

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

Artikel: "Gebaute Bilder"
Autor: Secker, H.F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86585>

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: 18.04.2025

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

Hans v. Marées
«Lob der
Bescheidenheit»



Klischees S. 20
u. 21 mit gültiger
Erlaubnis des
Atlantis-
Verlages,
Berlin-Zürich,
aus «Gebaute
Bilder»
von H. F. Secker

«Gebaute Bilder» von H. F. Secker

Vorbemerkung

Aus dem im Dezemberheft des «Werk» kurz angezeigten Buch von Hans F. Secker «Gebaute Bilder» — Grundlagen für eine kommende Wandmalerei — (Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich 1934) geben wir hier drei Abschnitte, die das ernste Eindringen des Verfassers in den geistigen Inhalt und formalen Aufbau monumentaler Gemälde belegen. Der Wert seiner Bildanalysen wird davon nicht berührt, dass der Aufbau des ganzen Buches verfehlt ist und dass viele Künstler mit dem Massstab einer Monumentalität gemessen werden, die sie gar nicht gesucht haben. Wenn beispielsweise den Italienern der Renaissance ihre Interessen an der Raumperspektive als Verstoß gegen den Charakter der Wandmalerei vorgehalten werden, so ist nicht zu vergessen, dass einerseits die scheinbare Raumillusion durch die einheitliche Farbgebung grossenteils doch wieder aufgehoben und an die Fläche gebunden wird, und dass andererseits diese Bilder eben nicht nur kunstgewerblich als Wandfüllungen gemeint waren, dass vielmehr hinter diesem perspektivischen Rationalismus das Gefühl einer weltenerneuernden Eroberung stand, einer ausserkünstlerischen und überkünstlerischen Realität und Lebensfülle, der gegenüber der Seckerschen Forderung auf wohlstandige Flächenhaftigkeit ein Zug von kunstgewerblichem Dogmatismus anhaftet. Das Buch bietet trotzdem viel Positives.

Sehr schön wird zum Beispiel der monumentale, wandbildmässige Zug in Kompositionen von Chassériau und Gauguin aufgezeigt, obwohl beide nie Wandgemälde gemalt haben, dagegen kommt Puvis de Chavannes entschieden zu schlecht weg, wenn man ausgerechnet seine schwächsten Werke abbildet.

I. Hans von Marées «Lob der Bescheidenheit»

Dem Freunde Adolf Hildebrand gegenüber hat Hans von Marées im Januar 1885 das ihn seit Jahren beschäftigende «Lob der Bescheidenheit» als sein bestes Bild bezeichnet.

Bei Marées ist alle Handlung — Vorwand. Die Aufgabe lautet: Gegeben ist eine Fläche — diesmal ein Geviert —, und nun ist der Raum schön und gross mit Figuren zu füllen.

Zunächst entsteht eine sitzende Frau, nackt, als Rötzeichnung nach dem Leben. Sie zeigt den Kopf streng von der Seite, dagegen beide Schultern beinahe von vorn, wie es einst die Ägypter machten um der Deutlichkeit willen. Die rechte Hand greift schräg hinauf und zweigt um die Brust, und mit Bedacht wiederholt das gebeugte Bein die Richtung des Unterarms. So wird die Armbewegung durch Doppelung betont, hervorgehoben als der Inbegriff des Bildvorhabens. (Wir kennen diese demütige Gebärde von den Verkündungsdarstellungen der Alten



A. H. Pellegrini, Wandgemälde im Schwurgerichtssaal Basel. Aus «Gebaute Bilder», von H. F. Secker

her: Siehe, ich bin eine Magd des Herrn!) — Beim Malen wird der Akt der Vorzeichnungen bekleidet. Jedoch nur so weit, dass der Nacken, die Arme und ein Bein frei bleiben. Denn alle sichtbaren Linien sollen den Bildsinn verkörpern: die Bescheidenheit. Marées selbst hat diesem Werk den Namen gegeben.

Die Hauptfigur ist da. Jetzt muss ihr ein Platz im Rahmen angewiesen werden. Es ereignet sich genau das, was Bernini mit dem «Ausschneiden» meint: die Sitzende, als Ausschnitt, wird in dem Viereck hin- und hergeschoben, der notwendige Halt — die Lotrechte in Gestalt eines stehenden Mannes — wird hinzugefügt, erst rechts, dann durch ein Kind ersetzt, bald treten der Mann und zugleich zwei kleine Knaben auf, und schliesslich — die Beweiskette dieses Zusammenspiels ist uns lückenlos in Zeichnungen erhalten geblieben — wird aus dem einzelnen Mann eine Gruppe von Stehenden links, indes die Kleinen als Abklang rechts zum Rande rücken und nun die sitzende Frau zwischen den Grossen und den Kindern ihre endgültige Ruhe findet. Nicht an einer beliebigen Stelle; wieder einmal entscheidet der Goldene Schnitt. Was bei Konrad Witz Gefühl oder glückliche Fügung gewesen sein mag, hier ist es Berechnung. Der Verstand. «Selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur, in der höchsten Begeisterung für ihre Schönheiten darf niemals die Herrschaft des Verstandes über die bloss Empfindung verlorengehen», so lehrt Marées. Der

vorwiegende Teil des Hintergrundes ist vom dunklen Braun eines Waldes eingenommen, von dem sich die Fleischtöne der stehenden Gruppe in leuchtendem Schmelz abheben. Diese Bäume führen kein landschaftliches Eigenleben, sondern sie entsprechen etwa der Stellwand auf der Bühne. Die Laubgrenze rechts oben trifft haarscharf den Goldenen Schnitt. Ein Lot von diesem Punkt gefällt, würde an der Wirbelsäule der Figur entlang gleiten und den steigenden Daumen jener rechten Hand unterschneiden, die so vielsagend den geistigen Inhalt des Bildes in sich sammelt. Und im Ellbogen dieses Unterarms und beredtesten Gliedes kreuzen sich die beiden Verbindungslinien der vier Bildecken. An zwei wichtigen Schnittpunkten also ist die Sitzende in der Fläche verankert, gut und unverrückbar. Bis in die zugedeckten Untergründe hinab muss man das Wachstum zurück-erleben, um zu begreifen, warum diese Figur so gross und ausgewogen und notwendig im Raum «sitzt». So konnte nur ein Maler ordnen, der sich vollkommen baumeisterlich äusserte, im Schaffen und im Sprechen. (Marées pflegte den menschlichen Kopf mit der Kugel zu vergleichen, die auf kurzer Säule ruht, und die Beine nannte er immer die Säulen.)

Wenn Pidoll berichtet, der Meister sei bei der Erfindung stets von einer Figur ausgegangen, so bestätigt das «Lob der Bescheidenheit» diese Gewohnheit. Die in sich selbst erfüllte Gestalt der sitzenden Frau ist Wurzel und

Gipfel der Darstellung. Ihre Form ist schon gefunden und in der Fläche befestigt, während alles rings um sie her im Lauf der Entwürfe noch schwankt und wechselt.

II. A. H. Pellegrini, Schwurgerichtssaal Basel

Das Licht fällt durch hohe Rundfenster von links in den Saal. Die Zimmerdecke ist in Felder geteilt, von denen das mittlere, breiter als die beiden seitlichen, so über der Bildwand liegt, dass die trennenden Stuckbalken ein angenehmes Teilungsverhältnis hervorrufen. Mit allen diesen Gegebenheiten rechnet Pellegrini bei der Ausführung seines Entwurfs von 1925. Im darauffolgenden Jahre wird die Freske vollendet.

Die warme Menschlichkeit und Empfindsamkeit des Malers kommt hier zum Vorschein: nicht das verdammenswerte Verbrechen und die harte Strenge des Gesetzes wählt er zum Gegenstand des Bildes, sondern Reue, Mitleid und Trost. Er denkt daran, dass der vom rechten Weg Abgeirrte, der an dieser Stelle das Mass der Sühne vernimmt, als letzten Eindruck nach dem Urteilsspruch die Erinnerung an das Wandbild mit in seine Zelle nehmen wird, und dass dieser letzte Eindruck ihn gütig aufrichten und mit der Hoffnung auf ein geläutertes Später versehen soll...

Die regelmässige Gabelform der Malfläche stellt von sich aus die Forderung nach dem inneren Gleichgewicht der beiden Hälften. Pellegrini lässt den Raum über der Tür leer von Figuren und erhöht auf diese Weise die Spannung zwischen rechts und links. Und dann entwickelt er eine einheitliche Landschaft, die an den Türrahmen ihren niedrigsten Punkt hat und von da aus beiderseits sanft ansteigt. So entsteht ein weiter, hängender Bogen, der mit kluger Ueberlegung auf den für unser Auge sich scheinbar nach oben wölbenden Bogen des Richtertisches antwortet. Diese Gegensätzlichkeit ist von grösster Bedeutung. Es zeigt sich, dass der festgefügte und diesem Saal seine besondere Prägung verleihende hufeisenförmige Tisch als vollgültiger Baubestandteil Ausschlag geben muss für die Anlage des Bildes.

Und nun der Inhalt. Stimmungsgemäss kann nur eine winterliche Landschaft den Hintergrund für den beabsichtigten Stoff hergeben: die erbarmungswürdige Einsamkeit, Nacktheit und Kahlheit. Laublose Stämme, ein Stumpf, ein abgebrochener Zweig, ein entwurzelter Baum, ein trümmerhaftes Stück Mauer vereinigen sich zu einem trostlosen Zusammenspiel des Gottverlassenseins. In dieser todesähnlichen Natur sitzt lebensmüde und fröstelnd im kalten Schnee die zusammengekauerte Figur des Sünders, der reuevoll das Gesicht verbirgt und die Arme auf die Knie stützt. Ein Bild des Jammers und der Scham, diese rechte Seite. Gleichsam hilfesuchend fingern ein paar erstarrte Aeste über der Tür nach links hinüber zu der himmlischen Erscheinung des Trösters. Dessen Akt



Die «Alte Bayrische Bierhalle», Basel, nach dem Umbau Bräuning, Leu, Dürig, Architekten BSA, Basel

wird durch das umgehängte rote Tuch zu grosser Form geweitet. Mit beschwichtigend ausgestreckten Armen steht er da, wie wenn er eben aus den Wolken herniedergeflogen sei, und wendet mitleidvoll sein Haupt nach dem Sünder. Unter ihm ist ein Flecken Schnee geschmolzen, und die frühen Blumen dieser Insel verheissen einen kommenden Lenz. So nimmt die Natur Anteil an dem Zuspruch, der dem armen Alten gilt. Und aus dem gleichen Sinne ist auch der Hund in die Darstellung bezogen, der dem Sünder die Treue hält und ängstlich wedelnd schräg zu ihm aufspringt. Die Richtung des Tierkörpers nimmt die von links oben nach rechts unten fallenden Linien gegensätzlich auf und betont den Wiederaufstieg der Seele und der Formen.

Mit einfachsten Mitteln sind die Bildhälften wechselseitig verknüpft; die Kälte der Wand ist besiegt durch einen in mächtigen Formen vorgetragenen Inhalt, der aus den tiefsten Gründen des menschlichen Gemütes quillt.

Im ersten Entwurf hatte Pellegrini je zwei Figuren auf beiden Seiten geplant und die Landschaft von links nach rechts langsam vom Winter in den Frühling übergehen lassen. Und wieder ist aus dem Reichtum der Einfälle die gesammelte und grössere Lösung hervorgegangen.