Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 22 (1935)
Heft: 1

Artikel: "Von Mass und Macht der alten Kunst"
Autor: Ueberwasser, Walter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86584

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: 11.07.2025

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

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.

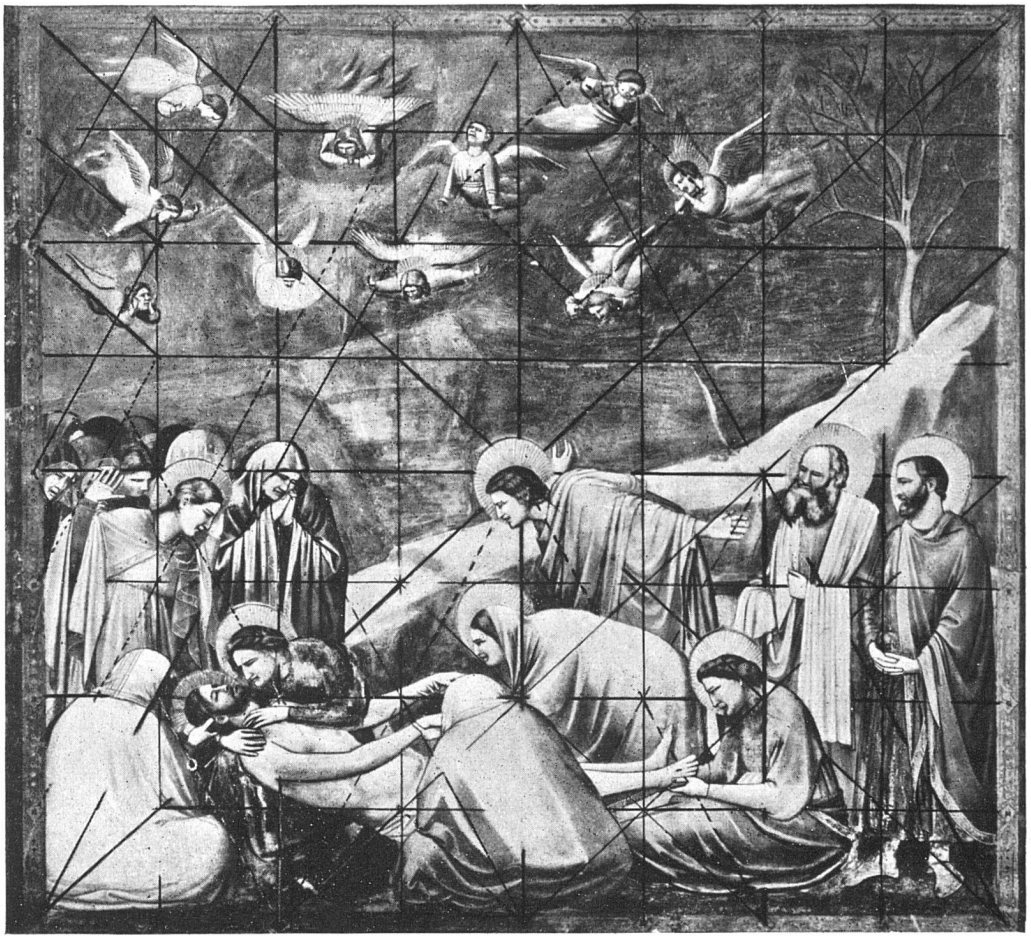
Es ist eine Stufe bis zu den Ellbogen, eine zweite bis zu den erhobenen lehrenden Fingern und dem Halsbort im Mittelpunkt. Die Augenbrauen tragen die dritte Stufe.

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

Giotto
Beweinung Christi
Fresko
Arenakapelle,
Padua



Aus «Von Mass und Macht der alten Kunst», von W. Ueberwasser

II. Giotto, Beweinung Christi

Hier wächst Giottos Kunst der Beziehungnahme und Beziehunggebung in das grösste Meisterstück, das auch den packt, der von der einzelnen künstlerischen Führung nichts weiss oder der von andern stilistischen Begriffen herkommt.

Die Klage um den Herrn ist darzustellen. Der Sohn, der Meister, der Freund, der Geliebte soll hergegeben werden. Vielleicht gibt es keinen treffenderen Ausdruck für die Trauer, als dass sie erschüttert: sie wächst von der Störung bis zum Verlust jedes inneren (und äusseren) Gleichgewichtes. Indem nun der Künstler alles auf die Waagrechte stellte, ausgehend von der waagrechten Lage des ganz parallel zur Bildfläche liegenden toten Leichnams, hatte er die Grundlage, von der sich jeder einzelne Schmerz, wie fassungslos er sich gebärdet (Johannes in der Mitte des Bildes), oder wie dumpf brütend er getragen wird (die so schwer dasitzenden Frauen ganz vorne), auf die stärkste Weise abhebt. Geknickt sind sie alle, ja wie Blumenglocken im Wind neigen sich die Köpfe der Frauen ganz links. Gefasst (man kann bei diesem Künstler fast alles bild-wörtlich verstehen: gefasst, wie ihre Hände zeigen) sind nur die beiden Männer ganz rechts (die Gegengruppe zu den Frauen). Sie sind die einzig Aufrechten in dem Bilde.

Aber nun vollzieht der Maler das Geheimnis der Musik und Dichtung auch in der Malerei in hinreissender Meisterung. Will nicht jede Poesie spüren lassen, dass ein einzelner Schmerz nichts Einzelnes sei, dass jede Stimme aufgeht in den Chor aller Rufenden: darum erhebt sich die Sprache des Dichters zur rhythmisch gemessenen Sprache, in der allein viele zugleich sprechen können. So führt Giotto allen Schmerz der Einzelnen in die grossen «Lagen», in denen sich alle befinden, zurück. Wie verschieden gebeugt und gedrückt nun auch die einzelnen sind: zusammen tragen sie die Trauer (wie sie den Leichnam zusammen auf Schoss und Händen tragen!). Zusammen bilden alle die Geknickten waagrecht über waagrechte Lagen. So ist das Bild aufgebaut. So steigt die Trauer in wachsenden Lagen von der Erde bis in den Himmel. «Alles» tönt in gleichen Grundlagen.

Da sind die am Boden Kauernden, um den Leichnam Bemühten: Zwei Stufen (gelegentlich in die dritte hinaufreichend).

III. Martin Schongauer, Die Grablegung
Aus der Kupferstichpassion. Konstruktion hinzugefügt.

(Ein in dem genannten Buch noch nicht veröffentlichtes Beispiel für den konstruktiven Aufbau eines Kupferstiches.)

Die *waagrechte* Achse: Der obere Grabesrand. Die *senkrechte* Achse: Zwischen Maria und Johannes. Wie ein Y gabelt sich die Komposition. Zu den strengen Grundlinien die erschütternde *Diagonale:* der tote Christus. Zum starr hängenden Arm Christi (links, 2. Achse) korrespondiert der Arm des Fussträgers (rechts, 9. Achse), zum Haupte Christi (en face, in der 2. Achse) das Haupt der Mutter (Profil, Mittelachse), zum Haupte Josephs von Arimathia (schräg in der Dreieckslinie A-B) das Haupt der trauernden Frau (in der Gegenschräge B-C). Im Ganzen wie in jedem Faltenzug: eine *Komposition.*

Das Format: Im «*rechten Mass*». Die Breite des Bildes verhält sich zur Höhe wie die Seite zur Diagonale eines Quadrates.

Erst nach Redaktionsschluss ist uns zugegangen: Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek von *Hans R. Hahnloser.* Verlag Anton Schroll & Co., Wien. Quart, zwei Textbände, 274 Seiten, eine Mappe Abbildungen. Wir werden auf die grosse Publikation dieses einzigartigen Dokumentes gotischer Architektur zurückkommen. Red.

Da sind die stehend Gebeugten, Gruppen der Frauen und Gruppen der Männer, Johannes ist ihr Mittelpunkt: zwei Stufen.

Da ist leerer Raum, Luft zwischen Unten und Oben (aber die Engel stürzen schon herein): zwei Stufen.

Da ist der Raum der Engel. In zwei Stufen entwickelt sich auch ihre Lage. Wer ihre Bewegungen entzirkelt, begreift (bebenden Herzens), warum Dichter, die in Strophen, in fest gefassten «Ordnungen» dichteten wie Dante, sich so in Giottos Bilder versenkten. Hier wird jede psychische Ordnung letzte, klarste bildliche Gestalt. Erkennst du die Funktion einer Bewegung (es können immer Bewegungen des Herzens sein), so kennst du auch die Gestalt, das heisst den Raum, in dem sich die Bewegung vollzieht. So scheint der Künstler zu sprechen.

In drei Phasen wird von den Engeln berichtet. In drei Gruppen fliegen sie.

1. Sie haben den Tod des Herrn erfahren, sie kommen herbeigeeilt, diagonal (in Parallelogrammen) fallen sie von der linken Seite her ins Bild.

2. Sie erkennen die Stelle, da ihr toter Meister ruht, mit weitgespannten Armen, mit verkrampften Händen, mit Augenverhüllen «stehen» sie in der Luft über dem unermesslichen Geschehnis. Es bindet sie ein Quadrat.

3. Kein Versuchen mehr zu begreifen, wie nah es uns geht, wie weit es reicht, wie ungeschehen wir den Tod haben möchten. Nur der turbulente Schmerz kann noch herrschen. In wildem Kreise dreht sie das auf die Spitze gestellte Viereck.

So wächst aus dem innersten psychischen Punkt (dessen Bewegung erkannt wird) sofort der äussere Raum hervor. Er wird nach den reinsten Gesetzen gestaltet. — Ebenso hat Dante aus der erkannten Psyche Himmel, Erde und Hölle als Räume «gestalten» können.

Niemand hat das später mehr so vermocht. Wir stehen vor einer Künstlerschaft, die noch an keinen Erdraum gefesselt ist. Sie wirft in das Mass der Erde die reinen absoluten Grössen hinein. Sie glaubt damit selbst das Natur- und Menschenleben erfassen zu können — und kann es — non uscendo delle misure.