

Alfred Meurer

**DER BILDHAUER
ETIENNE BEOOTHY:**



WERK UND ÄSTHETIK

Alfred Meurer

Der Bildhauer Etienne B  thy:
Werk und Ästhetik

Alfred Meurer

DER BILDHAUER ETIENNE BEOOTHY:
WERK UND ÄSTHETIK

V&G

Die vorliegende Arbeit ist die Druckfassung der Dissertation am Fachbereich 09
Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg.

Ort und Datum der Disputation: Marburg, 25.06.2002

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christa Lichtenstern

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Regine Prange

© VG Bild-Kunst, Bonn 2002 für die Werke von Etienne Béothy, Alexander Archipenko, Constantin Brâncuși,
Aristide Maillol, Max Bill, Hans/Jean Arp, Henrik Neugeboren und Paul Klee

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie,
Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Ab-
bildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

E-Book ISBN: 978-3-95899-291-7

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

Dank

Wie viele vergleichbare Projekte wäre auch die vorliegende Arbeit nicht ohne das Wohlwollen einer ganzen Reihe von Personen zu leisten gewesen, die mich auf unterschiedliche Art und Weise bei den einzelnen Arbeitsschritten unterstützt haben. Ihnen allen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.

Zunächst habe ich Frau Prof. Dr. Christa Lichtenstern zu danken für ihre Geduld bei der langjährigen Betreuung der Dissertation. Darüber hinaus danke ich ihr für eine Fülle von Anregungen, auch im Rahmen des Studiums, die in den Inhalt der vorliegenden Arbeit eingeflossen sind. Zu danken habe ich auch Frau Prof. Dr. Regine Prange für ihre spontane Bereitschaft, noch kurz vor dem Termin der Abgabe die Rolle der Zweitkorrektorin zu übernehmen.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch all jenen, die mir den Zugang zu den meist in Privatbesitz befindlichen Werken Béothys, zu Teilen seines Nachlasses und zu seltener Literatur ermöglichten. Hier sind vor allem die Galeristen Herr René Reichard in Frankfurt sowie Herr Carl Laszlo und Herr Miklós von Bartha in Basel zu nennen. Ohne die Erlaubnis, sämtliches in ihrem Besitz befindliche Material von und zu Etienne Béothy zu sichten und zu fotografieren wäre keine auch nur annähernd repräsentative Vorstellung vom Werk des Bildhauers zu erzielen gewesen. Auch der ehemaligen Pariser Galeristin Frau Franka Berndt habe ich in diesem Sinne zu danken für die Fototerlaubnis ihrer ausgestellten Werke und die Reproduktionserlaubnis alter Fotografien.

Danken möchte ich auch Frau Eszter Sarkadi und Herrn Damien Sausset für ihre Bereitschaft, mir ihre teilweise unveröffentlichten Examensarbeiten zu Béothy zur Verfügung zu stellen.

Alfred Meurer

INHALT

Dank	5
1. EINLEITUNG	9
1.1. Quellenlage	11
1.2. Literatur- und Forschungsstand	12
1.3. Werktitel, Opusziffer, Material und Auflage der plastischen Werke	15
2. „LA SÉRIE D’OR“: DAS THEORETISCHE PROGRAMM EINES KÜNSTLERISCHEN LEBENSWERKS	17
2.1. Zusammenfassende Darstellung von Béothys Schrift „La Série d’Or“	19
2.2. Diskussion	28
3. DAS IN UNGARN ENTSTANDENE PLASTISCHE WERK ETIENNE BÉOTHYS 1919-1924	37
3.1. Béothys Anfänge als Bildhauer in Ungarn	37
3.1.1. Nonfigurative Erstlingswerke	37
3.1.2. Frühe figurative Arbeiten	42
3.2. Grabmalsprojekte	52
4. BÉOTHYS PARISER ŒUVRE 1925-1961	61
4.1. Künstlerische Neuorientierung in Paris ab 1925	61
4.2. Ontogenese und Phylogenese gemäß den Proportionen der Goldenen Reihe	74
4.2.1. Die Herleitung des Idealmenschen mit Hilfe der Goldenen Reihe: der „Surhomme“	74
4.2.2. Die praktische Anwendung der „Surhomme“-Proportionen im plastischen Werk Béothys	86
4.2.3. Exkurs: Nietzsche-Rezeption in Ungarn und Frankreich bis zum Ende der zwanziger Jahre	96
4.3. Von der Abstraktion zur freien Formerfindung – die Werkentwicklung ab 1929 bis zu den „Rythmes-plastiques“	105
4.4. Die Werkgruppe „Rythme-Plastique“ 1931-1961	116
4.4.1. Die frühen „Rythmes-plastiques“: Pfeilerförmige Grundgestalten	120
4.5. Rückkehr zum Relief als <i>Sculpto-peinture</i> 1931-33	127
4.6. Fortsetzung der „Rythmes-plastiques“	135
4.6.1. Klingenförmige Grundgestalten	135
4.6.2. Flammenförmige „Rythmes-plastiques“	142

4.6.3.	Zweiteilige „Rythmes-plastiques“	144
4.6.4.	Figurative und zeichenhafte „Rythmes-plastiques“	153
4.6.5.	„Formes nucléaires“	162
4.6.6.	Skulpturen mit einfach gebogenen Kantenverläufen	166
4.6.7.	Spiralformen im Werk Béothys	172
4.6.8.	Zu den unterschiedlichen Spiraltypen und zur Verwandtschaft von Schneckenlinie und Welle	176
4.6.9.	Die spätesten „Rythmes-plastiques“: Variationen der helikalen Spiralform	178
4.7.	Exkurs: Zur Bedeutung der Musik im Werk Béothys	183
5.	ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG	201
6.	ANHANG	205
6.1.	Kurzbiografie	205
6.2.	Literaturverzeichnis	206
6.2.1.	Ausstellungskataloge und Zeitschriftenartikel	206
6.2.2.	Monografische und allgemeine Literatur, Lexika	209
6.3.	Verzeichnis der Abbildungen	213
	ABBILDUNGEN	217

I. EINLEITUNG

Nach dem Sturz der kurzlebigen ungarischen Räterepublik im Jahr 1919 emigrierten innerhalb weniger Jahre fast sämtliche Künstler der ungarischen Avantgarde mit der Erwartung ins Ausland, dort in einem günstigeren politischen und geistigen Klima arbeiten zu können.

Zu den Emigranten dieser Zeit zählte auch der Bildhauer István BeÉthy (1897-1961), der in Budapest Bildhauerei studiert hatte. Er entschloss sich, Jahre später als andere, erst 1925 zur Emigration und gehört zu denjenigen Künstlern, die sich Paris zum Exil wählten. Dort befand er sich in Gesellschaft von ungarischen Landsleuten wie József Csáky, István Hajdú, Andor Kertész, György Brassai, Lajos Tihanyi, Alfréd Réth, Henrik Neugeboren und seiner späteren Frau Anna Steiner, die nicht unwesentlich das Gesicht der Pariser Avantgarde seit den zwanziger Jahren und teilweise auch schon früher prägten. Wie viele der genannten Künstler passte auch BeÉthy seinen Namen nach der Übersiedlung der französischen Phonetik und Schreibweise an und nannte sich fortan Etienne Béothy.

Béothys künstlerische Tätigkeit beschränkte sich nicht auf die Bildhauerei. Er besaß eine Vorbildung als Architekt, zeichnete, malte und erarbeitete ein für sein eigenes Lebenswerk grundlegendes theoretisches Programm, das unter dem Titel „La Série d’Or“ 1939 in Paris veröffentlicht wurde¹. Neben dem umfassenden Proportionskanon, der den zentralen Inhalt der Abhandlung bildet, finden sich in „La Série d’Or“ viele Hinweise auf sonstige Interessen Béothys wie der Harmonie im umfassenden Sinn, der Musik, und der Anthropologie, deren Inhalte er in sein Programm einarbeitete.

In Paris betätigte sich Béothy seit 1931 auch als Mitglied und Organisator von Künstlergruppen. Er war Mitglied unter anderen von „Abstraction-création“, „Réalités nouvelles“ und „Espace“ und hielt zugleich noch Kontakte zu Galerien in Ungarn, mit denen er Ausstellungen organisierte. Des weiteren arbeitete er im zweiten Weltkrieg in einer ungarisch-französischen Widerstandsgruppe mit und gehörte der Pariser Freimaurer-Großloge an.

Béothy erarbeitete im Laufe seines Lebens ein plastisches Werk, das rund 160 Skulpturen, Plastiken, Reliefs und Grabmäler umfasst. Davon entstanden 18 Werke bis 1924 in Ungarn, die restlichen ab 1925 in Paris. Hinzu kommt eine heute nicht mehr bestimmbare Anzahl von Bleistift- und Tuschzeichnungen, Gouachen, Pastellen, Aquarellen und Lithografien.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Entwicklung des plastischen Gesamtwerkes Béothys anhand einer großen Anzahl einzelner, für das Œuvre repräsentativer Skulpturen und Plastiken zu strukturieren und darzustellen. Im Zuge dieses weitgehend chronologischen Abrisses wird versucht, die Bedeutung einer Reihe von Faktoren und Voraussetzungen zu klären, deren Auswirkungen auf das Œuvre Béothys mehr oder weniger deutlich erkennbar sind. Dazu gehören Béothys ungarische Herkunft, das geistige Klima Ungarns und später Frankreichs, sein Interesse an

1. Béothy 1939a.

Naturwissenschaften, Musik, Mathematik, Anthropologie und anderen Gebieten der Künste und Wissenschaften. Besonderes Augenmerk wird dem Verhältnis zwischen Béothis Proportions- und im weiteren Sinne auch Kunsttheorie „La Série d’Or“ und seinem praktischen Arbeiten als Bildhauer gewidmet.

Das zeichnerische Werk Béothis wird bei dieser Betrachtung weitgehend ausgeklammert. Dies ist ein Zugeständnis an die notwendige quantitative Beschränkung einer Dissertation, zugleich aber auch Folge der Zerstreuung und Unübersichtlichkeit seines grafischen Werkes. Im Unterschied zu den Skulpturen und Plastiken erfasste Béothis nur seine frühesten Grafiken mit Opuszahlen oder –Buchstaben. Der Rest ist nur sehr unvollständig dokumentiert, teilweise strittig in der Zuschreibung und überdies weit mehr als die Skulpturen und Plastiken in die Hände unbekannter Eigentümer übergegangen. Ein vollständiger Überblick über Béothis grafische Arbeiten ist aus diesen Gründen nicht zu leisten.

In der vorliegenden Arbeit werden nur einige Zeichnungen behandelt, die als Entwürfe oder Studien in direktem Zusammenhang mit plastischen Arbeiten stehen oder, wie in einem Exkurs, zur Klärung der Rolle der Musik in Béothis Werk von Bedeutung sind.

Am Beginn der Darstellung und Analyse der Werkentwicklung, die sich auf eine Vielzahl einzelner Skulpturen und Plastiken stützt, steht in jedem Einzelfall eine ausführliche Beschreibung des betreffenden Werkes, wobei besonders die formale Struktur, die Art und das Maß der inneren Systematik und – im Vergleich der Werke untereinander – die Stilentwicklung Beachtung finden. Neben der Darstellung der werkimmanenten Entwicklung von Béothis Œuvre und Vergleichen mit Arbeiten anderer Künstler wird auch eine ikonografisch-ikonologische Interpretation der Werke versucht, was allerdings bei den meisten nonfigurativen Skulpturen Béothis aufgrund des fehlenden oder unklaren Bezugs zu literarischen Quellen nur in eingeschränktem Umfang möglich ist und die Gefahr allzu weitgehender Spekulationen und einer Überbewertung der Werktitel mit sich bringt.

Da mir der Zugang zum persönlichen Nachlass Béothis nur in beschränktem Umfang und auf Umwegen möglich war, sind Inspirationsquellen für sein Werk, die aus unterschiedlichen Gründen naheliegend erscheinen, häufig nicht direkt nachzuweisen. Demzufolge verlagert sich die Argumentation auf Stilvergleiche und Untersuchungen des intellektuellen Milieus, dem Béothis angehörte. Bei größerem Umfang geschieht dies als Exkurs. Aus dem genannten Grund muss eine enge Verflechtung der Untersuchung mit biografischem Material unterbleiben. Zur Biografie Béothis stand mir fast ausschließlich das knappe bereits veröffentlichte Material zur Verfügung, darüber hinaus mündlich überlieferte Vorfälle und Anekdoten aus dem Kreis der Galeristen, deren Gehalt zu ungesichert erschien, um in dieser Arbeit verwendet werden zu können.

Der Mangel an verfügbarem persönlichem Material kann allerdings in hohem Maße ausgeglichen werden durch die Berücksichtigung Béothis publizierter Schriften und anderer zeitgenössische Veröffentlichungen, an denen er mitarbeitete. Diese wurden in der bisherigen kunsthistorischen Literatur noch lange nicht ausgeschöpft und bieten eine Fülle von Informationen einschließlich autobiografischer Passagen, die zur Analyse seines Œuvres unentbehrlich sind. Zentrale Fragen zu Béothis künstlerischer Motivation, zu seiner Bildung, seinen außerkünstlerischen Interessen können mit diesem Material ebenso geklärt werden wie der Entstehungspro-

zess von „La Série d’Or“ und das Maß seiner Auseinandersetzung mit thematisch ähnlich gelagerten Schriften anderer Autoren. Béothys Publikationen erweisen sich dadurch als Glücksfall für die kunsthistorische Bearbeitung eines Werkes, das ohne die Kenntnis seiner theoretischen Grundlagen in so mancher Hinsicht unverständlich bleiben müsste.

Ein Teil des Béothyschen Werkes, die relativ große Werkgruppe „Rythme-plastique“, war bereits das Thema meiner Magisterarbeit, die ich 1993, ebenfalls unter der Leitung von Frau Prof. Lichtenstern verfasste. Die damalige Fragestellung betraf das Verhältnis von Intuition und Kalkül in dieser Werkgruppe. Aufgrund des mir mittlerweile in wesentlich erweitertem Umfang zur Verfügung stehenden Materials und des dadurch viel umfassenderen Überblicks über das Gesamtwerk Béothys fließen die Ergebnisse der damaligen Arbeit in stark überarbeiteter und erweiterter Form in die Dissertation ein. Eine direkte wörtliche Übernahme von Passagen der Magisterarbeit gibt es an keiner Stelle.

Die vorliegende Untersuchung ist die bislang erste Arbeit, die einen umfassenden kritischen Überblick über das plastische Werk Béothys zum Inhalt hat und damit versucht das zu leisten, was als wissenschaftliche Begleitung der bisherigen Retrospektiven versäumt worden ist.

1.1. Quellenlage

Trotz der vielfältigen Ausstellungsmöglichkeiten, die Béothys Bindungen an Galerien und Künstlergruppen mit sich brachten, gelang es dem Bildhauer nur in bescheidenem Umfang, seine Werke zu verkaufen². Infolgedessen hinterließ er seiner Witwe Anna Béothy-Steiner und seinen Töchtern einen beträchtlichen Teil seines Œuvres samt dem privaten Nachlass. Anna Béothy-Steiner verwaltete dieses Erbe und behielt es, wie auch ihr eigenes künstlerisches Werk, bis zur Mitte der siebziger Jahre größtenteils in ihrem Privatbesitz. In dieser Zeitspanne geriet der Bildhauer weitgehend in Vergessenheit, und nur wenige seiner Werke wurden auf Ausstellungen gezeigt.

Erst achtzehn Jahre nach Béothys Tod kam im Jahr 1979 wieder eine erste große Béothy-Retrospektive zustande. Die Ausstellung, auf der mehr als ein Drittel des plastischen Gesamtwerkes zu sehen war, fand im Skulpturenmuseum Marl statt und wurde durch die Zusammenarbeit des dortigen Museums mit Béothys Witwe und dem Baseler Sammler Carl Laszlo, der zwischenzeitlich viele Werke Béothys gekauft hatte, ermöglicht.

Ein anderer Teil des Nachlasses, darunter auch der private Teil, wurde Anfang der achtziger Jahre von der Galerie Franka Berndt in Paris übernommen, die 1985 in ihren Räumen ebenfalls eine retrospektive Ausstellung von ähnlicher Größe über das Werk Béothys abhielt. Eine weitere Retrospektive in Zusammenarbeit mit Béothys Witwe war bereits 1983 im Vasarely-Museum in Pécs/Ungarn gezeigt worden.

2. Dieser Eindruck ergibt sich aus dem kritischen Werkverzeichnis von Damien Sausset und der Anzahl der Werke Béothys, die in den Retrospektiven seines künstlerischen Nachlasses gezeigt wurden. Vgl. Sausset 1990; Ausst.-Kat. Marl 1979; Ausst.-Kat. Pécs 1983; Ausst.-Kat. Paris 1985.

In der Folge dieser Ausstellungen und einer Reihe von kleineren Ausstellungen in Galerien und Museen wurde ein Teil des hinterlassenen Bestandes an öffentliche und private Sammlungen verkauft und ist daher heute der Öffentlichkeit entzogen oder nur eingeschränkt zugänglich.

Vor allem aber war es die Auflösung der Galerie Franka Berndt Mitte der neunziger Jahre und der noch andauernde Verkauf ihres Bestandes, die dazu führte, dass heute kein geschlossener Nachlass Béothys mehr existiert. Der Zugang zum privaten Teil des hinterlassenen Bestandes wurde mir allerdings auch zur Zeit des Bestehens dieser Galerie nicht gewährt.

Die meisten Werke Béothys und auch einiges an dokumentarischem Material konnte ich auf Ausstellungen, vor allem aber durch die Sichtung des Bestandes der Sammler und Galeristen Carl Laszlo und Miklós von Bartha in Basel kennen lernen. Durch das Entgegenkommen von René Reichard, der die heute nicht mehr bestehende Galerie Reichard in Frankfurt betrieb, war es mir im Rahmen einer Ausstellung von Skulpturen, Plastiken und Grafiken des Bildhauers im Jahr 1996, zu deren Katalog ich den Einführungstext verfasste, auch möglich, ausgewählte Bestandteile des privaten Nachlasses in Augenschein zu nehmen. Darunter befand sich die fast komplette Sammlung der Fotografien von Béothys plastischen Werken. Diese Fotografien bilden einen wichtigen Teil des Bildmaterials dieser Arbeit, denn sie dokumentieren neben den erhaltenen Stücken auch viele heute zerstörte und verschollene Werke und ermöglichen damit einen fast lückenlosen Einblick in das plastische Werk Béothys.

1.2. Literatur- und Forschungsstand

Béothys eigene Schriften

Zu den wichtigsten Quellen zu Béothys Werk gehören zwei Schriften, die der Künstler im Jahr 1939 in Paris publizierte. Eine dieser Veröffentlichungen ist die bereits einleitend erwähnte Abhandlung „La Série d’Or“, in der Béothy, eingebettet in weitschweifige Betrachtungen zu kunsttheoretischen, historischen, anthropologischen, religiösen und philosophischen Themen, einen universalen Proportionskanon auf der Grundlage des Goldenen Schnittes entwickelt. Mit „La Série d’Or“ wird sich Kap. 2. der vorliegenden Arbeit ausführlicher befassen.

Bei dem zweiten unter Béothys Namen publizierten Büchlein handelt es sich um die „Le problème de la création“³ betitelte französische Übersetzung eines Vortrags, den Béothy 1938 anlässlich der ersten Ausstellung abstrakter Kunst in Budapest hielt. Mehr noch als „La Série d’Or“ hat Béothys zweite Schrift einen spekulativ-philosophischen Charakter, wobei ihr ein mit „La Série d’Or“ vergleichbarer abstrakt-systematischer Inhalt fehlt. So bewegt sich der Gedankengang dieses Werkes ausschließlich im Bereich anthropologischer, historischer, psychologischer, religiös-spekulativer und philosophischer Fragen, ohne auf praktische künstlerische Belange oder Béothys eigenes Werk einzugehen.

Weitere Texte unter Béothys Namen veröffentlichten die gleichnamigen Zeitschriften der Künstlergruppen „Abstraction-création“⁴ und „Réalités nouvelles“⁵. Die betreffenden insgesamt

3. Béothy 1939b.

sieben kurzen Texte bewegen sich inhaltlich im Rahmen der Ausführungen von „La Série d’Or“ und „Le problème de la création“, sind aber wesentlich kürzer und entweder als Gedicht oder als pamphletartiger Text in meist pathetischer Diktion abgefasst.

Sekundärliteratur

Unter der Sekundärliteratur stellt eine mit „Béothy“ betitelte kurze Werkmonografie von Michel Seuphor die zu Lebzeiten des Bildhauers wichtigste Veröffentlichung über sein Werk dar⁶. Sie erschien 1956 und enthält neben mehr als fünfzig abgebildeten Werken und einer biografischen Skizze auch zwei mehrere Seiten umfassende Texte. Im Rahmen eines kurzen Abrisses über das Wesen des bildhauerischen Vorgangs und die Entwicklung der abstrakten Kunst charakterisiert Seuphor die wesentlichen Züge von Béothys Gesamtwerk, ohne auf einzelne Arbeiten einzugehen. Seuphors Text ist in französischer und in englischer Sprache abgedruckt.

Der zweite, von Béothys Freundin Eva Friedrich verfasste deutschsprachige Text dieses kleinen Buchs versucht, sich dem Wesen seiner Skulpturen in einer einfühlsamen Sprache von ihrer sinnlich erlebbaren Seite und dem Herstellungsvorgang zu nähern⁷.

Seuphor widmet sich auch in den Überblickswerken „L’Art abstrait“⁸ von 1950 und „La sculpture de ce siècle“⁹ von 1959 dem Werk Béothys. In diesen Büchern wird das Schaffen des Künstlers entsprechend seiner Bedeutung für die nonfigurative Kunst seiner Generation gewürdigt. Demgegenüber fehlt der Name Béothys in einer ganzen Reihe wichtiger Überblickswerke anderer Autoren zur Kunst und zur Plastik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der quantitativ größte Anteil an Literatur zum Werk Béothys besteht aus Ausstellungskatalogen. Die in Béothys Umfeld zu seinen Lebzeiten übliche Form der schriftlichen Begleitung einer Ausstellung waren Falbblätter, Plakate, Kataloglisten oder Mischformen daraus, seltener broschierte oder geklammerte Heftchen von wenigen Seiten Umfang mit kurzem Text und einigen Abbildungen. Wie auch die späteren Veröffentlichungen von Galerien bieten sie in der Regel nur knappste biografische Informationen, gelegentlich zusammenhanglose Zitate, im besten Falle ein kurze Einführung in das künstlerische Werk und einige Abbildungen. Der Großteil der Galerienliteratur insgesamt erfüllt keine wissenschaftlichen Ansprüche und kann für die vorliegende Arbeit nur eingeschränkt berücksichtigt werden.

Als Ausnahmen sollen allerdings nicht unerwähnt bleiben der Katalog der ersten Retrospektive nach Béothys Tod, die 1979 in Marl stattfand¹⁰ und der Katalog der Retrospektive in Pécs 1983¹¹. Der von Uwe Rütth verfasste Text zur Marler Ausstellung bot erstmals einen zusammenhängen-

4. Béothy 1932; Béothy 1933; Béothy 1934; Béothy 1935; Béothy 1936.

5. Béothy 1947; Béothy 1950; Béothy 1951.

6. Seuphor 1956.

7. Friedrich 1956.

8. Seuphor 1950.

9. Seuphor 1959.

10. Aust.-Kat. Marl 1979.

11. Ausst.-Kat. Pécs 1983. Die Texte verfassten Eszter Sarkadi (Sarkadi 1983a) und Yves Aupetitallot (Aupetitallot 1983).

den Überblick über Béothis Werk und eine passagenweise Übersetzung seiner Schriften „La Série d’Or“ und „Le problème de la création“. Insgesamt aber bleibt er als Katalog zu einer großen Retrospektive von bescheidenem Umfang. Bei einer größeren Zahl von Abbildungen gerieten die Katalogtexte der retrospektiven Ausstellung in Pécs noch kürzer. Der zu ihrer großen Retrospektive herausgegebene Katalog der Pariser Galerie Franka Bernd aus dem Jahr 1985 enthält keinen wissenschaftlichen Text, aber eine Menge von Abbildungen¹².

Die drei posthumen Retrospektiven in Marl, Pécs und Paris, denen bisher keine weitere vergleichbaren Umfanges gefolgt ist, machten das Werk Béothis nach Jahren der Vergessenheit zwar wieder bekannter, brachten aber keinen wirklichen Durchbruch in der öffentlichen Präsenz und der kunsthistorischen Bearbeitung des Themas.

Umfangreichere Zeitschriftenartikel zum Werk Béothis erschienen ebenfalls erst lange nach seinem Tod. Anfang der achtziger Jahre verfasste Eszter Sarkadi, die Verfasserin des Katalogs der Pécser Retrospektive, je einen Artikel für die ungarischen Kunstzeitschriften „Ars hungarica“¹³ und „Mivészet“¹⁴. Ersterer geht auf die Stellung Béothis in der Künstlergruppe „Abstraction-création“ ein, letzterer gibt zeitgleich zur Ausstellung in Pécs 1983 eine kurze Einführung in das Werk des Künstlers.

Die erste Examensarbeit zu Béothis verfasste ebenfalls Eszter Sarkadi¹⁵. Die unveröffentlichte Dissertation entstand 1982 an der Universität Pécs und stellt Béothis im Rahmen der ungarischen Avantgarde vor. Leider stellte die Autorin mir nur den sehr knappen, Béothis betreffenden Teil dieser Arbeit zur Verfügung.

In Zusammenarbeit mit der Galerie Franka Berndt in Paris erstellte Damien Sausset 1990 als Maîtrise ein kritisches Verzeichnis der Skulpturen und Plastiken Béothis, das er mir freundlicherweise aushändigte¹⁶. Das Werkverzeichnis geht hauptsächlich auf Unterlagen und Fotografien aus dem Nachlass und einige Ausstellungskataloge zurück. Sausset verfasste 1991 an der Sorbonne auch seine Mémoire de DEA¹⁷ zu den Texten Béothis¹⁸. Neben den publizierten Texten spielen hier, wenn auch in geringem Umfang, auch unveröffentlichte Manuskripte eine Rolle. Das plastische Werk Béothis wird in Saussets Arbeit jedoch nur an wenigen Beispielen oberflächlich berührt und kaum mit Béothis theoretischen Konzepten in Verbindung gebracht.

12. Ausst.-Kat Paris 1985.

13. Sarkadi 1982b.

14. Sarkadi 1983b.

15. Sarkadi 1982a.

16. Sausset 1990.

17. Die Mémoire de DEA (Diplôme d’Etudes Approfondies) ist in Frankreich eine der Dissertation vorgeschaltete, innerhalb eines Jahres zu verfassende wissenschaftliche Arbeit.

18. Sausset 1991.

1.3. Werktitel, Opusnummer, Material und Auflage der plastischen Werke

Eine wichtige Rolle für die Analyse und Interpretation der einzelnen Skulpturen und Plastiken Béothis werden in dieser Arbeit die Werktitel spielen. Dabei wird in jedem Einzelfall derjenige Titel als Haupttitel definiert, den Béothis meistens oder ausschließlich verwendete. Bei den gelegentlich vorkommenden Alternativtiteln werden nur solche berücksichtigt, die Béothis selbst gebrauchte. Dabei stütze ich mich auf den von Damien Sausset verfassten Werkkatalog, dessen Überprüfung in einer großen Zahl von Einzelfällen anhand der mir zur Verfügung stehenden Quellen aus dem Nachlass und der von Béothis autorisierten Veröffentlichungen die Richtigkeit seiner Titel bestätigte.

Ein von Béothis gewählter Titel und dessen Alternativen beziehen sich immer auf ein Opus, was meist mehr ist als ein Unikat. Die anfänglich mit Buchstaben und bald schon mit fortlaufenden Zahlen gekennzeichneten einzelnen Opus können in mehreren formgleichen Exemplaren und dazu gehörigen Vorzeichnungen auftreten. Vor allem seit seiner Übersiedlung nach Paris führte Béothis in der Regel mehrere Exemplare eines Opus aus. Zunächst bestehen diese aus Gips, Kunststein, Terracotta oder Fayence, seltener auch Bronze, später tritt das Holz als bevorzugtes Material in Erscheinung. Auch von den hölzernen Werken fertigte Béothis meist mehr als ein Exemplar an und häufig ein weiteres aus Gips als Form für einen Bronzeguss. Zu seinen Lebzeiten wurden allerdings nur wenige Werke in Bronze gegossen; viele der heute in öffentlichen oder privaten Sammlungen befindlichen Bronzen entstanden posthum, sind daher vom Künstler nicht autorisiert und überdies gelegentlich von zweifelhafter technischer Qualität.

Aus diesen Gründen wird die Untersuchung der Werke Béothis in der vorliegenden Arbeit Bronzen nur dann berücksichtigen, wenn der Bildhauer das betreffende Opus nicht auch in Holz, Terracotta, Kunststein oder Fayence ausarbeitete oder wenn andere Exemplare verschollen oder aus anderen Gründen auch als Foto unzugänglich sind. In jedem Fall soll garantiert sein, dass Werke behandelt werden, die unzweifelhaften Originalstaus beanspruchen können und deren Erscheinungsform und endgültige handwerkliche Ausarbeitung auf Béothis selbst zurückgehen.

2. „LA SÉRIE D’OR“: DAS THEORETISCHE PROGRAMM EINES KÜNSTLERISCHEN LEBENSWERKS

Am Beginn der langen Reihe mit Opuszahlen bezeichneter Plastiken und Skulpturen Etienne Béo-
thys steht eine 32,5 cm hohe Bronzeplastik mit dem Titel *La Série d’Or* op. A von 1919 (Abb.
1), die nicht nur sein ältestes erhaltenes plastisches Werk, vielleicht sein ältestes überhaupt ist,
sondern auch bereits die praktische Anwendung einer von Béo-
thy seit dem gleichen Jahr konzi-
pierten gleichnamigen Proportionslehre exemplarisch vorführt¹. Von der Grundkonzeption der
Goldenen Reihe als Proportionslehre bis zu ihrer detaillierten Ausarbeitung und Veröffentlichung
unter dem Titel „La Série d’Or“ in Paris im Jahr 1939 vergingen etwa 20 Jahre, doch zeigt der
Titel der Plastik *La Série d’Or* in Übereinstimmung mit Béo-
thys eigenen schriftlichen Bekundun-
gen, dass er seit op. A das in seiner Schrift entwickelte Verfahren zur Proportionierung der eigenen
plastischen Werke anwendete². Zur Beurteilung seines plastischen Werkes ist es demnach erforder-
lich, den Inhalt von „La Série d’Or“ zu kennen.

Aus diesem Grund wird die Proportionslehre in vorliegender Arbeit ganz zu Beginn, noch vor
den plastischen Werken vorgestellt und kritisch analysiert. Dies kann, mangels früherer Manus-
kripte, nur auf der Grundlage des 1939 im Druck erschienenen, 80 Seiten umfassenden Buches
„La Série d’Or“ geschehen, in dem Béo-
thy seine Theorie in einer weiter entwickelten und mit wei-
terführenden Gedanken angereicherten Version vorstellt, als dies dem Entwicklungsstand etwa
der frühen zwanziger Jahre entspricht. Die auf 1926 und 1932 datierten Vorwortmanuskripte,
die Béo-
thy mit in die veröffentlichte Fassung von „La Série d’Or“ aufnahm, belegen, dass er eine
Publikation bereits wesentlich früher als 1939 beabsichtigte. Da er in diesen Vorworten auch ei-
nen Überblick über die Entwicklung seiner Theorie im Laufe der Zeit gibt, lässt sich deren all-
mähliche Ausformung bis zur endgültigen Version noch in groben Zügen nachvollziehen.

Bereits in den ersten Sätzen erweist sich „La Série d’Or“ als eine Schrift, die weit mehr zu sein be-
anspruchte als eine bloße Theorie der Proportionen. Wenn eine solche Theorie auch den Kern der
gesamten Abhandlung bildet, so kommen doch in wechselnden Anteilen philosophisch-spekula-
tive, kunsttheoretische, musiktheoretische, ästhetische, anthropologische, historische und natur-
historische Elemente, formuliert in einer teilweise poetischen und nicht selten pathetischen Dik-
tion hinzu, die es erheblich erschweren, den Inhalt von „La Série d’Or“ in einer klaren und knap-

1. Siehe zur Plastik *La Série d’Or* Kap. 3.1.1.

2. Dazu bemerkt er in „La Série d’Or“: „Dans les différentes phases du développement de mon œuvre plastique, je me suis également et pareillement servi de la méthode comme moyen auxiliaire.“ Béo-
thy 1939a, S. 6. Die Untersuchung seines plastischen Werkes wird im folgenden in unterschiedlichen Werkabschnitten wiederholt Béo-
thys Anwendung seines Verfahrens bestätigen.

Zur Unterscheidung der möglichen Bedeutungen des Begriffs „La Série d’Or“ als mathematische Reihe, als
Titel von Béo-
thys Abhandlung und als Werktitels von op. A wird im folgenden die mathematische Reihe nur
noch in der deutschen Form: Goldene Reihe, der Titel der Abhandlung in Anführungszeichen als „La Série
d’Or“ und der Werktitel wie alle anderen Werktitel kursiv als *La Série d’Or* bezeichnet.

pen Form darzustellen, ohne dabei Wesentliches zu unterschlagen. Erschwerend für eine knappe Wiedergabe ist auch das streckenweise recht umständliche Vorgehen Béothis, das sich in häufigen Wiederholungen und langwierigen Erläuterungen trivialer Verfahrensschritte ebenso äußert wie in der Vorwegnahme von Schritten, die erst an späterer Stelle verständlich werden.

Um die Fülle des Stoffes in möglichst klarer und geraffter Form wiedergeben und diskutieren zu können, wird daher im folgenden zunächst der Inhalt der Einführungskapitel, bei denen das Schwergewicht auf ästhetischen und historischen Überlegungen liegt, paraphrasiert und kritisch gewürdigt. Im Interesse einer in sich geschlossenen Darstellung des theoretischen und praktischen Systems der Goldenen Reihe folgt darauf die Zusammenfassung der systematischen Abschnitte. Wo die theoretische Ausarbeitung der Proportionslehre ein Stadium erreicht, in dem Béothis nur noch mathematische Eigengesetzlichkeiten untersucht, die für die praktische Anwendung der Goldenen Reihe nicht mehr relevant sind und somit keinen Einfluss auf das Werk des Bildhauers haben, wird der Inhalt in knappster, vereinfachter Form wiedergegeben. Dies ist auch deswegen angemessen, weil sich die vorliegende Dissertation nicht an einen mathematischen, sondern an einen kunsthistorischen Leserkreis wendet.

Nach Abschluss der zusammenfassenden Gesamtdarstellung des Systems der Goldenen Reihe wird dieses insgesamt einer kritischen Betrachtung unterzogen. Es scheint mir nicht angebracht, den Inhalt von „La Série d’Or“ bereits während seiner Darstellung kritisch zu analysieren, denn als Voraussetzung zum vollen Verständnis einer Kritik ist zunächst die Kenntnis des gesamten inhaltlichen Ablaufs erforderlich. Das vierte Kapitel von Béothis Schrift, „ANALYSE DES FORMES EXISTANTES“, dessen Inhalt in enger Verbindung mit einer plastischen Werkgruppe, den von mir „Surhomme-Plastiken“ genannten Werken Béothis steht, kann sinnvoller Weise erst an späterer Stelle, nämlich im Zusammenhang mit diesen Arbeiten, eingehender untersucht werden. Der Vollständigkeit halber wird es aber in die zusammenfassende Darstellung mit einbezogen.

Eine umfassende kritische Erörterung der gesamten Schrift „La Série d’Or“, die mit dem Anspruch auf Vollständigkeit das mathematische System, das praktische Verfahren, die geistesgeschichtlichen Bezüge und Béothis Motivation zur Erarbeitung seines theoretischen Werkes berücksichtigt, kann allerdings im gegebenen Rahmen und auf der Grundlage der vorliegenden Quellen nicht geleistet werden. Ein solches Vorhaben würde alleine den Rahmen einer Dissertation in Anspruch nehmen. Da es bei der vorliegenden Arbeit um das plastische Werk Béothis und dessen ästhetische Grundlagen geht, soll bei der Berücksichtigung von „La Série d’Or“ die Untersuchung des Verhältnisses von Theorie und Praxis, sowie der Anwendbarkeit und inneren Konsequenz des Béothischen Systems im Vordergrund stehen. Ideengeschichtliche Bezüge von Béothis Proportionslehre werden dabei nur insoweit herausgearbeitet als sie aufgrund seiner eigenen Auskunft oder durch spezifische Merkmale der Illustrationen von „La Série d’Or“ klar nachvollziehbar sind. Spekulationen und rein historische Betrachtungen und Exkurse werden hier, wie auch an anderer Stelle, vermieden.

Nach ähnlichen Gesichtspunkten werde ich auch auf Béothis Motivation zu Erarbeitung seiner Schrift eingehen. Auch hier soll zunächst seine eigene knappe schriftliche Auskunft darüber berücksichtigt werden. Um auch in diesem Zusammenhang Spekulationen zu vermeiden, wird es vielfach beim Herausarbeiten und Benennen von Problemen bleiben, die sich aus Béothis Anga-

ben einerseits und Eigenheiten des Systems der Goldenen Reihe andererseits ergeben, denn ein sicheres Urteil über die Motive und Anlässe, die den Bildhauer zum Erarbeiten von „La Série d’Or“ führten, lässt sich mit den vorhandenen Quellen nicht fällen.

Als bisher umfangreichste Untersuchung des ästhetischen Systems Béothys, wie es in „La Série d’Or“ und „Le problème de la création“ veröffentlicht wurde, sei auf die Abhandlung Damien Saussets verwiesen (Sausset 1991). Der Autor beschränkt sich allerdings im Wesentlichen auf eine neue Ordnung der Ideen und thematischen Schwerpunkte, die Béothy in seinen beiden Publikationen setzt. Dabei geht Sausset auch oberflächlich auf ideengeschichtliche Bezüge von „La Série d’Or“ und „Le Problème de la création“ ein. Indem er dabei aber sehr eng den Angaben Béothys folgt, lässt er allzu häufig eine kritische Distanz zu den Schriften des Bildhauers vermissen. Auch bringt er, trotz Zugangs zu Béothys Nachlass, häufig nicht die nötigen Belege für seine Argumentation.

2.1. Zusammenfassende Darstellung von Béothys Schrift „La Série d’Or“

Die Gliederung

„La Série d’Or“ enthält untenstehend benannte sieben Textabschnitte von insgesamt 48 Seiten Umfang, auf die ein Anhang mit 39 Abbildungen folgt:

- I. INTRODUCTION
- II. CLASSIFICATION DES ARTS
- III. THEORIE DE LA SERIE D’OR
- IV. ANALYSE DES FORMES EXISTANTES
- V. METHODE PRATIQUE DE LA SERIE D’OR
- VI. «ARITHMETIQUE EXPONENTIELLE» DE LA SERIE D’OR
- VII. ECHELLE DE DISTANCES

Die Vorworte

(I. Introduction)

Der 6 Seiten umfassende Einführungsabschnitt untergliedert sich in drei Teile, ein „AVANT-PROPOS de l’édition française“, ein „DONNEES HISTORIQUES“ überschriebenes Vorwort und ein „PREFACE du texte hongrois“ betitelt Vorwort für eine nie erschienene ungarische Ausgabe.

Das erste dieser drei Vorworte, „AVANT-PROPOS de l’édition française“, setzt sich aus einer Reihe apodiktischer Sätze zusammen, mit denen Béothy in poetischer Form und pathetischer Diktion einige Begriffe definiert, die für die Theorie der Goldenen Reihe und ihren Stellenwert in Béothys Theorie von besonderer Bedeutung sein werden. Es werden definiert:

Das Leben als Streben nach Gleichgewicht und nach einem schönen Ziel,

Die Harmonie als „UNION DES CONTRAIRES“,

Die Harmoniegesetze der Künste als kosmische Harmoniegesetze, die sich in den unterschiedlichen Zeiten mehr oder weniger deutlich in epochenspezifischer Form äußern³.

Diese Präliminarien bleiben völlig unkommentiert, und erst an späterer Stelle, teilweise auch erst bei Kenntnis von Béothis Œuvre zeigt sich die Bedeutung dieser wenigen Grundbegriffe für sein theoretisches wie praktisches Werk in vollem Umfang.

Demgegenüber werden Béothis Ausführungen in den beiden übrigen Vorworten ohne spezifische Vorkenntnisse verständlich. In „DONNEES HISTORIQUES“, dem zweiten, 1932 in Paris verfassten Vorwort, gibt er, in enger Anlehnung an Untersuchungen, die der rumänisch-französische Ästhet Matila C. Ghyka in seinen Schriften „Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts“⁴ und „Le Nombre d’Or“⁵ veröffentlichte, einen Abriss der Entwicklung, die das „problème de la forme harmonieuse“ im Laufe der Kulturgeschichte genommen hat. Ausgehend von den Ägyptern, die ein Proportionssystem zum Bau ihrer Monumente angewendet haben müssten, sei „ce principe“⁶, welches Béothis hier nicht näher bestimmt, nach Griechenland gelangt, wo es von Pythagoras, Hippokrates, Euklid und Platon in abstrakterer Form geometrisch weiterentwickelt worden sei. Wenn sich auch keine schriftliche Abhandlung darüber erhalten habe, sei die Existenz einer Methode zur praktischen Anwendung dieser theoretischen Resultate doch durch die Maßverhältnisse der Architektur und Skulptur erwiesen.

Aus dem antiken Griechenland sei diese praktische Methode in die römische und gotische Epoche übernommen worden, wo sie als Berufsgeheimnis der Maurerzünfte tradiert worden sei. Schriftliche Dokumente seien auch hiervon nicht erhalten.

In der Renaissance habe zuerst Kepler die Bedeutung des Proportionsprinzips für die Botanik erkannt und es mit dem Begriff „una sectio divina“ bezeichnet. Luca Pacioli (von Béothis fälschlicherweise „Pacciulo“ geschrieben) und Leonardo da Vinci hätten die Rolle des Prinzips in der Struktur des menschlichen Körpers erkannt und es mit „proportio divina“ bzw. „sectio aurea“ bezeichnet.

Nach der Renaissance sei die Wirksamkeit des „Prinzips“ um 1850 von Zeysing, der es „Proportions Gesetz“ nannte, in den Proportionen des Menschen, der Tiere, der Pflanzen und an bestimmten griechischen Tempeln gefunden worden. Zuletzt habe im Jahr 1922 der norwegische Mathematiker Lund auf die Beziehungen zwischen den griechischen geometrischen Theoremen und historischen Architekturmonumenten aufmerksam gemacht.

Auf dem Gebiet der reinen Mathematik habe zuerst M. Nathan Altshiller-Court das Proportionsprinzip mit modernen Mitteln untersucht und von φ eine unendliche Reihe abgeleitet, welche dem reziproken Wert der „Goldenen Reihe“⁷ entspreche, die Béothis unabhängig von Altshiller-Court aufgestellt habe⁸.

3. Vgl. Béothis 1939a, S. 1.

4. Ghyka 1927.

5. Ghyka 1931.

6. Béothis 1939a, S. 2.

7. An dieser Stelle der Einleitung (Béothis 1939a, S. 3) gebraucht Béothis den Begriff „Série d’Or“ erstmals im Sinne einer mathematischen Reihe.

Im Jahr 1926 habe Béothis seine eigene Theorie in ihrem mathematischen und ihrem praktischen Teil aufgezeichnet und bis 1932 die Übersetzung ins Französische vollendet. Daraufhin habe er das Manuskript mehreren Personen gezeigt, die ihn auf die Veröffentlichungen Lunds und Ghykas hinwiesen.

Zum Abschluss seiner Ausführungen arbeitet Béothis dann in Kürze die wichtigsten Unterschiede seiner Theorie zu den bisherigen Theorien heraus, wozu er mathematische Einzelheiten vorwegnimmt, die erst an späterer Stelle, nach Darlegung der Theorie der Goldenen Reihe, verständlich werden. Die Darstellung dieses Abschnittes soll daher hier unterbleiben.

Eine kritische Betrachtung des Einleitungskapitels „DONNEES HISTORIQUES“ lässt einige Lücken in Béothis Rückblick auf die Geschichte der harmonischen Proportion erkennen. Die Schilderung seiner vom Zufall abhängigen Kenntnisnahme der einschlägigen Literatur, bei der Hinweise aus seinem Bekanntenkreis in der Korrekturphase seines Manuskripts eine wichtige Rolle spielten⁹, lässt klar erkennen, dass ihm ein oberflächlicher Einblick in die Thematik genügt. So sind auch Lücken in der Darstellung der Geschichte der Untersuchung natürlicher Proportionen und der Proportionierung von Artefakten nicht verwunderlich. Da Béothis recht vage und allgemein von Harmonieprinzipien spricht, diese also nicht ausschließlich auf dem Verhältnis des Goldenen Schnittes basieren, hätte beispielsweise der von Ghyka in „Le Nombre d’Or“ erwähnte Name Vitruvs als Autor des ersten schriftlich überlieferten Proportionskanons fallen müssen¹⁰. Wie von Béothis selbst angegeben, lehnt sich der Inhalt von „DONNEES HISTORIQUES“ sehr eng an die Ausführungen Ghykas an. Seine Darstellung bewegt sich innerhalb der Ausführungen Ghykas, und Béothis fehlende Kommentierung älterer Proportionslehren lässt vermuten, dass er nur wenig selbst zur Kenntnis genommen hat. Auch Ghyka unterschlägt im historischen Abriss seiner Schrift „Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts“ den Namen Vitruvs, widmet sich im Unterschied zu Béothis, der auf die Entwicklung harmonischer Proportionen im allgemeinen zurückblickt, aber vorwiegend den Proportionslehren auf der Grundlage des Goldenen Schnittes¹¹.

In den Passagen von „La Série d’Or“, die neuere und neueste Forschungen betreffen, ist besonders die dargestellte Chronologie aufschlussreich, aus der klar hervorgeht, dass die von Béothis entwickelte Form der Goldenen Reihe später als die sehr ähnliche Reihe von Altshiller-Court entstand¹², und dass das Manuskript von „La Série d’Or“ erst nach den Veröffentlichungen Ghykas und Lunds fertig wurde, woraufhin Béothis erst auf die darin publizierten Ergebnisse aufmerksam gemacht worden sei. Als Erklärung für die Unkenntnis dieser parallelen Forschungen gibt er „mon isolement“¹³ an, eine Situation, die im geistigen Klima Ungarns zu Beginn der zwanziger

8. Dieser historische Rückblick gibt fast vollständig die Ausführungen Ghykas im „La Divine Proportion“ überschiedenen Kapitel II von „Le Nombre d’Or“ wieder. Vgl. Ghyka 1931, S. 43-56.

9. Vgl. Béothis 1939a, S. 3.

10. Vgl. Ghyka 1931, S. 60. Vitruv veröffentlichte im dritten Buch seiner „Zehn Bücher über Architektur“ eine ausführliche Analyse der Proportionen des Menschen als natürliches Vorbild der für die symmetrische und wohlproportionierte Anlage von Tempeln. Vgl. Vitruv 1964, S. 137ff.

11. Vgl. Ghyka 1927, S. 31ff.

12. Nach den Angaben Ghykas veröffentlichte Altshiller-Court sein Theorem schon 1917 in der Zeitschrift „American mathematical monthly“. Vgl. Ghyka 1927, S. 41.

13. Béothis 1939a, S.3.

Jahre sicherlich gegeben war, und die ihn bewogen hatte, im Jahr 1925 nach Paris zu gehen. Dort aber stand er, seinen eigenen Bekundungen zufolge „im Mittelpunkt der Geistesströmungen“¹⁴, was nicht nur auf Kontakte zu anderen Künstlern zu beziehen ist, sondern auch die freie Verfügbarkeit wissenschaftlicher Literatur, auch der in Paris erschienenen Bücher Ghykas, einschließt. Die als Hindernis bei der Kenntnisnahme verwandter Arbeiten reklamierte Isolation scheint also, soweit die Jahre nach 1925 gemeint sind, ein Vorwand zu sein, der es Béothy ermöglicht, den Großteil der in „La Série d’Or“ publizierten Resultate als seine eigenen, wenn auch unbekannterweise von anderen vorweggenommenen Entdeckungen zu präsentieren. Da Béothys Hinweis auf die fehlende Kenntnis der parallelen und früheren Forschungen auch ein Eingeständnis dessen bedeutet, dass in „La Série d’Or“ viel bereits Bekanntes wiederholt wird, arbeitet er schon von vornherein, ohne dass es an einer solch frühen Stelle überhaupt verständlich sein kann, die Besonderheiten heraus, durch die sich sein theoretisches Werk von den Methoden anderer, insbesondere Ghykas, unterscheidet.

Im bereits 1926, also 13 Jahre vor der Publikation verfassten „PREFACE du texte hongrois“ für eine geplante, aber nie erschienene ungarische Ausgabe schildert Béothy die Gedankengänge, die ihn zur Entwicklung der Goldenen Reihe führten, sein methodisches Vorgehen bei ihrer Ausarbeitung, und er umreißt den angestrebten Zweck und die Anwendungsmöglichkeiten der Theorie.

Am Beginn seiner Studien über die Kunst habe er die schöpferischen Methoden der Musik mit denen der plastischen Künste verglichen und sich gefragt, warum es in der Musik möglich sei, durch die mathematische Formalisierung von Harmoniebedingungen ein Hilfsinstrument von unschätzbarem Wert zu erarbeiten, wogegen, der gängigen Lehrmeinung zufolge, den plastischen Künsten nur die vage Idee des Geschmacks zugrunde liegen solle¹⁵. Seine Nachforschungen hätten ihn zum Prinzip der „sectio aurea“ geführt, einem schon bei den alten Griechen bekannten Verfahren zur Teilung einer Strecke. Dieses Prinzip habe er in seiner mathematischen Form zu einer Reihe weiterentwickelt, deren probeweise praktische Anwendung zur Proportionsvermessung von Menschen und Pflanzen Übereinstimmungen erbracht hätten.

Daraufhin habe er, geleitet von der Überzeugung, dass dieses noch unerforschte Gebiet Prinzipien enthalten müsse, die die Konstruktion im Raum des Universums insgesamt betreffen, begonnen, diese Prinzipien mit wissenschaftlichen Methoden zu entschlüsseln. Die in „La Série d’Or“ gewählte Anordnung der Kapitel gebe den Verlauf dieser allmählichen gedanklichen Entwicklung seiner Forschungen wieder. Zu Beginn, unmittelbar nach dem theoretischen Grundentwurf der Goldenen Reihe habe er mit ihrer Hilfe die Proportionen von Lebewesen untersucht, wobei er auf weiterführende Fragen gestoßen sei, die umfassendere Messungen erfordern würden. Diese noch weiter zu bearbeitenden Probleme seien:

„LA CONSTRUCTION MORPHOLOGIQUE DE TOUTE LA VIE ORGANIQUE (...), LA DETERMINATION DES PROPORTIONS HUMAINES NORMALES (...), LE DEVELOPPEMENT PROPORTIONNEL ABSTRAIT (...), LE PERFECTIONNEMENT PROPORTIONNEL DE LA RACE HUMAINE“¹⁶.

14. Zitiert nach Sarkadi 1983a, Übers. d. Verf. Vollständiges Zitat siehe Kap. 4.1.

15. Siehe hierzu Kap. 4.7.

Eigentliches Ziel seiner Forschungen aber sei die aktive praktische Anwendung der Goldenen Reihe, wozu er mit „La Série d’Or“ eine systematische, aber noch zu vervollständigende Proportionstheorie entworfen habe. Diese Theorie solle als „instrument auxiliaire“ für die schöpferische Tätigkeit auf dem Gebiet der plastischen Künste und der Industrie dienen, wobei der Begriff „instrument auxiliaire“ darauf hinweise, dass die Proportionstheorie keineswegs die Freiheit der Intuition einschränken könne und keinen Einfluss auf Stil und Charakter des Kunstwerkes ausübe, sondern nur das gleiche bedeute wie die Harmonielehre in der Musik. Ihre Funktion bestehe in der späteren Vervollkommnung der ersten rohen Form. Er selbst habe sich seiner Methode in allen Werkphasen bedient, und die fortwährende praktische Anwendung bei ihrer Entstehung sei eine Garantie für ihre praktische Anwendbarkeit.

Das System der Goldenen Reihe

(III. LA THEORIE DE LA SERIE D’OR)

An Abschnitt II, „LA CLASSIFICATION DES ARTS“, anschließend, in dem er die ästhetische Wirkung eines plastischen Kunstwerkes als abhängig von seinen Maßverhältnissen definiert, erklärt Béothis es nun zur Aufgabe seiner Theorie, diese Maßverhältnisse in ihrer Funktion als Träger einer potenziellen ästhetischen Wirkung zu untersuchen. Die Untersuchung solle die Perspektive außer acht lassen und sich den Maßverhältnissen in einem absoluten Sinne widmen, da sie im relativen Sinne als Probleme der Perspektive und des Schattens Themen der künstlerischen Darstellung auf der Fläche seien, die seit der Renaissance bereits größtenteils gelöst wurden.

Das Problem der Theorie der Proportionen ohne Abhängigkeit von der Betrachtung hält Béothis hingegen für nach wie vor ungelöst, obwohl es seit dem Kubismus, dessen Hauptfortschritt er im Bedeutungsverlust der Perspektive sieht, unbewusst zum zentralen Problem der plastischen Künste geworden sei. Béothis führt diesen Gedanken nicht weiter aus und nennt dazu auch keine Beispiele kubistischer Werke oder Künstler.

Objekt von Béothis Theorie ist aus den genannten Gründen die Proportionalität der räumlichen Ausdehnung, welche sich in einem absoluten Sinne in Form von Strecken zwischen charakteristischen Begrenzungspunkten des Körpers erfassen lässt. In ihrer einfachsten Form bedeute Proportionalität das Längenverhältnis zweier Strecken zueinander. Dieses Verhältnis bezeichnet er mit dem Buchstaben r . Für das Verhältnis zweier Strecken A und B zueinander soll gelten:

$$\frac{B}{A} = r \text{ oder } B = A \cdot r$$

Soll nun eine weitere Strecke C gebildet werden, die sich zu B verhält wie B zu A , so gilt:

$$C = B \cdot r$$

Da die Beziehung von A zu B und von B zu C gleichwertig ist, gilt:

$$\frac{B}{A} = \frac{C}{B} = r$$

A, B und C sind somit Monome¹⁷, die der gleichen geometrischen Progressionsreihe angehören, da jedes Monom der Reihe durch die Multiplikation seines Vorgängers mit dem Faktor r gebildet wird. Die Reihe lässt sich nach der beschriebenen Rechenoperation zu A, B, C, D, E, F... unendlich fortsetzen.

Béothys bisherige Ausführungen bezogen sich auf ungeteilte Strecken, in der Praxis repräsentiert von der jeweiligen Gesamtgröße plastischer Formen. Eine weitaus größerer Rolle als die ausgewogene Proportionierung einzelner plastischer Formen zueinander aber spielt in der Praxis die proportionierte Binnengliederung innerhalb dieser Formen selbst. Die für ihre Binnengliederung maßgeblichen charakteristischen Bereiche liegen naturgemäß innerhalb der ihre Gesamtgröße repräsentierenden Strecke und unterteilen diese in mehrere Teilstrecken.

Aus diesem Grund muss die zu bildende Reihe neben ihrer Eigenschaft einer geometrischen Progression auch die Eigenschaft einer Additionsreihe besitzen, was bedeutet, dass jedes ihrer Monome die Summe der beiden nächstkleineren Monome bzw. mehrerer anderer kleinerer Monome ist.

Béothy zufolge repräsentiert nur ein einziger Wert für den Faktor r diese Bedingung, nämlich die irrationale Zahl 0,6180339887..., wenn als Ausgangszahl 1 gewählt wird.

Dieser Faktor, den Béothy erst an späterer Stelle, im VI. Abschnitt seiner Abhandlung berechnet, ohne ihn wirklich vollständig selbst herzuleiten¹⁸, ist, wie er ausführt, der mathematische Wert, der dem Teilungsverhältnis einer Strecke nach dem Goldenen Schnitt entspricht. Seine mathematische Form ermöglicht die Ermittlung der einzelnen Monome nach dem Prinzip der Subtraktion bzw. Addition, so dass gilt:

$$C = A - B; D = B - C; E = C - D \text{ usw.}$$

In Zahlen entspricht $C = A - B$ der Operation $0,3819660113... = 1 - 0,6180339887...$

Ebenso lassen sich die Werte der Monome durch Multiplikation ermitteln, so dass gilt:

$$r^2 = (0,6180339887)^2 = 0,3819660113...$$

Vom Ausgangswert 1 her gesehen lässt sich die Reihe in beide Richtungen bilden, entweder, wie in den Beispielen gezeigt, durch wiederholte Multiplikation mit dem Faktor r (=0,6180339887...) mit

17. Monome sind hier die einfachen, als eine Zahl oder ein Symbol ausdrückbaren Glieder einer Reihe.

18. Eine vollständige Herleitung dieses Faktors unternimmt Ghyka in „Le Nombre d’Or“. Vgl. Ghyka 1931, S. 43f.

kleiner werdenden Monomen in Richtung 0 oder, durch Umkehrung der Rechenoperation zur Division durch diesen Wert, größer werdend gegen ∞ . Je nachdem, ob sie größer oder kleiner sind als die Ausgangseinheit, verwendet Béothis unterschiedliche Zeichen zur Kennzeichnung der einzelnen Monome der Reihe. Die Ausgangseinheit wird von einer 0 (mit Punkt in der Mitte) repräsentiert, und die Monome erhalten eine Ziffer zur Kennzeichnung ihrer Position in der Reihe, welche mit einem darüber bzw. darunter hinzugefügten Bogen versehen wird, je nachdem, ob das betreffende Monom kleiner oder größer ist als die Ausgangseinheit. Die Reihe nimmt also in dieser von Béothis von dieser Stelle an endgültig verwendeten Schreibweise die Form P ... 4, 3, 2, 1, 0, Q, W, E, R, Ü ... an und erhält, da ihre aufeinanderfolgenden Monome jeweils im Proportionsverhältnis des Goldenen Schnittes zueinander stehen, den Namen „Goldene Reihe“.

Die Analyse bereits bestehender Formen mit Hilfe der Goldenen Reihe

(IV. ANALYSE DES FORMES EXISTANTES)

Die Zusammenfassung dieses Kapitels wird hier möglichst knapp gehalten, da es in Abschnitt 4.2. der vorliegenden Arbeit ausführlich und im Zusammenhang mit der Werkgruppe der „Surhomme-Plastiken“ behandelt wird.

Unter der Überschrift „ANALYSE DES FORMES EXISTANTES“ widmet sich Béothis der Vermessung menschlicher Proportionen als Beispiel einer von der Natur hervorgebrachten Form.

Zunächst vermisst er, illustriert mit einer Reihe von Grafiken und Kurven, die Abstände und Gliederungspunkte des erwachsenen männlichen Körpers und weist diesen Abständen die entsprechenden Proportionswerte der Goldenen Reihe zu. Dann fügt er die Messergebnisse von Kindern verschiedener Altersstufen und von Embryonen hinzu und gewinnt durch die grafische Verbindung gleicher Messpunkte verschiedener Altersstufen eine Reihe von Kurven, welche die Entwicklung der menschlichen Proportionen im Laufe seiner individuellen Reifung illustrieren.

Als Fortsetzung dieser Kurven schließt Béothis auf die Proportionen eines hypothetischen „Surhomme“, den er in zwei Entwicklungsphasen an die Zeichnungen der menschlichen Proportionen unterschiedlicher Altersstufen anfügt. Im „Surhomme“ sieht Béothis die „Absichten“ der Natur vorweggenommen.

Abschließend bringt er noch einige Beispiele für Artefakten, deren Proportionen seiner Ansicht nach zeigen, dass bei der Entwicklung der natürlichen Formen und ebenso beim natürlichen Geschmack des Menschen gleichermaßen das Prinzip der Goldenen Reihe vorherrscht.

Die praktische Anwendung der Goldenen Reihe

(V. METHODE PRATIQUE DE LA SERIE D’OR)

Den Zweck der praktischen Anwendung der Goldenen Reihe legt Béothis zu Beginn des Abschnittes noch einmal in aller Kürze fest: er besteht in der Perfektionierung derjenigen Proportionen, die das erste rohe Entwurfsstadium des herzustellenden Objekts aufweist.

Zur praktischen Vorgehensweise schlägt Béothis die Verwendung des kartesischen Koordinatensystems mit je einer Achse für die Breiten-, Höhen- und die Tiefenausdehnung vor. Von den Ansichten der Vorder-, Seiten- und Grundfläche, wenn nötig auch noch von einigen Zwischen-

flächen des herzustellenden Objekts werden nun maßstäbliche Skizzen gezeichnet. Die Monome der Goldenen Reihe werden nun auf die konkrete Größe des skizzierten Objektes umgerechnet und repräsentieren nun mögliche Teilstrecken zur Untergliederung des herzustellenden Objekts. Dabei wird die Achse mit der größten Raumausdehnung – in der Praxis meistens die Vertikalachse – als Ausgangseinheit 0 festgesetzt. Die Strecken der Tabelle werden dann auf ein Blatt aufgezeichnet, das als Maßstab für die Exaktheit der proportionalen Aufteilung der Skizze dient. Lassen sich in der groben Untergliederung der Skizze Abstände finden, die sich deutlich den Werten der Goldenen Reihe annähern, so werden sie exakt diesen Werten angeglichen. Erst nach der Anpassung der Hauptproportionen erfolgt nach dem gleichen Prinzip die genaue Bestimmung der Werte für die Feingliederung des herzustellenden Objekts. Béothy nennt dies einen Prozeß der Perfektionierung und fügt hinzu: „LES CHANGEMENTS OPERES DANS SES PROPORTIONS LA CRISTALLISENT POUR AINSI DIRE ET PRETENT A L’OBJET LE CARACTERE RASURANT DE NECESSITE ABSOLUE.“¹⁹

Der nächste Arbeitsschritt nach der proportionellen Perfektionierung der Entwurfsskizzen besteht in einem erneuten Aufzeichnen der Ansichten. Dabei werden wiederum die charakteristischen Gliederungspunkte eingetragen. Auf Hilfslinien werden die Streckenwerte zwischen diesen Punkten als Monome der Goldenen Reihe, bezogen auf 0 als größtem Streckenwert, d.h. unabhängig von der konkreten Größe des Objekts eingetragen. Die solcherart perfektionierten Skizzen beinhalten die abstrakten Proportionen des herzustellenden plastischen Objekts. Um ein Objekt nach den Skizzen auszuführen, müssen noch die Werte der Goldenen Reihe auf die konkrete Größe des Objekts umgerechnet und als Streckentabelle aufgezeichnet werden. Diese können sodann, den Merkmalen der Zeichnung folgend, auf das feste Material übertragen werden.

VI. «L’ARITHMETIQUE EXPONENTIELLE» DE LA SERIE D’OR

Der Abschnitt „«L’ARITHMETIQUE EXPONENTIELLE» DE LA SERIE D’OR“ knüpft als theoretisches Kapitel wieder an die Darstellung der Theorie der Goldenen Reihe in Abschnitt III an. Aufbauend auf einer wiederholten Darstellung des Doppelcharakters der Goldenen Reihe als Additionsreihe und geometrische Progression, sowie der mathematischen Herleitung des Goldenen Schnittes werden nun ihre mathematischen Eigenschaften systematisch anhand der möglichen Rechenoperationen analysiert. Untersucht wird das Verhalten der Goldenen Reihe bei:

- Addition / Subtraktion benachbarter Monome
- Addition / Subtraktion nicht-benachbarter Monome
- Division in Form ganzzahliger Brüche
- Multiplikation / Division
- Potenzierung
- Ziehen von Wurzeln,

außerdem beschäftigt sich Béothy mit den Eigenschaften Goldener Reihen, die auf unterschiedlichen konkreten Ausgangswerten basieren, mit der grafischen Darstellung der Goldenen Reihe und mit dem Verhältnis zwischen der Goldenen Reihe und Additionsreihen von ganzen Zahlen.

19. Béothy 1939a, S. 23.