

Schwarz-Weiss

Autor(en): **Wartmann, W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1945)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623207>

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.

Schwarz-Weiss.

(Mit freundlicher Erlaubnis des Direktors des Kunsthause Zürich, Herrn Dr. W. Wartmann, bringen wir einige Abschnitte aus dem einführenden Text des reich illustrierten Kataloges zur zweiten Ausstellung «Schwarz-Weiss» im Kunsthause.)

Mancher Leser dürfte sich durch die Gedankengänge Dr. Wartmann's zur selbständigen Auseinandersetzung mit den im Thema Schwarz-Weiss liegenden Probleme und Möglichkeiten anregen lassen.)

I.

«Weiß und Schwarz», «Hell und Dunkel», «Tag und Nacht» sind für die optische Vorstellung geläufige Wort- und Begriffspaare, wie für andere Organe «Kalt und Warm», «Gut und Böse», «Leben und Tod»; Klammern für nicht nur absolut Verschiedenes, im einfachen Sinn von Andersartig, sondern für innerhalb unlösbarer gegenseitiger Bezogenheit absolut Gegensätzliches.

So möchte man denken, wenn von Schwarz-Weiß-Kunst gesprochen wird, daß diese von und in der einzigen Spannung zwischen absolutem Licht, eben Weiß, und absolutem Nicht-Licht, Schwarz, lebt. Solche Werke gibt es. Sie können in dem einfachen Zweiklang der Extreme mit unerschöpflich wechselbarer Ausdehnung und Begrenzungsart von weißen und schwarzen Flächen reich und intensiv wirken und in sich mannigfaltige Bewegung auf der Fläche, kaum aber die Illusion räumlicher Tiefe, bergen. Ihre Kräfte lagern oder tummeln sich im Rechts-und-Links, Oben-und-Unten der einen Ebene.

II.

Vorn-und-Hinten erwacht erst mit den Zwischentönen, den Stufungen von Weiß zu Schwarz und Schwarz zu Weiß. Nicht greller weißer Tag mit toter schwarzer Nacht allein, sondern das Spiel der von Tag und Nacht zusammen gezeugten Schatten mit ihrem Wachsen und Schwinden macht die Welt rund und gebiert die tastbaren Dinge. Wie weit das Licht vom Gegenstand hier angenommen und verschluckt, da abgestoßen und uns zurück geschleudert wird, bestimmt für unser Auge seine Form als Körper und seinen Platz im Raum.

Die Brechung von Schwarz und die Dämpfung von Weiß in eine oder viele Stufungen von Grau, als «Schattenfarbe», gewinnt der Künstler mit den ihm fertig dargebotenen Mischungen von Schwarz und Weiß in den trockenen oder nassen Mal- und Zeichenmitteln, die er beim Händler kauft, «an der Quelle». Oder er sucht und schafft sie auf der Mal- und Zeichenfläche erst selber durch auflöckerung von Schwarz und Deckung von Weiß in einem schwarz-weißen Geflecht, das für unser Auge zu Grau sich schließt. Das Mittel sind dunkle Flecken- und Strich-Lagen auf Hell, oder helle auf Dunkel.

III.

Etwas anderes als der Strich ist die Linie. Der Unterschied von Linie und Strich ist etwa der zwischen Mensch und Masse. Striche und Strichlagen ruhen in der Fläche oder zeichnen Flächen an ruhenden oder bewegten Körpern. Die Linie hat ihre eigene Bewegung. Sie läuft und gleitet ohne Füße wie die Schlange, innerhalb ihrer eigenen Form, und schneidet als Umriß aus der leeren Fläche Körper heraus; und höhlt, wenn sie scheinbar von uns weg, in das Bild hinein strebt, als Linearperspektive, ohne Licht und Schatten, die Fläche zu Raum und Tiefe. Sie ist eine geheimnisvolle und vielleicht unheimliche Abstraktion. Heinrich Wölfflin bestätigt, daß die Menschen und Gegenstände unserer Welt nicht von Drähten eingefaßt seien, wie die Linien sie zeichnen. Nichts trennt sie für unsere Augen, wie die Linien in der Zeichnung sie trennen. Die Linie ist eine vom Menschen nie gesehene, aber von ihm doch geschaffene Abgrenzung von Gegenständen, die in der «Wirklichkeit» erst aus eigener Bewegung (der Gegenstände), oder, mit Änderung unseres Blickpunktes, wenn wir uns bewegen, sich vor einander verschoben, sich von einander trennen.

Auch wo eine rein weiße und eine tief schwarze Fläche — das weiße und das schwarze Nichts — in gleicher Ebene an einander stoßen, sich in einander verzahnen, empfinden wir die Berührungsstrecke als gleitende Linie, trotzdem eine solche gezeichnet nicht vorhanden ist. Wo wäre sie zu Hause? Im Weiß? Im Schwarz? Sie steckt in beiden, doch ohne eigene Gestalt, hat keinen Leib.

Die schwarz auf weiß oder weiß auf schwarz von Menschenhand gezeichnete Linie jedoch schafft Form und Raum. Auch wenn sie — schwarz —, rechts neben sich und links neben sich weiße Fläche hat, oder — weiß —, zwischen schwarz und schwarz steht, so steht, was sie im Umriß einfängt, näher bei uns und fällt das «außen» zurück. Sie scheidet Körper und Dinge, von denen wir

zu wissen glauben, daß sie einzeln für sich bestehen, auch wenn wir sie nur im Verband eines Gesamtbildes sehen. Wenn sie der Zeichner als Umriß aus der Einheit der impressionistischen Gesamterscheinung heraus stellt, so ist es, wie wenn er die Figuranten einzeln klarer sieht und empfindet als die für das Auge gültige Einheit eines Bühnenbildes. Die «blutleeren» Schemen, die blossen Umrisse, aber zwingen unsere optische Phantasie, sie zu beleben mit Rundung und Gehalt, ja mit Farbe — die nicht da ist.

IV.

Nicht daß solche Versuche von Formulierungen über die Fragen Schwarz und Weiß, Licht und Schatten, Körper und Linie, die Springwurz wären, die alle Schlösser, welche sich vor diese Fragen legen, glatt öffnen; oder Schablonen, die alle Formen, so weit nur in der Ausstellung sie erscheinen, decken könnten. Das sprühende Schwarz-Weiß, ob es mit harten Schnitten auf der Fläche liege, oder mit gestauchtem Pinsel über sie hin gewählt sei, ist meist gebrochen durch schattierende oder Richtung weisende Zeichnung; Umrisse werden mit deckenden Zwischentönen gefüllt, Flächen mit sanftem Wellenspiel von Grau und Weiß belebt; Landschaften und Figuren malerisch belichtet und gerundet, wie ein Gemälde ohne Farben; bis zum farblosen Spiegelbild der bunten Natur, ähnlich der Photographie. Auch diese bedeutet ja «Abstraktion», Weglassen.

«Zeichnen heißt weglassen» ist ein geflügeltes Wort. Die Frage bei Schwarz-Weiß lautet nur: Weglassen was noch, außer der Farbe?; darauf gibt die Ausstellung hundertfach Antwort, am deutlichsten, wenn man die Frage stellt: Weglassen was, um was zu behalten, was heraus zu treiben und was hinein zu legen?

W. WARTMANN.

Lieber Herr Redaktor!

Folgenden Brief erhielt ich von einem ehemaligen Basler Studenten der Medizin, heute Prof. Dr. med. in leitender Stellung. (Seinen Namen möchte er verschwiegen haben.)

Wenn man bedenkt wie gegensätzlich die Malerei Hodler-Lenbach ist, so muss man staunen ob der Objektivität des Malers Lenbach.

Mit collegialem Gruss

A. H. Pellegrini

Im Sommer-Semester 1896 war ich als Student in München.

An einem sonnigen Vormittage pilgerte ich, anstatt in die Klinik zu gehen, in die internationale Kunstausstellung im Glaspalast.

Mein erster Besuch galt den Schweizerkünstlern, die gute Landschaften ausgestellt hatten. Plötzlich stand ich vor einem Bilde, das im Vergleich mit den andern Kunsterzeugnissen direkt revolutionär wirkte und mich daher mächtig interessierte.

«Es war der Wilhelm Tell von Hodler.»

Während ich offengestanden die Figur des Tell mehr vom anatomischen als vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtete, kamen 2 Herren in den Saal und steuerten direkt auf den Wilhelm Tell zu.

Als die Herren neben mir standen, erkannte ich in dem einen den berühmten Maler Lenbach. Er stellte seinen Begleiter, einen kleinen weisssharigen und weissbärtigen Herrn, der wie ein Professor aussah, direkt vor das Bild und sagte zu ihm: «Sehen Sie sich dieses Bild an. Der Mann hat Mut. Rücksichtslos gegen das Publikum zeichnet und malt er seinen Wilhelm Tell, wie er ihn sich vorstellt. Dieser Schweizer wird sich durchsetzen.»

Nach kurzer stillschweigender Betrachtung des Bildes verliessen die beiden Herren den Saal, ohne von der übrigen Ausstellung Notiz zu nehmen. Ich hatte die Empfindung, Lenbachs Besuch habe ganz speziell Hodler's Werk gegolten und nach seinen Worten war es nicht der erste Besuch.

Voll Stolz auf meinen Miteidgenossen ging ich zum Frühstücken und trank ein Mass auf das Wohl Hodler's.

Sie sagen: Das mutet mich nicht an!
Und meinen, sie hätten's abgetan.

(Goethe)