Zwei Vorträge über Proportionen

Autor(en): **Fischer, Theodor**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **22 (1935)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86583

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

der äussern Motive nachgerade erschöpft war, in den Labyrinthen des eigenen Innern, wo die Psychoanalyse gerade zur rechten Zeit kam, um dem pseudowissenschaftlichen Interesse psychologischer Amateure ein unerschöpfliches Betätigungsfeld für pikante Indiskretionen zu eröffnen. Es war zweifellos Neuland, nur fragt sich's ob es sich lohnt, den Künstlern auf diesen Spaziergängen in ihren privaten Seelenlandschaften zu folgen — denn was haben wir schliesslich dort verloren?

Aus dieser Situation heraus musste notwendigerweise eine Gegenströmung entstehen, die nach dem objektiven Gehalt des Kunstwerkes fragt, die die einzelnen Leistungen gerade auf ihren überpersönlichen Gehalt hin prüft. Man interessiert sich wieder für den Bildgegenstand: Heinrich Wölfflin wählt dieses Thema für einen Aulavortrag in Zürich, und in den Ländern, in denen die politische Macht Einfluss auf das kulturelle Leben zu gewinnen sucht: in Russland, Italien, Deutschland, wird der Kunst von Staats wegen das Thema gestellt und werden die Künstler danach beurteilt, ob ihre Werke bestimmte politische Doktrinen zu stützen geeignet sind oder nicht. Ob dies mit Erfolg oder Misserfolg, auf einem hohen oder tiefen Niveau geschieht, geht uns im Rahmen dieser Betrachtung nichts an, und selbst äusserste Spärlichkeit der Ergebnisse ist kein Einwand dagegen, denn zweifellos ist selbst diese Art von Interesse noch besser, als Gleichgültigkeit. Auch hat das Mäzenatentum früherer Zeiten jederzeit politische und soziale Absichten neben der desinteressierten Kunstliebe enthalten, ohne dass deswegen die Kunstwerke schlechter geworden wären.

II. Der Bildaufbau

Diese Zeitströmung, die sich wieder für den objektiven Gehalt im Kunstwerk interessiert, fragt aber nicht nur nach dem Bildgegenstand, sondern auch nach der Objektivität der ästhetischen Gesetze im Aufbau des Bildes oder Bauwerks. Es geht heute freilich nicht mehr darum, die klassische Formenwelt oder irgendeine andere oder die Richtigkeit der Perspektive oder Naturähnlichkeit der dargestellten Gegenstände als verbindliche Norm aufzustellen, an der alle Kunsterscheinungen zu messen wären. Man sucht vielmehr die Maßstäbe aus den einzelnen Erscheinungen selbst abzuleiten und beispielsweise den klassischen Stil, den gotischen Stil, den Barock als Einheiten zu begreifen, die untereinander unvergleichbar sind, von denen aber jede ihr eigenes Stilgesetz in sich trägt, sodass sich daraus vergleichsweise objektive, d. h. begründbare und demonstrierbare Urteile ableiten lassen. Noch ein Schritt weiter ins Objektive gehen Untersuchungen, die sich mit mathematischen Gesetzmässigkeiten in der Architektur und sogar im Aufbau von Gemälden befassen. Kein Zweifel: hier entwickelt sich ein Angriff auf breiter Front gegen die genialische Ungebundenheit der heutigen Kunst. Schon früher wurde **im «Werk» auf die Proportionsstudien von Ernst Mössel** hingewiesen, und im heutigen Heft können wir auf nicht weniger als drei Schriften hinweisen, die sich von den verschiedensten Seiten her mit dem gleichen Problem befassen und die, soviel Fragen sie im einzelnen offen lassen, doch unwiderleglich beweisen, dass Mathematik und Kunst durchaus nicht solche Gegensätze sind, wie man das heute noch meistens glaubt.

Theodor Fischer: Zwei Vorträge über Proportionen. (Oktav, 102 S., 43 Abb. Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin, 1934.)

Seit vielen Jahren durchforscht dieser berühmte deutsche Architekt das gefährliche Dickicht der Harmoniegesetze, das den sobald nicht wieder loslässt, der sich darin verstrickt. Diese Gesetze nehmen eine merkwürdige Schlüsselstellung zwischen Sinnlichkeit und Abstraktion ein. Sie sind von den Griechen an Hand der Beziehung zwischen Tonhöhe und Saitenlänge, also auf dem Gebiet der Musik, theoretisch erarbeitet und mathematisch festgelegt worden, fanden aber von vernherein auch ihre Anwendung im Bereich des Sichtbaren, weil sie den Griechen als ein Ordnungsprinzip schlechthin galten, oberhalb allen Einzelerscheinungen.

Mathematik könnte, wie ich mir vorstelle, ein wahres Vergnügen sein, wenn sie als ein Spiel aufgefasst würde, bei dem sich Vorstellung und Vernunft den Ball zuwirft; ein hohes Spiel mit den unabänderlichen Gesetzen der Zahl und Figur, bei dem das Einfache immer das Merkwürdigste ist. — —

Die Vitruvsche Modulrechnung (commodulatio), geometrisch betrachtet, ist im Grund nichts anderes als eine Rasterung mit rechtwinklig sich schneidenden Koordinaten und mit einem aus dem Objekt genommenen Einheitsmass. — —

Aber nicht zur Verteidigung der bisherigen Methoden habe ich in dieser Sache das Wort ergriffen, sondern in der Absicht und Hoffnung, die ringsum das Problem der architektonischen Harmonielehre umgebenden Disziplinen zum konzentrischen Angriff zu veranlassen, wobei freilich der Architekt sich das letzte Wort vorbehalten muss. Dass sie nicht gegen Windmühlen kämpfen würden, scheint mir doch erwiesen, insofern als eine mathematische Grundlage aller Baugestaltung hohen Stils angenommen werden muss. Diese mathematische Grundlage mag ursprünglich einem technischen Ordnungsvorgang entsprungen sein; sie ist aber nach unserer Vermutung in den Zeiten zu einem bewussten oder auch unbewussten Ausdruck der Harmonie geworden, und zwar nach den Gesetzen der einfachen Zahlenverhältnisse, wie sie auch die Grundlage der Musik bilden. — —

Wenn ich also die Hoffnung hege, dass Mathematiker und Philologen, Musiktheoretiker und Psychologen gemeinsam und nicht spezialistisch an die Arbeit gehen, so hege ich auf der anderen Seite die Befürchtung, dass in der Praxis sich ein beweglicher Dilettantismus der Angelegenheit bemächtige. Schon hört man von Absichten, die Lehre der Proportionen in den Unterricht der Schulen aufzunehmen. Nach allem, was ich vorgebracht habe, wird man mir darin beistimmen, dass von einer lehrbaren Lehre der Proportionen noch lange nicht die Rede sein kann. Und selbst wenn die Geschichtswissenschaft eine gewisse Klarheit in die antiken und mittelalterlichen Methoden wird bringen können, so ist für eine Zeit, die bar ist aller — aber auch aller Voraussetzungen, die dort nach jahrhundertelangen Bemühungen in solchen Lehren sich verdichtet haben, keine Berechtigung aufzufinden, das Erbe ohne weiteres anzutreten. — —

Zwei Gefahren drohen dem Kunstwerk: die allzustrenge Bindung an das mathematische Prinzip, wie es eine Epoche der ägyptischen Kunst etwa zeigt, und auf der andern Seite die Lösung von ihm, deren die Moderne sich gebrüstet hat. In der Mitte liegt die Harmonie. Und in diesem Zusammenhang bedeutet die Frage, ob die Bindung bewusst oder unbewusst sei, nicht viel, so für den Schaffenden, wie für den Aufnehmenden.

Ein Wort noch zur künstlerischen Freiheit! Was ich vorbrachte, ist keine Hemmung des Gefühls. Im Gegenteil! Es ist eine Versenkung in tiefere Regionen des Gefühls. Die künstlerische Freiheit aber — was man so darunter versteht — ist sie nicht eine Illusion, eine Phrase? «Nach seinem Willen leben ist gemein; der Edle strebt nach Ordnung und Gesetz», sagt Goethe. Er ist es auch, der das Werk des Menschen ein Werk der Natur nennt, der Natur, die er fromm als Gotteswerk verehrt. Das Kunstwerk wächst, wie alles Lebendige, aus unbekannten Gründen hervor, und was das Bauwerk zum Kunstwerk macht, ist desselben Ursprungs — unabhängig vom Willen. Schon dem Materiellen gegenüber versagt der Wille: den Forderungen des Zwecks, des Werkstoffs und der Umwelt entzieht sich der Künstler nicht ungestraft. Und den ewigen Pendelschlag der Entwicklung zwischen den Polen der Gewöhnung und der Erneuerung wirkt die lebendige Natur. Wenn der Mensch sich der Erneuerung zuwendet oder in der Gewöhnung verharrt, so ist es recht fraglich, ob er das aus freiem Willen tut, oder ob er muss nach einem in ihm wirksamen Gesetz.

Wir aber wollen, ist uns ein Werk gelungen, nicht auf die künstlerische Freiheit pochen, sondern dankbar die Gottheit verehren, die in uns wirkt mit Zahl und Mass. —

Walter Ueberwasser, Basel, demonstriert in seinem Buch «Von Mass und Macht der alten Kunst» vor allem an Hand der Wandgemälde Giottos, wie sich aus einer einfachen geometrischen Teilung der Bildfelder der Eindruck des Festgefügten, unverschieblich Notwendigen im Bildaufbau ergibt, und wenn wir nicht irren, kommt es auch *Hans F. Secker* in seinem Buch «Gebaute Bilder» hauptsächlich darauf an zu zeigen, wie die monumentale Wirkung eines Gemäldes ungeachtet aller zeitlichen und persönlichen Verschiedenheiten an bestimmte Gesetzmässigkeiten des Bildaufbaus gebunden ist. Zu diesen Schriften kommt als weiterer gewichtiger Beitrag die Publikation des neu nach Bern gewählten Professors *Hans Hahnloser* über den gotischen Architekten Villard de Honnecourt, von dem als unschätzbares Unikum ein Skizzenbuch erhalten ist, das unmittelbar zeigt, wie die gotischen Meister auch figürliche Darstellungen auf Quadrat- und Dreiecknetzen entwarfen, um ihren Kompositionen durch diese geometrischen Bindungen Halt und Grösse zu geben, ohne dass ihren Bauten, Altären und Bildern die Starrheit des mühselig Errechneten anhaften würde.

«Von Mass und Macht der alten Kunst» von Walter Ueberwasser, Basel

I. Giotto, Das Rundbild des segnenden Christus in der Arenakapelle zu Padua

Christus füllt das Dreieck mit Schultern und Haupthaar streng aus. Ein umgekehrtes gleiches Dreieck von oben her wird spürbar in der Handhaltung (der Aermel der erhobenen Rechten, die Finger der Linken). So schreibt sich in den Kreis, aus den verschlungenen beiden Dreiecken gebildet, ein sechsstrahliger Stern ein.

Es ist eine Stufe bis zu den Ellbogen, eine zweite bis zu den erhobenen lehrenden Fingern und dem Halsbort im Mittelpunkt. Die Augenbrauen tragen die dritte Stufe.

Selbst die Schmalheit des hageren Gesichtes des Heilandes ist geometrisch zu erfassen. Die zwei obersten und zwei untersten Sterne wurden direkt diagonal verbunden. Die Diagonalen beschreiben in der oberen Hälfte die schmalen Wangen Christi, in der unteren Hälfte den inneren Aermelrand der Rechten und die Manschette der Linken Christi.

Dieses Rundbild wirkt in mächtiger Harmonie. Es hat die bezaubernde Kraft der Christusbilder in den Chören byzantinischer Kirchen. Ebenso wie sie gebildet, geht aus jedem Teile des Bildes das Mass des Ganzen auf den Andächtigen über. Eine letzte metaphysische Beruhigung wirkt auf den Betrachter. Das Unbegreifliche, wie alle Welt in der Person des Schöpfers gefügt sei, wird im Beispiel höchster künstlerischer Bändigung den staunend andächtigen Augen sichtbar.

Giotto, segnender Christus in der Arenakapelle, Padua
Die beiden Textabschnitte sowie die Klischees S. 17 und 18 sind mit gütiger Erlaubnis des Verlages entnommen dem in Heft 12, 1934, S. XXXI, angezeigten Werk «Von Mass und Macht der alten Kunst», von Dr. Walter Ueberwasser Verlag Heitz & Co., Leipzig, Strassburg, Zürich