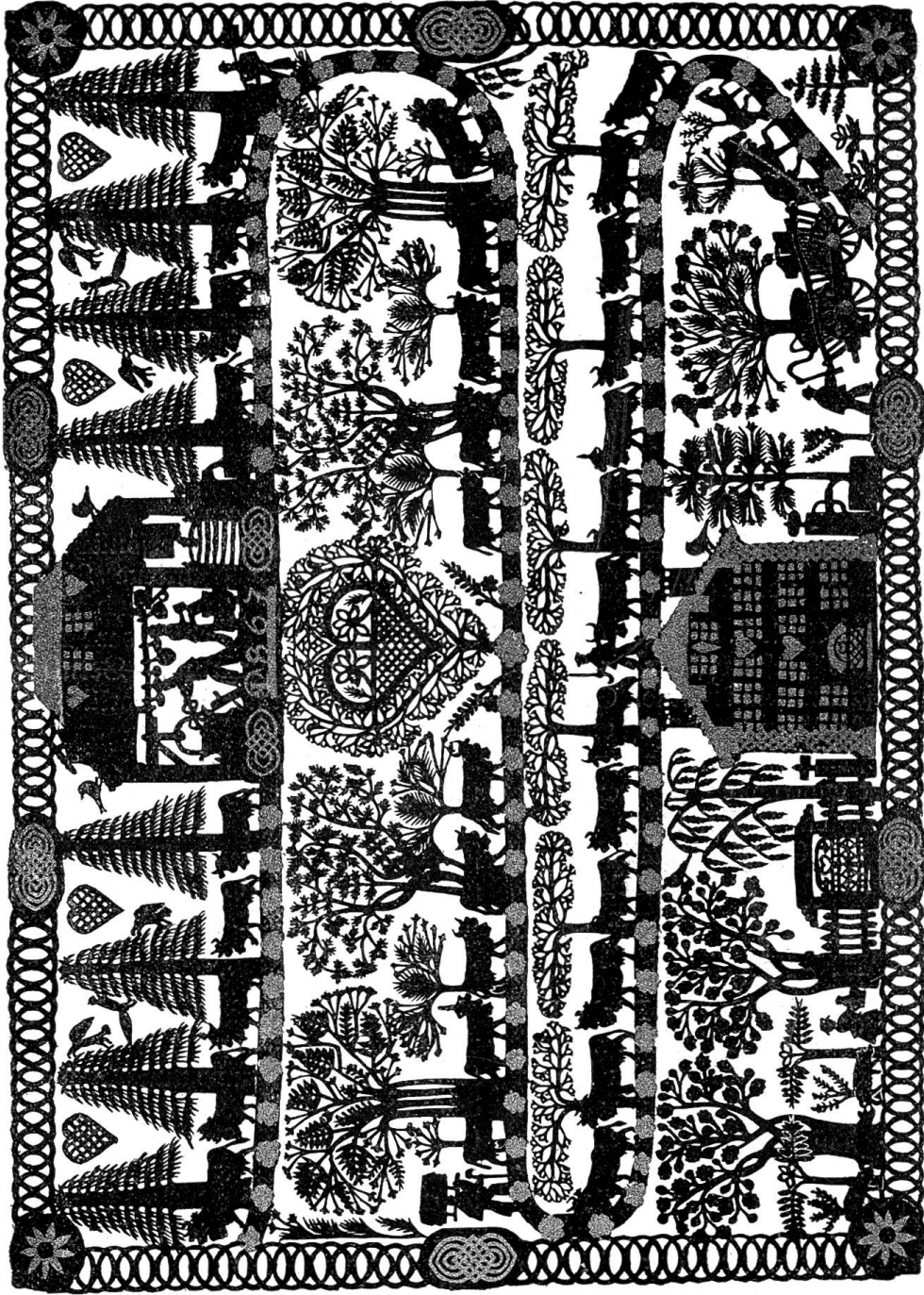
Die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums hat gezeigt, was für wundervolle Wirkungen der rein ornamentale Scherenschnitt hervorbringen kann. Hier ist es vor allem die Glanzzeit der Defora-

tion, das achtzehnte Jahrhundert, das die schönsten Blätter geschaffen hat. Gemalte Andachtsbildchen, oft primitiver Art, werden von einem prachtvollen Kranz geschnittener Ornamentik eingeschlossen. Die zierlichste Arbeit der Schere und des Federmessers, gehoben durch die Harmonie weniger Farbentöne, spinnt sich über den Untergrund hin, dessen einheitliche Farbe überall hindurchleuchtet. Diese unendlich feinen Spitzenbilder mit den immer neu variierten Motiven einer herrlichen Ornamentik konnten nur einer Zeit des feinsten dekorativen Empfindens gelingen.

Gerade weil der Scherenschnitt in so vorzüglicher Weise zu dekorativem Schaffen anregt, kann er jederzeit ein künstlerischer Erzieher werden. Wir haben uns so sehr daran gewöhnt, die Fläche, auf der man malt oder zeichnet, als Bildfläche, als Trägerin räumlicher Illusion anzusehen, daß das flächenhafte Sehen, und damit die Fähigkeit, reine Dekoration d. h. belebte Fläche zu genießen, für jeden von uns eine Errungenschaft, einen Zuwachs bedeutet. Der Scherenschnitt suggeriert uns, indem er eine reichkonturierte, durchbrochene Fläche auf eine neutrale Fläche auflegt, wie keine zweite Technik den Begriff der Fläche; und die Naturkopie mit perspektivischer Verkürzung, d. h. mit Raumillusion, erscheint hier sofort als unreell, während sie sich auf andern Gebieten der Flächendekoration, wie Teppichweberei, Mosaik, Intarsio, neben der rein flächenhaften Behandlung durchsetzen konnte. Die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum hat gezeigt, daß die Raumillusion immerhin zu allen Zeiten versucht hat, auch im Silhouettenbild Platz zu greifen. Aber diese Vermischung des Schattenbildes mit holzschnittmäßiger Schwarzweiß-Darstellung kann sich neben den stilreinen Blättern nicht behaupten.

So ist jede Anregung zur Pflege des künstlerischen Scherenschnittes schon als Tendenz zu begrüßen, nicht nur im Hinblick auf die reizvollen Werke, die dabei entstehen können.

Die Technik des Ausschneidens in Papier hat den Reiz manueller Beschäftigung, der von selbst zur Anregung wird. Durch Hantieren mit der Schere ent-



Johann Jakob Hauswirth (1808—1871).

Alpauflug, Scherenschnitt.



Jean Huber, Genf (?) Scherenschnitt (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts).

stehen da kleine Gebilde, die mehr Gegenständlichkeit und Plastik besitzen als Zeichnungen, die ja nur Illusion sind. So kann der Scherenschnitt zur Volkskunst werden.

Die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums hat uns für den Scherenschnitt als Volkskunst ein Beispiel von prachtvoller Kraft und Eindringlichkeit gezeigt: Eine reiche Kollektion von Arbeiten des Berner Bauernkünstlers Johann Jakob Hauswirth (1808—1871).

Die Blätter Hauswirths, die an den Wänden der Bauernstuben im Pays d'Enhaut ausgezeichnet gewirkt haben müssen, sind beste Scherenschnittkunst, da sich in ihnen Stil und Technik vollkommen entsprechen. Als volkstümlicher Künstler liebt Hauswirth das Erzählen, das anschauliche Ausbreiten einer Fülle von Beobachtungen, das volle Ausbeuten des Bildraumes. Indem er den Maßstab seiner Figuren sehr klein wählt und die großen Blätter in mehrere wagrechte Lagen aufteilt, kann er das Leben der Bauern, insbesondere die Alpauzüge, in allen Einzelheiten schildern; eine kräftige und doch feimbewegte Ornamentik schließt die Darstellung zu einem

dekorativen Ganzen zusammen. Dieser Bildaufbau ist der Scherentechnik angemessen. Denn das geschnittene Blatt soll eigentlich nicht nur ein Schattenbild, sondern wirklich ein durchbrochenes Blatt sein, es soll nicht auseinanderfallen, während man es ausschneidet. Es soll ein in sich geschlossenes Gebilde darstellen, unabhängig von der Unterlage, wie eine durchbrochene Stickerei. Dieser gewebehafte Zusammenhang gibt eben den Blättern Hauswirths ihre dekorative Kraft.

Der wesentlichste Zug der Scherentechnik, die Eigenart der geschnittenen Linie, im Gegensatz zur gezeichneten, vereinigt sich mit Hauswirths volkstümlichem Formgefühl zu einem persönlichen Stil. Die geschnittene Linie hat etwas herbes und eigenwilliges, sie gibt den Umrissen der Kühe und Ziegen, der Sennen und Bernerbären das Kraftvolle und Handwerklich-charakteristische.

Hauswirths Kunst hat uns viel Neues und Ueberraschendes zu sagen, da sie am reinsten ausdrückt, was die Scherenschnittkünstler leicht vergessen: Die Eigengeföhrlichkeit des Scherenbildes gegenüber Zeichnung und Holzschnitt.

* * *

Unter den hier reproduzierten Scherenschnitten aus der Ausstellung des Kunstgewerbemuseums nimmt das Blatt, das wahrscheinlich von Jean Huber († 1786), einem Freunde Voltaires, stammt, eine besondere Stellung ein, da es einen weißen Bildkern auf schwarzem Grunde zeigt. Das weiße Scherenbild, das noch unkörperlicher und dekorativer wirkt als das schwarze, wurde erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts von der schwarzen Silhouette verdrängt, während es vorher allgemein Mode gewesen war. Es ist bemerkenswert, wie auf diesem Bildchen Figurengruppe und Landschaft so angeordnet sind, daß die

ganze Fläche belebt wird. Unter den großen Blättern Hauswirths ist der „Alp-aufzug“ eines der besten; es erscheint in der Kunstbeilage verkleinert, so daß das Charakteristische der geschnittenen Linie nicht stark hervortritt. Die grauen Stellen

der Reproduktion ersetzen farbige Verzierungen, wie sie Hauswirth fast immer neben dem Schwarz verwendet. Die „Nashornvögel“ von Otto Wiedemann sind ein Beispiel ornamentaler Komposition.

Eduard Briner, Zürich.

Zur XIV. Schweizerischen Kunstausstellung in Basel.

Mit insgesamt acht Kunstbeilagen und fünfzehn Reproduktionen im Text.
(Schluß).

Bildhauerei.

Wie den Malern, so bleibt auch den Bildhauern die Aufstellung von höchstens zwei Werken ermöglicht, so daß der Besucher auch auf diesem Gebiete der Kunstausstellung je und je nur einen oft allzu fargen und aufschlußarmen Einblick in Wesen und Können der Ausstellenden tun kann. Also auch hier nicht viel mehr als eine Darbietung von Kostproben; eine Kunstmustermesse. Und doch ist gegen diese Uebung nichts einzuwenden, solange eben keine Beschränkung auf die Allerbesten stattfindet, sondern die möglichst weitstichtige und weitherzige Berücksichtigung aller Kunstbeflissenen guter demokratischer Grundsatz dieser Nationalen Ausstellungen bleibt.

Und nur einem Steinkünstler konnte ein besonderes Kabinett und somit die Gelegenheit, umfassender auszustellen, gegönnt werden: dem Genfer Albert Carl Angst. Außer einer Reihe anziehender, kräftiger Zeichnungen und Skizzen zu Bildwerken hat Angst ungefähr zwanzig Skulpturen in Stein und Bronze und Gips nach Basel gesandt. Unter ihnen fallen zunächst die beiden großen Marmorwerke „Maternité“ auf, die das alte, ewig neue Motiv von der Mutter, die ihr Kindchen herzt, überlebensgroß formen. Die Inbrunst der Mutterliebe ist darin recht lebendig ausgedrückt, obwohl die ganze Auffassung und auch die technische Behandlung uns eher traditionell-glatt anmuten. Stärker durchmodelliert und kraftvoller gesammelt in der Energie des Empfindens ist „La naissance de l'homme“. Das Thema, eine eben gebärende Frau in der Drangsal der Wehen, ist allerdings gewagt und auch nicht sonderlich geschmackvoll; es scheint dem Künstler jedoch, wie dies auch die

zugehörigen Skizzen nach gebärenden Frauen beweisen, nicht so sehr um das Motiv an sich als vielmehr um die Gestaltung dieser aufs höchste gesteigerten Anspannung aller leiblichen und seelischen Kräfte zu tun zu sein; und das wäre ihm nicht übel gelungen. Immerhin, so liebenswürdig die großen Mutterbilder oder die feinen Kinderstatuetten, so intensiv beobachtet und modelliert die Geburts- und die andern, immer ansprechenden Skulpturen Angsts auch sind — man möchte dem Künstler doch wünschen, daß er noch eine Schicht des künstlerischen Bewußtseins und Erlebens durchstoßen und noch tiefer dringen und elementarer gestalten möchte. Viel näher kommen solch eindringlicherer Gestaltung seine symbolischen Bildwerke, die „Heures sombres“, „La nuit“, „Douleur“ usw. In diese düster hingefauerten, tragisch gestimmten oder betenden und stehend in sich versinkenden Frauenfiguren wußte der Künstler ernsten, bannenden Ausdruck zu legen.

In der Bildhauerei zeigt sich, ähnlich wie in der Malerei, auch ein irrendes Suchen und Versuchen eines neuen Ausdrucks neuer Zeit, neuer Lebensanschauung. Der eine sieht die Erlösung darin, die sinnliche Erscheinung, sagen wir zum Beispiel ein Porträt, auf seine einfachste geometrische Formel zurückzuführen, wobei dann natürlich alle Blut- und Lebenswärme schwinden und einer nackten, dürreren, rechnerischen Gleichung Raum geben muß. Namen zu nennen, hat keinen Sinn. Andere wieder suchen das neue Lebensgefühl dadurch auszusprechen, daß sie Augen und Mienen und alle Glieder und Maße verzerren, in die Länge ziehen, als wollten sie sagen: so sehnt sich alles, alles schmerzhaft nach der Sonne, nach der