

Dietrich Helms

**Friedrich
Vordemberge-Gildewart**

**Schriften
und
Vorträge**

Erker

Zur Person des Herausgebers:

Dietrich Helms

geboren am 13. März 1933

Professor an der Staatlichen Hochschule für
Bildende Künste in Hamburg

Kunstkritiker (FAZ)

Mitherausgeber der Zeitschrift

«**Kunst + Unterricht**», Velber 1968 ff.

Publikationen:

Günther Uecker

Recklinghausen 1970

Ansichtskarten, Velber 1971

Vordemberge-Gildewart

Göttingen—Berlin—Frankfurt—Zürich 1972

Gotthard Graubner

Recklinghausen 1974

Dietrich Helms

Friedrich Vordemberge-Gildewart
Schriften und Vorträge

son

h He
n an
sor a
de K

ritik

ausg

t +

tion

er U

gha

tska

mbe

en-

rd C

gha

Dietrich Helms

**Friedrich
Vordemberge-Gildewart**

**Schriften
und
Vorträge**

Erker

Person

rich He
ren an
essor a
nde K
tkritik
erausg
st +
kation
her U
ingha
chtsk
embe
ngen-
ard C
ingha

© 1976 by Erker-Verlag,
Franz Larese und Jürg Janett,
Gallusstrasse 32,
CH-9000 St. Gallen

Gestaltung:
Walter Müller, Frankfurt am Main

Gesamtherstellung:
Druckerei Am Fischmarkt, Konstanz

Inhalt

- 7 Zu den Schriften und Vorträgen von
Friedrich Vordemberge-Gildewart
- 11 Gruppe K
- 12 Der absolute Film
- 15 Raum – Zeit – Fläche
- 16 die unvergleichliche mechanik
- 18 architektur – keine optische wertung
- 19 typografie
- 20 optik – die grosse mode
- 22 Museum von heute
- 24 Der Gegenstand
- 24 zu meinen reliefs von 1924
- 25 Fragment einer Autobiografie
- 28 Brief an Will Grohmann
- 29 abstrakt – konkret – absolut
- 33 Das illegale Buch
- 36 Frans Duwaer
- 38 Werkman, der Maler 1882–1945
- 41 Über die Begegnung mit Max Beckmann
- 43 Kurt Schwitters 1887–1948
- 46 Zur Geschichte der «De Stijl»-Bewegung
- 55 Kasimir Malevitch
- 59 Elementare Kräfte um 1900
- 61 Museum für das vorbildliche Serienprodukt
- 63 Avantgarde-Publikationen
in den zwanziger Jahren
- 64 Zur Geschichte der Typografie
- 70 Typografie und Malerei
- 70 Proportion
- 71 farbe als raumbildendes element
in der architektur
- 73 Zur bildenden Kunst – Ausblick
- 76 Biografie
- 79 Literatur
- 79 Quellennachweis und Anmerkungen
- 87 Zeichnungen und Erläuterungen

Vorbemerkung des Verlags

Es war ein Anliegen des Herausgebers und des Verlags, die hier gesammelten Schriften und Vorträge von Friedrich Vordemberge-Gildewart in einem Anmerkungsteil zu dokumentieren. Diese bibliografischen Hinweise sollen dem Leser eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers anhand von authentischen Quellen ermöglichen. Zu danken haben wir an dieser Stelle Frau Ilse Vordemberge-Leda, die durch ihre Mitarbeit bei der Redaktion der Texte und der Zusammenstellung der Dokumentation entscheidend zum Erscheinen dieses Buches beigetragen hat.

Zu den Schriften und Vorträgen von Friedrich Vordemberge-Gildewart

Die Auswahl von Texten Friedrich Vordemberge-Gildewarts, die hier vorgelegt wird, ist annähernd symmetrisch ausgefallen: sie enthält zur einen Hälfte Schriften der zwanziger Jahre, nach Form und Inhalt der Kampf- und Aufklärungsliteratur der konstruktivistischen Avantgarde zuzurechnen, zur andern Hälfte Texte, die der Künstler nach dem Kriege verfasst hat, als er sich veranlasst sah, in veränderten Konstellationen Bericht zu geben von den künstlerischen Eroberungen, deren tätiger Zeuge er gewesen war, und aus ihnen Folgerungen für die Gegenwart zu ziehen. Auf der Scheide zwischen beiden Textgruppen steht der Grundsatztext: «abstrakt – konkret – absolut».

Friedrich Vordemberge-Gildewart war nach einer künstlerischen Inkubationszeit von nur drei Jahren, aus der Zeugnisse vorliegen, die ihn schon strikt auf dem Wege zu einer konstruktiven Gestaltung zeigen, 1924 erstmals öffentlich mit seinen Werken aufgetreten. Er fand rasch Beachtung, Anerkennung und wurde in den Kreis der internationalen Avantgarde hineingezogen.

Er stellte beim «Sturm» aus, in der Kestner-Gesellschaft, van Doesburg holte ihn in die «De Stijl»-Bewegung, er war Gründungsmitglied von «abstraction-création». Man schätzte neben seinem unterschiedenen künstlerischen Beitrag zu den neuen Tendenzen seine temperamentvollen Ausfälle, seine Unterscheidungen, seine Urteile, seinen Beitrag zur Propagierung der neuen Gestaltungsideen. Briefe von van Doesburg oder Kállai, zentrale Kräfte der Kunstvermittlung jener Zeit, belegen das. Vordemberge-Gildewarts Texte erschienen in den Zeitschriften der Avantgarde, in «De Stijl», in der «bauhaus»-Zeitschrift, im «Sturm», in «Transition», in Katalogen,

aber auch im Feuilleton des Hannoverschen Kuriers. Vorträge kamen hinzu, wie der denkwürdige zur ersten Aufführung abstrakter Filme in einer Veranstaltung der Kestner-Gesellschaft. Die turbulente Auseinandersetzung liess nicht Zeit, alles Projektierte auszuführen, ein Buch über die Grundlagen der neuen Gestaltung («Raum – Zeit – Fläche») blieb in Anfängen liegen.

Triumph brachten noch 1934 Ausstellungen in Rom und Mailand, Marinetti sprach zu den Eröffnungen. Daheim aber nahm die Beschränkung der künstlerischen Freiheit zu, wurde zur Verfolgung – 1936 deklarierte man Arbeiten Vordemberge-Gildewarts als «entartet», entfernte sie aus öffentlichen Sammlungen. Die Hoffnung, in der Metro-pole Berlin untertauchen zu können, zer-schlug sich; über die Schweiz emigrierte Vordemberge-Gildewart 1938 nach Amsterdam. Von der deutschen Okkupation eingeholt, konnte er dort nur im Verborgenen arbeiten.

In der niederländischen Werkperiode Vordemberge-Gildewarts – die von ihm selbst in einer Album-Publikation zusammenfassend belegt ist (époque néerlandaise, Amsterdam 1949) – entstanden unter den unglücklichsten und gefährlichsten Umständen die anmutigsten, heitersten Bilder: Gegenbilder, absolute Gleichnisse der Harmonie. Sie haben den kämpferischen Korpsgeist der konstruktivistischen Avantgarde hinter sich gelassen, deren Durchsetzungsmoral. Sie sind so etwas wie die lyrisch-weise Quintessenz aus deren Eroberungen und Einsichten. Den entschiedenen theoretischen Standpunkt, von dem aus sie möglich geworden sind, markierte der Künstler durch seine Ausföhrung «abstrakt – konkret – absolut», die vieles bis dahin verstreut Gesagte und Gedachte

zusammenfasst, Ausblick im Rückblick ist. Abgeschnitten von den publizistischen Querverbindungen der zwanziger und frühen dreissiger Jahre gab Vordemberge-Gildewart im okkupierten Amsterdam im geheimen einen Band eigener Gedichte heraus («millimeter und geraden», Amsterdam 1940) und Bücher über Künstlerfreunde mit deren Bildbeiträgen: Arp/Sophie Taeuber-Arp («rire de coquille», Amsterdam 1944), Kandinsky («11 Tableaux et 7 Poèmes», Amsterdam 1945). Diese illegalen Editionen, die nur in kleiner Auflage erscheinen konnten, sind von Vordemberge-Gildewart aufs sorgfältigste typografisch versorgt worden. Ihre sublimale Gestaltung ist wie die der Bilder jener Zeit als Gegenaktion in brutaler politischer Wirklichkeit zu verstehen.

Nach dem Krieg, in der materiellen Misere, knüpften sich Beziehungen nur langsam wieder an. Im Briefwechsel wurde zunächst mehr nach den erlittenen Schicksalen als nach zukünftigen Vorhaben gefragt. In der Öffentlichkeit gab es wenig Bemühungen, die künstlerische Entwicklung konstruktivistischer Richtung wieder ins Bewusstsein zu holen, Ausstellungen wie Publikationsmöglichkeiten waren noch selten.

Vordemberge-Gildewart war einer der ersten, die wieder aufmerksam machten auf die verschütteten und den künstlerischen Zeitläufen – der Tachismus grassierte – entgegengesetzten Leistungen der Vorkriegs-Avantgarde. Er war Augenzeuge, er hatte aktiv Anteil genommen. Das machte seine Berichte authentischer und kämpferischer als manchen kunsthistorischen Versuch, rückschauend Aufklärung zu erlangen. Einstellungen und Oberflächlichkeit verletzten sein Wertgefühl, provozierten ihn

zu heftigen Reaktionen. Er widersprach aufgrund seiner Erfahrungen Konventionen der Bewertung, die sich einstellten: zum Beispiel der, die Mondrian über alles stellte, aber van Doesburg darüber vernachlässigte. Die Energie, mit der Vordemberge-Gildewart für die Prinzipien der Gestaltung, die im historischen Konstruktivismus entwickelt worden waren, eintrat, machten ihn in einer veränderten Umwelt zu einer moralischen Instanz. Aus den von ihm vertretenen Prinzipien liessen sich Denkanstösse und Handlungsrichtlinien gewinnen, für die eine jüngere Generation aufnahmebereit wurde, als die Nachkriegs-Ausflucht in den Subjektivismus der informellen Tendenzen an Suggestion verlor.

Nachdem Vordemberge-Gildewart schon vorher an der Academie van beeldende kunsten in Rotterdam einen Lehrauftrag über «Farbe als raumbildendes Element in der Architektur» angenommen hatte, folgte er 1954 einem Ruf von Max Bill an die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Dort leitete er die Abteilung «Visuelle Kommunikation». Es ist auffällig, dass er, der doch seinem eigenen Œuvre nach Maler war, bildender Künstler, Lehraufgaben übernahm, die ausserhalb des engeren Kunstfeldes lagen. Freilich war er durch eigene Praxis auch auf diesen Gebieten ausgewiesen, namentlich in der Typografie. Wichtiger aber ist, dass Vordemberge-Gildewart die gestalterischen Probleme und Prinzipien im Zusammenhang sah, durchaus vom Zentrum seiner strengen Kunst aus. Im Gegensatz zum Allround-Dilettantismus im Design-Bereich, der anders häufig aufgekommen ist, ermöglichte das genauere Unterscheidungen, spezifische Lösungen. Jede Anwendung blieb eine geistige Entscheidung. Die Lektüre der vielen Texte, in denen sich

der Künstler mit Fragen der Gestaltung in unserem kulturellen Umfeld befasst, dürfte davon einen Eindruck vermitteln.

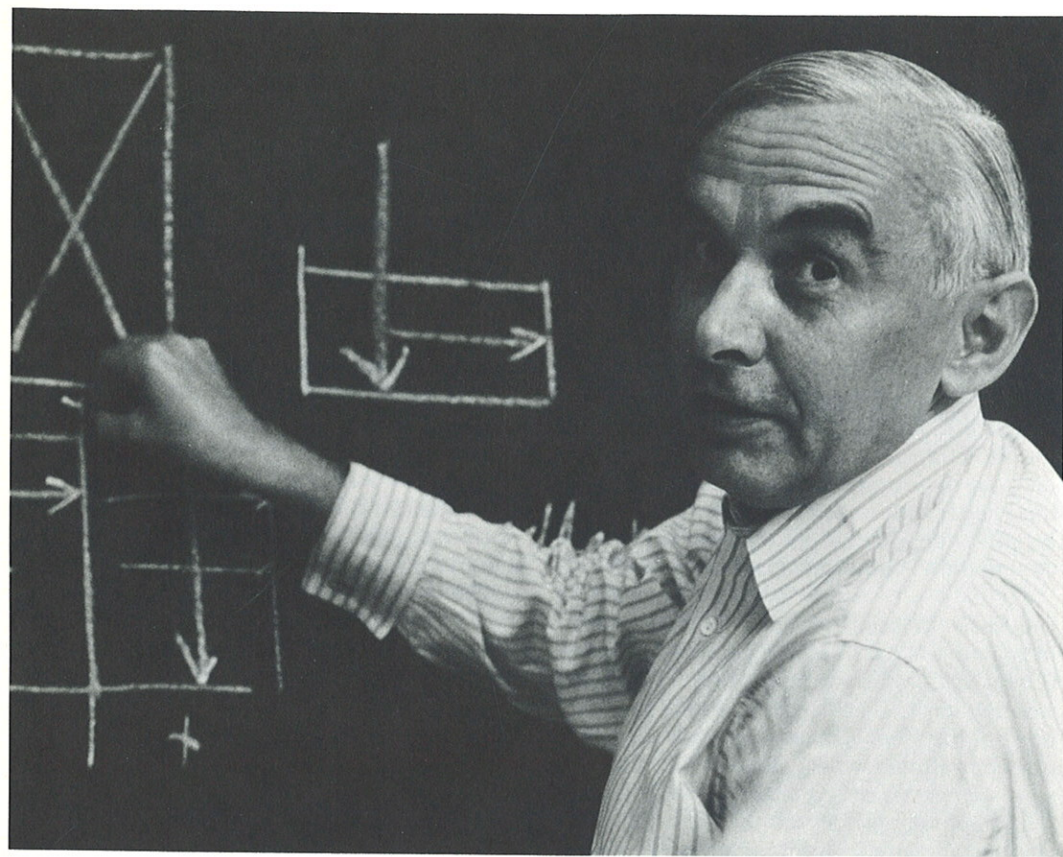
Der Mahnung Vordemberge-Gildewarts eingedenk, der gesagt hat, eine Ansammlung von Bildern mache noch keine Ausstellung wie ein Stapel beschriebener Blätter noch kein Buch, ist hier versucht worden, eine Textauswahl zusammenzubringen, die im Ablauf lesbar ist. Sie soll deutlichen Aufschluss darüber geben, welchen Denkgegenständen sich Vordemberge-Gildewart im Laufe seines Lebens zugewandt und wie er sich ihnen gegenüber eingestellt hat. Es ist versucht worden, Verdoppelungen zu vermeiden, nicht aber die Akzentuierungen zu verwischen, die in der wiederholten, ausführlichen und leidenschaftlichen Beschäftigung des Autors mit bestimmten Problemen erkennbar sind.

Die Auswahl lässt sich ihrem Umfang nach in Relation zum gesamten publizistischen Œuvre Vordemberge-Gildewarts abschätzen, wenn man die Bibliografie zurate zieht, die der Herausgeber zur Monografie von Jaffé über den Künstler beigesteuert hat: Es sind – Übersetzungen und Nachdrucke nicht mitgerechnet – etwas mehr als ein halbes Hundert im Druck veröffentlichte Texte des Künstlers zu zählen, ausserdem liegen die Manuskripte von zwölf Vorträgen vor. Zu den gedruckten Texten existieren zum Teil abweichende Entwürfe, unbereinigte und ungekürzte Fassungen; bei Neudrucken und Übersetzungen wurden häufig Texte in veränderter Form veröffentlicht. Die zu jedem Text in dieser Auswahl benutzte Quelle ist im Anhang genannt. Manche Texte sind gekürzt worden, wie im einzelnen angegeben ist, vor allem in Vorträgen mussten Erklärungen zu im Lichtbild gezeigten Belegen entfallen. Entsprechend

konstruktivistischem Sprachgebrauch sind viele der Texte Vordemberge-Gildewarts in Kleinschreibung abgefasst und veröffentlicht worden, sie sind hier entsprechend belassen.

Die Textauswahl ist um einige Zeichenblätter ergänzt. Es sind bisher nicht reproduzierte Bildentwürfe, Bildüberlegungen, die eine frühe Werkperiode (1926–27), eine mittlere (1942–45) wie eine späte (1956–62) belegen. Sie lassen Veränderungen im Vorgehen des Künstlers deutlich erkennen: beispielsweise, dass er in den frühen Entwürfen die Bildelemente quasi als materiale Gegebenheiten auffasst, die einander zugeordnet werden, wobei viele Variationen auszuprobieren sind –, während die späteren Bildentwürfe auf mathematischer, abgemessener Feldeinteilung beruhen, von einem Grundplan her entwickelt werden. Die Blätter sind auf unmittelbare Weise Zeugnisse des künstlerischen Denkens von Vordemberge-Gildewart.

Dietrich Helms



Gruppe K (1924)

Gestalten! Und nicht malen, modellieren, schwätzen oder dösen. Gestalten! Als *heutiger* Mensch. Ohne Rücksicht auf Grossväter und Zukunft.

Wir verstehen nur unsere Zeichen und Momente. (Und wie wir uns dabei später in der Kunstgeschichte benehmen werden, ist völlig gleichgültig.)

Böcklin hätte besser getan zu erzählen, als zu malen. *Denn der Vorwurf zu einem Kunstwerk kann nur so sein, dass er nur, aber auch nur mit eben diesen Mitteln selbst gestaltet werden kann (und nicht übersetzt oder erklärt werden kann).*

«Neue Mittel, neue Vorwürfe.»

Jedoch die Verwendung neuer Mittel allein ergibt noch kein Kunstwerk. Dass (in der Architektur) ein Balkon heute 10 Meter frei schweben kann, ist erst nur ein Ausdrucksmittel. *Derweil Kühnheiten allein bei weitem noch keine Kunstwerke sind.*

Gestalten – Konstruieren! Mit den klarsten und knappsten Mitteln. Und *Zweckmässigkeit* ist logisch. Nicht nur heute – bei Armut, Gewinnsucht und Verkehr. (Eine Kathedrale machte Reklame für den Gottesdienst. Gibt es etwa ein Auto, das tanzen soll?) Konstruieren! (Wozu dann noch vom «Zweck» Lärm machen.) Mit den heutigen Mitteln! Aber Kunst ist kein Wettrennen in Erfindungen. Wirklich erleben und gestalten im Raum oder in der Fläche, oder auf Strasse, Wasser, Luft. (Damit endlich keine Stücke Landpartien mehr in Gestalt von Hotels – auf eine Maschinerie draufgeschoben – zwischen Europa und Amerika hin- und herpendeln.)

Und dann auf der *Bühne!* Aber nicht etwa so als Rahmen. *Bewegtes Werk für sich.* *Konstruktion.* Unser Jahrhundert!

Der absolute Film (1925)

Heute abend kommt der Film zu Ihnen so ganz ohne Fix und Fax und so ganz ohne gefühlvolle Szenerie.

Bevor wir nun zur eigentlichen Aufführung gelangen, versuche ich, Ihnen kurz zu erklären, wie der Film zu seiner Stellung innerhalb der absoluten Kunst, innerhalb der absoluten Gestaltung gelangt.

Wir stehen bekanntlich an dem Punkt, wo Kunst endgültig aufgehört hat, irgendeine feudale, unterhaltende, schmuckhafte Aufgabe erfüllen zu müssen.

Von der Malerei zum Beispiel kennen Sie wohl alle den Weg und den Kampf zum gegenstandslosen Bilde, besonders wohl klargelegt seit dem bekannten Kandinsky-Vortrag¹. Die wirklich absolute Kunst allerdings kennt im Gegensatz zum Kandinsky keinen Inhalt. «Das Geistige in der Kunst», wie er sagt, gibt es nicht, und hier ist wohl die Fortsetzung zur absoluten Gestaltung. Das Unmöglichste für die absolute Kunst ist der sogenannte Inhalt und Gegenstand. Es gibt wirklich – und das muss ich immer wiederholen – es gibt wirklich keinen Inhalt in der Kunst. Jegliche Kunstform, oder besser gesagt, jede Vortragsart einer Gestaltung, ob Malerei, Tanz, Architektur oder Musik ist ohne jeglichen Inhalt.

Es ist ja Unsinn und ganz ohne Reiz, etwas formen zu wollen, was irgendwie schon in der Natur vorhanden ist oder irgendwelche Funktionen zur Natur hat, wie es ebenso unsinnig ist, sich Bewegungen von der Natur vordösen zu lassen. Ich erinnere nur an die unglücklichen Tanzereien der letzten Jahre. (Anm. 1) Auf das *Was* kommt es nicht an, sondern auf das *Wie*. Und hierin gibt es eben nur ein Hören, Betrachten, Sehen und dergleichen.

Der Dadaismus hat sich zur Aufklärung auf diesem Gebiet die grössten Verdienste erworben. War doch die Stilllosigkeit und die Auffassung einer neuen Erscheinung der brennende Punkt in der Entwicklung. Der Schwitters zum Beispiel hat durchaus recht, wenn er sagt:

«Sitze ich in meinem D-Zug und fahre nach Holland, spreche per Radio mit meinem Bankier in New York, sehe oben in der Luft das Postflugzeug und auf der Landstrasse einen Hundekarren, der ein Auto umwirft, so ist das Dada complet.

Sehe ich an einer Fassade eine Riesen-Ahrberg-Bockwurst in Stuck, so ist es keine Riesen-Ahrberg-Bockwurst. Denn die kann man essen, aber nicht den Stuck. Hingegen aber Blumen sind schön. Oder haben Sie schon etwa ein Veilchen gesehen, das Reklame gemacht hat für den Zoologischen Garten?»

Diese Schönheit erfüllt ganz bestimmt ihre Pflicht. Aber malen oder tanzen kann man das nicht.

Möglich ist ein Bild nur noch in seiner gänzlich gegenstandslosen Farb- und Formwertung. Ein Typ wie Böcklin hätte besser getan, zu erzählen als zu malen.

Denn der Vorwurf zu einem Kunstwerk kann nur so sein, dass er nur, aber auch nur mit eben diesen Mitteln gestaltet und nicht übersetzt, illustriert oder erklärt werden kann.

Nehmen wir zum Beispiel mal das Motiv des Heiligen Sebastian. Wir finden es in der Malerei so gut wie in der Plastik vor. So etwas ist *heute* unmöglich. Das Motiv zur Aufgabe muss von vornherein schon so sein, dass es tatsächlich auch nur in *der* Art auszuführen ist. Ein malerisches Motiv kann nicht für die Plastik verwendet werden,

selbst wenn es auch ganz nach den Gesetzen der Plastik gestaltet sein sollte. Es ist ausserordentlich wichtig, dieses auseinanderzuhalten. Denn der absolute Film sieht ganz anders aus als ein konstruktivistisches Bild, die beide äusserlich vielleicht kolossal ähnlich sind. Doch davon später. Bleiben wir erst noch beim konstruktivistischen Bilde. Um es gleich im voraus zu sagen: Das moderne Bild, die konstruktivistische Ölmalerei im Goldrahmen ist genau so unmöglich wie ein gegenständliches Bild. Wenn das moderne Bild auch in seiner Atelierarbeit, in der Abstraktion, in der Geometrisation den Höhepunkt kühn erreicht hat und noch so radikal umgeändert ist, so ist es eben immer noch kein Bild im obenerwähnten Sinne: Es ist noch verstellbar und transportabel und für das Interieur, mehr oder weniger stark wirkend, ein Schmuck. Diesen Bildern fehlt eben das, dass sie nur, aber auch nur dazu dienen, den Raum endgültig zur dynamischen Spannung zu bringen, eben nur möglich in einer ganz bestimmten Komposition zur Architektur.

Die sogenannte Ölmalerei ist feierlichst damit zu Grabe getragen worden. Und damit vor allem die bisher üblichen Mittel und Werkzeuge in der Technik.

Dass die Farbe ein gewaltiges Ausdrucksmittel ist, wissen wir. Aber für den wirklich *heutigen Gestalter* nicht mehr befriedigend genug. Sie wirkt zuletzt im konstruktivistischen Bild fast verblasst als Impression! Viel zu gefühlvoll!! Zu sehr Valeur.

Daher landet so mancher Konstruktivist stets bei den falschen Mitteln. Aquarell und Holzschnitt gibt es da nicht mehr. (Ach so ein Aquarell ist ja zu sympathisch, wenn's so fließen tut, so religiös.)

Für den heutigen Künstler gilt die Farbe mehr als Kontrast, und hierzu kommt das Moment der Bewegung. Womit aber nicht gesagt sein soll, dass das Bild etwa an die Steckdose geschaltet wird à la Kunstausstellung Lehrter Bahnhof.² Nein, ganz gewiss nicht. Hier setzen eben die neuen Aufgaben und Möglichkeiten zur heutigen Gestaltung ein. Dabei kräftig unterstützt durch die grandiosen Techniken unseres Zeitalters.

Es war oben schon einmal die Raumkomposition erwähnt worden. Diese Raumgestaltung braucht nun nicht immer etwa durch sogenannte Mauerbilder zu geschehen. Lissitzky zwar gestaltet seinen Raum nur durch die Wände. Der Raum selbst, der Luftkörper, bleibt bei ihm gänzlich vergessen. Ich möchte sagen, er arbeitet fast abgewickelt von Mauer zu Mauer.³ Die Raumgestaltung kann aber auch dadurch geschehen, dass ein anderer *Raum im Raum steht, hängt oder sich bewegt*. Vielleicht genügt aber schon ein Ton, ein Geräusch oder ein Lichtstrahl.

Und hiermit geschieht etwas Neues: Das *Intervall*, das *Wann-etwas-geschieht*, also die *Zeit*, wird hiermit herangezogen. Durch die bisher unbeobachteten Komponenten Verzug, Zeit, ist nun die Gelegenheit (Möglichkeit) zur endgültigen Gestaltung gegeben.

Kunstformen, besonders die des Theaters, des Tanzes und ganz besonders des Films werden ein vollständig neues Aussehen erhalten, eine ganz andere *Mission* überhaupt erfüllen. Dass das alte Theater für gewisse Zeiten Schönheiten und Berechtigung gehabt hat, ist nicht zu bestreiten.

Aber wir als Zeitgenossen der Maschine und des Elektrischen Jahrhunderts, wir als der

Typ der ganz modernen Seele, fühlen, dass das bisherige Bild, das formerstarrte und formverlogene Theater (Anm. 2), überhaupt jede bisher übliche Kunstform uns bei weitem nicht mehr interessiert, geschweige denn befriedigt.

Dank der guten Fotografie und Reproduktion sind wir heute in der Lage, in der Bibliothek neben den Gedichten von Goethe und Baudelaire auch die Bilder eines modernen Malers voll und ganz genießen zu können. Hingegen *Original*kompositionen sehen müssen wir bei einer räumlichen oder zeitlichen Gestaltung, wie zum Beispiel heute abend dem Film. Dieser Film ist tatsächlich zum ersten Male Film. Etwas, was ganz den Möglichkeiten des Filmens entspricht, kühn heran bis zu dem, was dem Film charakteristisch ist, ich möchte fast sagen, was dem Film elementar ist.

Es gibt hier keine Inhalte. Auch gegenstandslose Formen sind etwa kein Ersatz für das, was man nicht aussprechen kann. Das wäre ja wieder Impression!

Form spricht nur für sich, ist keine Attrappe und hat keinen Kontakt mehr mit den Naturerscheinungen.

Anm. 1 In einem Manuskript von 1928 «Müde Menschen – verspätete Kunst – heutige Gestaltung» formuliert VG: «Ballett als Training zugelassen – Ballett als Ausdruck unmöglich!»

Anm. 2 In biographischen Notizen erinnert sich VG: «Skandal und Attacken, als ich vom formverlogenen Theater und Film sprach.»

VG hatte die Filme vorher in Berlin gesehen. In einer Notiz finden sich dazu die folgenden Bemerkungen:

I. Die «Dreiteilige Farbensonatine», reflektorisches Lichtspiel von Hirschfeld-Mack, entsprach allerdings nicht ganz den Gesetzen. Die Möglichkeiten des «Zeitlichen» verschwanden hier gänzlich. Warum verschoben sich die Formen nur nach dem Takt der Musik? Warum war sie immer nur Begleitung, wie man es immer noch bei den meisten Tänzern findet, die keinen Mut haben, auch nur einmal den Arm zu heben an der Stelle, wo sie gewohnt sind, der Musik so elegisch und elegant Folge zu leisten?

II. Aber dann kam das Feinste und wohl das Stärkste der Matinee: «Symphonie Diagonale» von Viking-Eggeling, Berlin. Das kann man nicht umschreiben (gottseidank), das muss man gesehen haben. Wenn da so eine Diagonalebewegung einsetzte, und wann – selbst die neue Form wirkte absolut nicht fremd – dann war was los.

III. «Opus 2, 3 und 4» von Walter Ruttmann, Berlin, waren gut gelöst und sehr elementar. Manchmal allerdings zu hart an der Grenze des «Gefühlvollen». Beinahe Impression, so was wie ein Amen und Sterben war's einmal. (Übrigens kriegte der Fidus⁴ auch einen auf den Kopf.)

IV. und V. «Images mobiles» von Fernand Léger, Paris, und «Entr'Acte» von Francis Picabia, Paris, arbeiteten mit allen verschiedenen, auch gegenständlichen Materialien: Zeitlupe, Buchstabe, rückwärtslaufendes Filmband usw. Erfolgreich!!! Ausserordentlich stark war der Knall-Effekt Kreis-Dreieck, Kreis-Dreieck, Kreis-Dreieck. Und zu gleicher Zeit Beruhigungspunkt für das Auge. Es gibt keine Inhalte.

Form spricht nur für sich, ist keine Attrappe. Eines ist sicher (und wirkt befreiend für die Künstler und Kunstgeschichtler, die immer Angst hatten und nicht mehr prophetisch wirken konnten): es geht weiter. Immer ehrlich weiter!

Raum – Zeit – Fläche (1923 – 1926)

Dass man, mit einem Zeichenstift bewaffnet, gern etwas zeichnen will, etwas wiedergeben, länger festhalten will, was man eben gesehen hat, das ist begreiflich.

Jedoch angesichts der Farben in meiner Hand, Werte ausströmend, die in sich selbst beruhen, da ist alles andere eher ein Bedürfnis, als mit diesen Mitteln etwas festzuhalten. Nein, aus diesem Material entsteht das dringende wie natürliche Bedürfnis, diese Menge Farbe (Töne) zu kneten, sie zu verarbeiten! zu malen!...

Ich will die Ordnung, keine Freiheit vom Zufall.

Das Kunstwerk entsteht durch Errechnung. Die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst ist nicht gefährlich. Nur durch unerbittliche Konsequenz ist es möglich, die Gesetze und Funktionen eines bisher unbekanntes Materials oder Gestaltungsmittels oder einer Aufgabe zu prüfen und auf eine elementare neue Formel zu bringen. Die Gegenwart ist die Zeit der Probleme. Es bedarf der klarsten persönlichen Konsequenz, um die Gesetze und die Sprache dieser Probleme zu erfassen. Und man wird dann bemerken, wie überflüssig und falsch das Geschrei der Neuen Sachlichkeit ist, deren Mission sich nie begründen lassen wird. Auch sie gehört in das bequeme Lager der Liebenswürdigkeit, wo der gefährlichste Zustand gepflegt wird: Müde Menschen und verspätete Kunst.

Ich meine, die Rückkehr eines (angeblich) abstrakten Künstlers zum gegenständlichen Motiv bedeutet noch lange nicht das Finale des absoluten Gestaltens. Im Gegenteil! Mitläufern wird es langweilig und beängstigend unbekannt und fremd auf ihrem Weg, und sie scheitern. Und das dann aber ganz und gar.

Die absolute Kunst ist nämlich keine «Renaissance», wie immer behauptet wird. Sie ist kein «Zurückfinden» zum Elementaren und Primitiven, allein um dann später wieder – etwas gesetzmässiger und gesunder allerdings als bisher – im Rahmen des Gegenständlichen zu erscheinen. Wer Kandinsky gehört hat, weiss, wie schwer der Kampf seinerzeit war, erst einmal überhaupt entdeckt zu haben, dass das Gegenständliche stets die Wirkung gebremst hat.

Natur und Kunst sind zwei Welten, die zueinander absolut im Widerspruch stehen. Je klarer und fanatischer dieses sichtbar gemacht wird, desto besser für beide Teile.

Das befreite Material: Glas, Farbe, Licht.

Eine Plastik ist kein versteinertes Mensch, sondern eben eine Stein-Plastik. Eine Plastik ist kein Tier in Bronze, sondern eben eine Bronze-Plastik. Ich bin noch kein «moderner» Maler, geschweige ein heutiger, wenn ich statt der berühmten drei Äpfel (seit Cézanne) nun ein Zahnrad oder ein sonstiges Detail des «technischen Zeitalters» in das Stilleben hineinbaue. Dieses «heutige» Motiv hat keinen Einfluss auf das Bild. Denn ein Bild in unserm Sinne – erst die Entwicklung und Schärfung dieses Begriffes hat unserer Epoche das Anrecht auf diese klare Haltung gegeben – ist in sich organisch durch Farbelemente aufgebaut, die in keiner optischen Konkurrenz zur Natur stehen. Weder verneint noch zersetzt ein Bild die «Natur». Selten hat es so fanatische Bejaher der Natur gegeben wie unter den «gegenstandslosen» Künstlern.

Die früher feindlich gesinnten Elemente (Kunst – Religion – Wissenschaft –

die unvergleichliche mechanik (1927)

Technik) werden jetzt leise eingefangen, um so gegeneinander ausgewogen und gewertet zu werden wie die einzelnen Materialien in der Malerei. Es ist sicherlich kein Zufall gewesen, dass der Kurs sogenannter Kunst-Zeit-Schriften (früher Kunstzeitschriften) vollständig anders geworden ist. Schon der 1917 gegründete «De Stijl» wies in seinem Inhalt ausser der Malerei-Architektur ebenfalls technische oder philosophische Artikel auf.

Die wechselnden Aufgaben und Missionen aller Kunst und Gestaltungsarten. Das heisst, ob *heute* der Tanz wieder mehr auftritt als früher (beinahe Mode geworden ist) oder ob das Thema von Heute in der Architektur oder in der Musik besser interpretiert ist.

dieses thema wurde während des aufenthalts in paris, winter 25/26, studiert und festgehalten. wir erleben die verabschiedung und den ablauf gewisser künste und gattungen überhaupt. streng ist die wirklich moderne gestaltung von der «verspäteten kunst» zu trennen. es kommt vor, dass ein scheinbar immer dagewesenes thema in heutiger form und in heutigem sinne aufgefasst und bearbeitet wird. das hiesse aber, die sache nur frisch auflackieren und das begräbnis verschönern!

dass das gebiet der mechanik der kunst immer wieder nur zum element hinsichtlich der sozialen und wirtschaftlichen leistung und möglichkeit wie: bequem, mechanisch, etwas billiger, unterschiedslos im genuss, reproduktiv, als ersatz, zur übertragung usw. gestempelt wird, verrät, wie gefährlich und falsch die der mechanik zustehende mission und aufgabe gewertet und gedeutet wird.

bei all dem getue und der verteidigung des problems mechanik stelle ich fest, dass der wichtigste und bedeutendste punkt umgangen und nicht beobachtet worden ist: *die beseitigung des zufalls*. (dadurch erst heute endlich der weg zum befreiten material.)

die «individuelle» laune und die liebliche art des personenkults (beides der kunst fremde gestaltungselemente) sind hiermit einfürallemal beseitigt.

wie der schneidige, konsequente und zukunftsgewisse weg in der entwicklung der absoluten gestaltung bis zum ureigensten element und material (ton, farbe, licht, fläche, zeit, raum, bewegung, intervall) dank der befreiung von dem gänzlich falsch verstandenen und unnötigen ballast gelungen ist, so ist die knappste, sicherste und exakteste interpretation dank der mechanik erst jetzt zur reinen, absoluten gestaltung möglich und erreicht.

die mechanische gestaltung wird nur dort positiv sein und faszinieren, wo sie eben nur mit diesen mitteln selbst erreicht, also nicht in eine andere gattung übersetzt oder erklärt werden kann, eben *nur*, nicht *auch* oder *und*, schöpferisch möglich ist in diesem vortrag.

andererseits wird das so «modern» und akut gewordene thema der mechanik in gewissen fällen (da falsch verstanden) überschätzt. zum beispiel auch auf dem gebiete der «bildenden kunst»: ich meine, seitdem festgestellt worden ist, dass es einerlei ist, wie der farbwert und überhaupt jegliches gestaltungsmaterial entsteht, wird es oft für zu wichtig gehalten, um etwa in dieser hinsicht welterschütterndes zu erwarten.

es besteht vielmehr die gefahr, bei der betrachtung der mittel den gedanken an den zweck zu verlieren. oder ornamental zu werden.

ich wiederhole:

die mechanik *in* der kunst gibt es nicht.
die mechanik als gattung wie ton, farbe, licht usw. ist wirklich neu.

auf dem gebiet der gestaltungsarten ist folgende entwicklung zu beobachten: die wechselnde mission und aufgabe der bisher bekannten gattungen! zum beispiel: kompositionsgesetze und -reize der malerei sind in dem gebiet der choreografie gelandet und hier erst für den heutigen menschen zum höchsten reiz und zur stärksten spannung entfaltet.

es wird überhaupt in den nächsten jahren vorkommen, dass ein jahrhunderte altes gebiet und thema vollständig aufgelöst wird und verschwindet. (das zeitalter der müden menschen und verspäteten kunst.)

die mechanik wird in der absoluten gestaltung ganz neue gesetze und reize heraufbringen, die sicherlich in der intensität und

auffassung starken einfluss ausüben werden. der schöpferische mensch hat das bedürfnis, das recht und die pflicht, von diesen und überhaupt allen neuen gestaltungsmaterialien gebrauch zu machen, sie zu studieren und zu steigern.

mechanik heisst nicht überlegenheit in beziehung zu manuell oder zu körper oder person, tritt also nicht in den wettbewerb zu diesen. und ist unvergleichlich in beiderlei sinn.

das thema mechanik ist neu! und das verständnis und die kritik zur gestaltung verlangen eine ganze kultur für sich, die heute nur erst sehr wenigen eigen ist.

architektur – keine optische wertung (1927 – 1928)

die sogenannte jahrtausende alte kunstgeschichte hat uns alle so trainiert, dass die architektur immer die führung in der bildenden kunst gehabt hat – und nach wie vor auch noch hat.

diese, ihr angehimmelte «führung» wurde sogar noch auf der letzten revue in stuttgart! der architektur einmal mehr verantwortungsvoll klingend zugesprochen. allerdings mehr in dem literarischen getue der zeitschriften und beigaben, als in der praxis.

um nun zu meiner behauptung zu gelangen, dass die heutige architektur (mit «führung») nicht mehr in das gebiet der «bildenden künste» gehört, muss ich erst auf etwas anderes zurückgreifen.

wie wir wissen, gibt es ausser der natur noch zwei wege, um etwas «schön» zu finden oder «schön» gestalten zu können. die bekanntere art ist die «schöpferische gestaltung». diese als kunst bezeichnete handlung ist praktisch zweck-los, nur sich selbst zweck. die elemente zur schöpferischen gestaltung sind bekannt und gipfeln in den drei gattungen: raum, zeit, fläche. nun gibt es aber auch noch sachen aus dem praktischen leben, die auf dem wege der erfahrung eine ungemein wirkende leistungsfähigkeit durch die normung haben (nach dem prinzip der heutigen schöpferischen gestaltung: durch ein minimum an mitteln zu einem maximum an kraft und spannung, oder in diesem fall *leistung*).

alle diese dinge: lokomotive, auto, flugzeug, büromöbel, lampen, geschirr, instrumente etc. sind infolge ihrer fabelhaften, ausgerechneten und intellektuell beobachteten leistung (und wirkung) *zunächst* ungeheuer praktisch und dankbar, das heisst also angenehm.

gleichzeitig haben eigentümlicherweise alle diese auf dem wege des standards entwickelten und entstandenen dinge *später* die wirkung des «schönen».

in dieses gebiet ist nun auch die heutige architektur gerückt! es ist weiter unmöglich, den bisher gewohnten unterschied von innen- und aussenarchitektur aufrecht zu erhalten. denn aus den drei komponenten: *lage, bestimmung des wohnapparates* (bzw. lebensart des bewohners) und *finanzen* wird die wohnsituation konstruiert! die ausführung geschieht durch ein heutiges material und eine heutige arbeitsmethode! und diese architektur hinterlässt dann fast von selbst die äussere grenze! nur grenze, bitte, nicht etwa übungsfeld für «moderne manieren».

eine derartige fassade wird allerdings dann auch ästhetisch immer ihren reiz haben. sie wird sogar wirkungen und aufteilungen bringen, die überraschen und, primär gewollt, vielleicht niemals in der fantasie so leicht entstanden wären. das wichtigste ist, dass durch den funktionellen prozess niemals eine manier heraufbeschworen und gezüchtet wird! (dies den lieben «modernen architekten» ins ohr.)

daher kommt es, dass eine in dieser art gewertete funktionelle architektur oft zuerst «komisch» *aussieht*. wie gesagt: *aussieht!* aber diese architektur will ja auch gar nicht optisch gewertet, beobachtet und kontrolliert sein. denn der *irrtum* in der sogenannten «modernen architektur» ist das *primär* optisch ästhetisch gewollte: fabelhafte überschneidungen, die bengalisch wirken, unterstreichungen mit farben oder kühne konstruktionen (eher als bühnenbild brauchbar) usw. – dieser irrtum gleicht dem irrtum in der *malerei*: das *sujet*; im *film*: das szenarium.

typografie (1930)

dieses alles hier geforderte hat nichts mit radikalismus zu tun, der etwa schon äusserlich in den bisherigen bauschlendrian einmal schwung bringen soll: nein! es sind nur tatsachen, tatsachen, die beweisen, dass das bisher noch geschaffene haus glattweg an seiner bestimmung vorbeiging.

um eine wirkliche architektur zustande zu bringen, bedarf es unbedingt einer vielseitigen kenntnis der *mittel und wege der lebensform*. denn gerade diese komponente in der architektur hat den grossen stoss zu einer neuen wohnsituation gegeben, dabei dankbar unterstützt in der ausführung durch das wissen und können in dem jetzt endlich befreiten material. das ziel ist sehr klar und einfach: eine *situation* zu schaffen, die instrument ist *zum leben*, und nicht *des lebens*.

da die typografische gestaltung eine optische angelegenheit ist, ist die zu gestaltende arbeit zunächst daraufhin zu untersuchen, ob sie einer anderen optischen konkurrenz unterliegt oder nicht. dies ergibt also die zwei gruppen:

1. die typografische gestaltung für freie, in sich abgeschlossene arbeiten, wie bücher, kataloge, prospekte.
2. die typografischen arbeiten in einer nicht von derselben hand gestalteten umgebung (plakate).

das heisst also, besonders für die gruppe 2, optische wirkung auf jeden fall trotz der nicht vorhergesehenen «optischen konkurrenz» (plakatsäulen).

die *intime*, wunderbar gestaltete typografie der gruppe 1 enttäuscht deshalb immer, wenn die bei ihr geforderten gesetze etwa auch noch den anforderungen der gruppe 2 genügen sollen.

aus dieser schule der ordnung und der disziplin entsteht die lösung der typografischen aufgabe. und in *diesem* punkt liegt die verwandtschaft mit der abstrakten malerei. hingegen ist das sogenannte «abstrakte plakat» ein gefährlicher unsinn. das primäre in der typografie ist nämlich nicht das «ästhetisch-optische», sondern das «funktionell-optische», also keine aufteilung zugunsten eines unbedingt «modern» oder «radikal» gewollten prinzipls!!! hierin liegt eine verwandtschaft mit der heutigen architektur.

optik – die grosse mode (1929)

der liebe gott sieht dich an
menschen sehen dich an
tiere sehen dich an
... sehen dich an
... sehen dich an
aber
abumakub flog vorbei

richtig; im oktober-uhu¹ wird die neue künstler-gilde vorgestellt. und das in einer sooo wunderbaren art und weise, die das heillose durcheinander so richtig dokumentiert. nicht, dass etwa die namen nicht richtig seien. nein. aber bewusste und unbewusste fotos, reportage und dokument werden in einer linie genannt.

es ist ja schon viel über fotografie geschrieben worden (wer gab noch kein buch heraus? welches thema sah dich noch nicht an?), aber wie verabredet, will keiner den nagel auf den kopf treffen.

die grosse lüge von der noch grösseren mission der foto wird immer weiter gedroschen, dabei vor allem ausgeknobelt, ob foto in die rubrik kunst zu bringen ist oder nicht. um dieses kapitel wird nun mit grösster eitelkeit und heftigkeit gekämpft. die kunst-«nähe» führt immer sehr leicht in versuchung, «künstlerische» resultate zu sehen, wo es nur *dokumentarische* oder *historische* gibt.

das grosse verdienst zur richtigen erkenntnis der fotografie wird doch dem moment gutgeschrieben, wo festgestellt worden ist, dass das «malerische», das aquarellhafte die lüge der foto sei. sicherlich nicht falsch! doch wie ist es heute? ich glaube, die distanz ist gar nicht grösser geworden. im gegenteil! und dazu noch raffinierter. *interessant* wird mit *künstlerisch* verwech-

selt, *zufall* mit *gestaltung*, mit «*schöpferisch*»!

ja, fotografie wird überhaupt mit malerei verwechselt. also genau derselbe zustand wie am beginn der bewegung. denn ich glaube, dass das sicherlich noch nicht das eigengesetz der foto ist, wenn zum beispiel eine ballon-aufnahme (landschaftsbild) wie ein paul-klée-bild aussieht.

es ist gekommen wie es kommen musste: man kann schon bald keine fotos mehr sehen. und das mit recht. schade! man glaubt eine neue foto zu sehen, und dabei ist es immer dasselbe. nur das sujet wechselte. zuerst durchgekaut in allen himmelsrichtungen: die schrägaufnahme! sooo fing es an. dann in allen massstäben der vergrösserung bis zum preisrätsel. dann wieder abgelöst durch die erfahrungen der abstrakten malerei (die kunstnähe ist noch immer da), die in erster linie das verständnis für material (raster, kontraste usw.) in der foto heraufbrachten, dann kamen die blumen.

natürlich, die blumen. und jetzt müssen wir aufstehen und mit kurt schwitters beten: blumen sind schön, oder haben sie schon ein veilchen gesehen, das etwa reklame machte für den zoologischen garten? (– war nun die blume schön oder die foto? – –) und dann kamen und kommen die verleger mit dem durchbohrenden blick: – sehen dich an! (was die plastiker der nurmis und sonstiger athleten – das sind die fotografen der kollektivgesammelten favoriten: von den schrägaufnahmen der ministerfrauen über die fatzken von hollywood zu den raster-aufnahmen der boxervisagen.)

ganz raffinierte seelen schaffen bilder wie die kölner rheinbrücke mit dem religiösen,

schleierhaften hintergrunde des domes:
auch so quasi eine «kontrastkomposition».
etwa fein und grob. oder laut und leise.
oder technik und religion.
die fidusse der fotografie schiessen nur so
aus der kamera.

einmal wurde ein bedeutender schritt unter-
nommen, der fotografie eine mission zu
geben. nämlich die bejahung und verherr-
lichung des begriffes «gegenstand», als
parallel-gestaltung zu der gegenstandslosen
welt der malerei. diese absicht ist die erste
wirkliche tat in der fotografie!

fotografie! die gegenüberstellung gegen-
ständlich – gegenstandslos ist sehr wichtig.
einmal alle kraft zur wirklich plastischen
gestaltung eines jeweiligen gegenstandes –
und dann in der malerei mit ganzer disziplin
der verzicht auf das gegenständliche (und
somit verführerische) drum und dran zu-
gunsten des begriffes malerei, also farbe!
in dieser verherrlichung des gegenstandes
innerhalb der foto liegt etwas *primäres*; was
der manuellen malerei nie gelungen ist, die
kamera ohne pardon ermöglichte überhaupt
erst den «gegenstand». hier ist schon etwas
von einem eigengesetz zu spüren.

unermüdlich haben ganz wenige diesen, fast
einzig richtigen weg beschritten. richtig
nämlich in der konsequenz und erkenntnis:
nicht malerei *oder* foto, sondern *hier malerei*
– *dort foto!* die leiseste verwandtschaft führt
die fotografie sofort zum irrtum oder kitsch!
und so kommt es auch: aus der freude am
gegenstand wird beinahe ein abstraktes
bild. der gegenstand weicht zugunsten einer
«ordnung», ähnlich wie im kubismus, aber
natürlich nicht so konsequent.
überraschend ist jedoch die skala des
«weiss». die fotografie hat es tatsächlich

fertig gebracht, eine intensität des weiss
zu gewinnen, wie es nur noch der absoluten
malerei möglich ist. so kann man immerhin
formulieren: die foto ist die verherrlichung
(ich sage prinzipiell nicht gestaltung) des
weiss, die grafik die des *schwarz*.

doch die nähe der malerei ist noch immer
da. und so wird es auch immer bleiben.
in der falschen erkenntnis, dass die foto-
grafie die malerei geschichtlich ablöse.
die optische mode glaubt erneuerer zu sein,
versehen sogar mit einem mechanischen
instrument. das klingt zwar sehr radikal, ist
aber nur eine jämmerliche wiederholung
aller fehler in der malerei!

die fotografie (im breiten sinn) als
«mechanische gestaltung» zu werten ist
unmöglich. und das ist schicksal der foto-
grafie: *trotz der mechanik die launenhafteste
gestaltung! statt befreiung vom zufall – nur
zufall* (und somit überraschungen).

gerade das gegenteil von der bewussten,
absoluten schöpfung. den lieben «optikern»
ins ohr: das eigengesetz der foto ist nicht,
die bequemere art des fotografierens dem
manuellen prozess in der kunst vorzuziehen.
das *primäre* liegt vielmehr in dem schon
oben geschilderten moment und dann in der
unbedingt zuverlässigen reproduktion, in
der exaktesten dokumentierung. somit
präziser chronist, aber niemals schöpfer.
welch ein unsinn, zum beispiel eine blume
oder ein architekturdetail, dinge also, die
schon einmal die ordnende hand des
schöpfers durchlaufen haben, «künstlerisch
gestalten» zu wollen.
aber so sieht das ergebnis der fotogra-
fischen epoche aus!
fotogramm und fotomontage machen eine
gesunde ausnahme. obgleich ich trotz des

Museum von heute (1931)

«elementaren» prozesses im fotogramm dieses oft für eine sekundäre angelegenheit halten muss. es ist auch dann noch zu viel vom zufall darin enthalten. hingegen die montage ein bewusst diszipliniertes ergebnis ist.

wenn ich hier von der fotomontage spreche, meine ich nicht die inzwischen schon (gott-seidank) abgeleierte buchumschlagmanier. ich meine auch nicht das gesellschaftsspiel des ausschneidens nach dem motto: mit pinsel und schere. diese spielereien haben nichts mit der wirklichen fotomontage zu schaffen. hier liegt der gegebene reiz, den der surrealismus «in öl» in ekelhaftester reaktion zu vermitteln sucht.

die fotomontage setzt nicht etwa die reihenfolge in der manuellen malerei fort. im film und in der fotomontage liegen resultate zu einer neuen optik vor: einmal kinetisch, einmal statisch. und nichts gemeinsam mit der bildenden kunst.

Frage: Wie denken Sie sich ein Museum von heute? Welche Richtungen und Bewegungen soll es enthalten?

VG: Der Generalnenner könnte lauten: wichtige und charakteristische Stationen, die den Beweis einer bewussten oder unbewussten Zertrümmerung des Gegenstandes zugunsten des Bild-Aufbaus liefern. Reaktionäre Bewegungen wie «Neue Sachlichkeit» und «Surrealismus», die doch immerhin eine verspätete Angelegenheit sind, müssen durch einige typische Arbeiten als Gegenbeispiele demonstriert werden. Ausserdem sind dann natürlich die ureigensten Gebiete des Surrealismus (der im Bild nicht die höchste Blüte entfaltet), der Film und das Schrifttum zu zeigen. Dem Dadaismus ist ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Frage: Würden Sie auch Gebiete, die ausserhalb der reinen Kunst liegen, darin vertreten sein lassen?

VG: Ja unbedingt! Das gibt erst den Charakter des heutigen Kunstmuseums, ganz systematisch sind neben den Originalen Fotos und Tabellen aus dem Bereich der Physik und Technik zu demonstrieren, damit der Beweis erbracht wird, dass in der Kunst, aber auch in der Wissenschaft und Technik, ja überhaupt im ganzen Kulturgebiet der Generalnenner lautet: Minimum an Mitteln – Maximum an Spannung, Leistung und Ausdruck! Und somit wiederum der Beweis von Anwendung der exakten und direkten, nicht imitativen Mittel.

Frage: Was für Aufgaben hätte ein solches Museum zu erfüllen?

VG: Als erste und vielleicht wichtigste Aufgabe ist die «Wissenschaft der Kunst» zu nennen. Hier sind noch sämtliche Erscheinungen und Prozesse im grossen Gebiete

der Kunst systematisch zu untersuchen. Denn bislang ist stets nur von Kunst-Geschichte die Rede. Diese beiden Momente sind unbedingt auseinanderzuhalten! Neben der bildenden Kunst sind unbedingt Musik und Tanz zu demonstrieren. Ferner gehören hierher die Lautgedichte.

Frage: Soll es einen festen Bestand dauernd ausstellen, oder als Archiv wechselnde Ausstellungen aus seinen Beständen veranstalten? Denken Sie sich dieses Museum als zentrale Anstalt Ihres Landes oder halten Sie den Aufbau mehrerer gleichgerichteter Museen in Ihrem Lande für notwendig?

VG: Einen festen Bestand, und diesen dauernd weiter ausbauen! Nur kein «zentrales» Institut im jeweiligen Lande. Dieser Typ hat keine Existenzberechtigung mehr, da sonst das Aufsuchen des Museums eben nur beim «Besuch» der Hauptstadt geschehen würde. Denn das «heutige» Museum ist kein Primat einer Landeshauptstadt. Anstelle dieser «Sehenswürdigkeit» tritt heute ein ganz enges und direktes Zusammenarbeiten mit anderen Kulturinstituten und Seminaren (Schulen, Volkshochschulen, Hochschulen u. a.).

Schlussbemerkung: Die Verwirrung im Sprachgebrauch und Kunstbetrieb ist zurzeit ungeheuer. Die grosse Mode ist momentan der Schwindel mit der sogenannten «sozialen» Kunst.

Ein Land wie zum Beispiel Russland, das doch wirklich starke Beispiele für die moderne Kunst geliefert hat, leistet sich in der Tendenzkunst geradezu ungläubliche Sachen.

Genau so verhält es sich mit dem Thema Technik in der Kunst. Eine Frechheit, anstelle

der drei Äpfel von Cézanne ein Zahnrad zu malen mit der Behauptung, es sei ein modernes Bild. Es war darum nicht sehr glücklich, dass ein Institut vom Range des Folkwang-Museums bei der Ausstellung «Kunst und Technik» Portraits von Grossindustriellen und Bilder von Hüttenanlagen ausstellte. Hier war wirklich das Material der «gegenstandslosen Welt» angebracht!

Bericht über den «Vorbereitenden Kongress für das Museum von heute»

Auf Schloss La Sarraz in der Schweiz (Kanton Waadt) haben die Internationalen Kongresse für neues Bauen (1928) und die unabhängigen Filmkongresse (1929) ihren Ausgangspunkt genommen. Dieses Jahr fand der «Vorbereitende Kongress für das Museum von heute» dort statt.

Wenn auch die entscheidende Formulierung dem nächstjährigen Hauptkongress zusteht, so hat sich doch schon jetzt der Idealtyp des Museums von heute aus den zahlreichen Vorschlägen herauskristallisiert: an Stelle des Nur-Kunstmuseums das Kulturmuseum. Hier wird eben das Ideal verwirklicht, statt der Demonstration eines Themas das Hinüberfluten und Durchdringen aller schöpferischen Elemente. Das, was oft auch jetzt noch immer als radikal oder fremd gewertet wird, erscheint auf einmal «natürlich». Die Verwandtschaft zwischen verschiedenen Gattungen (Malerei, Tanz, Technik, Wissenschaft usw.) ist dann leicht zu konstatieren: die Totalität einer Epoche.

Der Gegenstand (1933)

Der Gegenstand spielt bei mir eine absolut untergeordnete Rolle. Er existiert überhaupt nicht, schon wegen seiner Statik. Meine Kunst ist Anti-Statik!

Diese Verneinung des Gegenstandes schliesst aber nicht automatisch meine Bewunderung der Natur aus (eine immer missverstandene Konsequenz).

In der absoluten Kunst gibt es keine Anregung durch den Gegenstand. Je freier und reiner die Gestaltung und die Mittel, desto eher gelangt der Künstler auf den Grund der Dinge! Gestaltet mit den exaktesten und direktesten Mitteln schliesst diese Kunst sogleich die Sehnsucht vieler Künstler ein: das Primitive. Diesmal aber nicht gewollt oder aus Snobismus, sondern elementar und ehrlich.

Das Resultat ist ein «tableau-direct» oder eine «sculpture-directe».

zu meinen reliefs von 1924 (1954)

die relief-idee entspringt dem material und nicht umgekehrt. material ist energie, wie die farbe energie ist oder die linie.

gestalten – forschen – erfinden liegen auf einer linie. das konstruktive denken ist neben der organischen planung einer künstlerischen idee ausgangspunkt jeglicher gestaltung.

die beziehungen der werte durch ihre elementaren spannungen als treibende kräfte sind sowohl visuell als auch hörbar, ja selbst fühlbar zu geniessen, wahrzunehmen oder zu registrieren.

durch das verlassen der üblichen reliefgrenze wird der raum mit in das relief einbezogen, wie umgekehrt der reliefboden nicht nur träger plastischer volumen ist.

Fragment einer Autobiografie

In Osnabrück wurde ich am 17. November 1899 geboren. Meine Jugendzeit, Kinderzeit. Handwerkerhaushalt, Spielplatz, Maschinen, Werkstatt, Holz Holz Holz. Aber auch Zeichnungen im Bureau meines Vaters. Die Erziehung ging darauf hinaus, dass ich das Geschäft übernehmen sollte. Bevor ich Innenarchitektur studierte, musste ich auf Rat meines Vaters die praktische Seite vorher erledigen. Mein Gesellenbrief 1918. Ostern 1919 ging ich nach Hannover zur Kunstgewerbeschule, um den Wunsch meines Vaters zu erfüllen: Innenarchitektur. Sofort erwachten neben diesem Studium meine inneren Leidenschaften: ich begann zu bildhauern. An der Kunstschule liefen ältere und moderne Auffassungen in allen Abteilungen nebeneinander her. Als wirkliche Figuren kamen nur zwei in Frage, der Direktor Prof. von Debschitz und der Bildhauer Prof. Vierthaler. Letzterer war der abstrakten Kunst sehr zugetan.

1919 das erste abstrakte Relief. 1922 wurde ich von Vierthaler als selbständiger Mitarbeiter für sein privates Atelier engagiert, um grosse bauplastische Aufträge zu erledigen. Grossenteils war es möglich, abstrakt zu arbeiten. In den Jahren 1919 bis 1923 habe ich mehr als 100 Reliefs, darunter auch solche in Majolika, gemacht.

Das Kunstleben in Hannover war wohl das stärkste und interessanteste (Hannover: die Stadt der «Anna Blume») dieser Jahre in Deutschland. Durch die später so berühmt gewordene Kestner-Gesellschaft wurden Werke der jüngsten Kunst Europas ausgestellt; Dichter und Musiker gleicher Richtung vermittelten die Bekanntschaft mit dieser Art der Kunst. Neben der Kestner-Gesellschaft ist es die ebenfalls berühmte Galerie von Garvens gewesen, die die jüngste

französische und russische Kunst zur Schau stellte; hier konnte man auch die Neue Musik hören, und hier sollte es sein, wo ich 1920 zum ersten Mal die dadaistischen Gedichte von Schwitters – von ihm selbst vorgetragen – hörte, nachdem seine «Anna Blume» schon ein Jahr vorher an den Litfass-Säulen die Bevölkerung der früheren Residenzstadt Hannover in Aufregung gebracht hatte. 1923 besuchte ich zur Werkbundtagung das «Bauhaus» in Weimar, wo mich das mechanische Ballett besonders anzog. Durch meinen Freund Hans Düne lernte ich auf «Belvedere» Schlemmer kennen.

Diesem frischen Wind verdanke ich sehr viel für die richtige Stellungnahme in der Kunst. Während ich mich in den ersten Jahren 1919–1922 neben meiner architektonischen Betätigung allein der Plastik (Reliefs) widmete, vereinzelt auch Collagen machte, so setzte erst 1923 bewusst die Anwendung der Farbe ein. Relief wie Malerei sind von mir ganz elementar behandelt worden, das heisst, dass aus dem Material heraus Gebilde entwickelt wurden, aus dem Gestaltungsgefühl heraus, keine Abwandlungen von Natur-Gegenständen.

1924 ist eine Zeit grosser Ereignisse. Mit dem Maler Hans Nitzschke gründete ich zunächst die «Gruppe K» (K von Konstruktivismus), aus der später die in der Welt bekannt gewordene Gruppe «die abstrakten hannoverer»¹ entstand. Im Hause der Kestner-Gesellschaft Hannover, Königstrasse 8, richteten wir uns drei Ateliers ein (wovon ein Bildhauer- und ein Wohn- und Malatelier für mich). Ein ideales Arbeiten und Wohnen in einem Kunsthaus, wo die Spitze der internationalen modernen Kunst uns nur förderlich sein konnte. Bevor wir mit unserer ersten Ausstellung der «Gruppe K» im Mai

1924 in der Kestner-Gesellschaft erschienen, machte meine erste Auslandsreise den Kontakt mit der Aussenwelt (London, Wembley Exhibition). Ein würdiger Abschluss des Inflations-Debakels.

Dass die erste Ausstellung der «Gruppe K» in der Kestner-Gesellschaft stattfinden musste, war eine selbstverständliche und ehrenvolle Sache! In Remarque (den ich von unserer gemeinsamen Vaterstadt Osna-brück her kannte und der damals in Han-nover lebte und wirkte) fand ich denjenigen, der für den Katalog das Vorwort schrieb.

Diese Ausstellung wurde ein Erfolg für uns: Aufruhr auf der einen Seite, Anerkennung auf der anderen; die Ausstellung brachte viele neue Verbindungen mit anderen Städten und Gruppen. Der «Sturm», Berlin, lud uns zur Ausstellung ein (1925) und machte uns schon vorher zu «Sturm»-Mit-gliedern.

Erst auf der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft lernte ich Schwitters persönlich kennen, der die letzten zwei Jahre in Hol-land gelebt hatte. Seit 1919 kannte ich alle seine Gedichte sehr gut, hatte selbst Dadaismus aktiv unterstützt und war nun sehr erfreut, den MERZ-Maler persönlich begrüßen zu können. Im Hause Schwitters war der dritte wichtige Platz in Hannover, wo Kunst und Künstler ein- und ausgingen. Durch Schwitters lernte ich im gleichen Jahr Hans Arp kennen, der im Hause eines hannoverschen Kunstfreundes seine Ge-dichte vortrug. Seit dieser Zeit ist die Ver-bindung zwischen uns bis auf den heutigen Tag immer enger geworden.

Mit einer Ausstellung der «Gruppe K» in Harzburg ging dieses für mich so wichtige Jahr zuende.

1925 war ebenfalls reich an wichtigen Ereignissen. Gleich zu Beginn brachte Schwitters Theo van Doesburg zu mir, der wegen seiner Ausstellung im «Quader» mit seiner Frau Nelly in Hannover weilte, die am Abend der Vernissage moderne Musik auf dem Piano spielte. Theo van Doesburgs Entrée in meinem Atelier werde ich nicht vergessen. Fest seinen Blick auf das Bild «K» (No. 9/1924) gerichtet, fragte er mich, ob ich das als ein «Bild» betrachte. Erst nachdem ich ihm erklärt hatte, dass es sich um ein Bild und nicht um eine Reklame-Arbeit handele, begrüßte er mich und über-schüttete mich auf herzliche Weise mit Komplimenten, dass ich auf so couragierte Weise an die Gestaltungen heranging. Anscheinend war er sehr von meinen Arbeiten beeindruckt, was er dadurch befestigte, indem er mich zum Mitglied der «De Stijl»-Gruppe ernannte und mich nach Paris einlud. Es setzte eine äusserst rege Korrespondenz ein, sei es wegen Propa-ganda-Material des «De Stijl», sei es wegen der grossen Ausstellung in Paris, die für das gleiche Jahr geplant war. Tatsächlich kam die Ausstellung zustande.

Diese Ausstellung «L'art d'aujourd'hui» im November/Dezember 1925 war ein Ereignis auf dem Gebiet der abstrakten und sur-realistischen Kunst. Aber auch für mich selbst. Einmal die Begegnung mit Paris und den Künstlern, dann aber auch, weil ich gleich am Abend der Vernissage ein Bild verkaufte («Intim versilbert», Zeichnung mit Collage, Papier und Spitze, 1923). Hiervon erfuhr ich jedoch erst am anderen Morgen, denn am Eröffnungsabend war ich, der mit der Pariser Welt zum ersten Mal zusammentraf, von der Musik: Bach – Antheil – Satie so beeindruckt, dass ich kaum noch aufnahmefähig für die ausgestellten

Werke der bildenden Kunst war. Ich konnte kaum begreifen, warum gerade ich der erste – und während der ersten drei Wochen der Ausstellung auch der einzige Künstler war, von dem eine Arbeit in eine Sammlung aufgenommen wurde. Dass es sich in diesem Falle um den grossen Sammler Vicomte de Noailles handelte, war besonders erfreulich.

Durch Theo und Nelly van Doesburg lernte ich viele Künstler kennen: Adolf Loos, Léger, Kiesler und Frau, Man Ray, Tristan Tzara, Georges Antheil und den Kunsthändler Léonce Rosenberg. Weihnachten und Silvester gaben noch mehr Gelegenheit, sich mit den Künstlern von Paris anzufreunden. Am Silvesternachmittag sah ich Chaplins Film «Rêve d'or».

Durch diese Pariser Reise und Ausstellung machte ich mein Entrée in der internationalen Kunstwelt. Nach Hannover zurückgekehrt, merkte ich die ersten Resultate: es gab Einladungen über Einladungen für Ausstellungen und Publikationen in den Blättern der Avantgarde, deren Mitarbeiter ich wurde.

Brief an Will Grohmann (1934)

Es ist ein Jammer, dass ich Ihnen nicht meine ganzen letzten Arbeiten im Original vorführen kann. Aquarelle kann ich Ihnen auch nicht mehr übermitteln, da ich nur zwei während der ganzen letzten 10 Jahre (K No. 89/No. 90) gemacht habe. In meiner disziplinierten Art ist ein Aquarell unmöglich, schon wegen der Fakturen (ich fange nämlich sofort an aufzurauen oder andere Attacken gegen das Papier zu unternehmen). Und dann muss ich sagen, dass ich einen verflixten Kampf gegen das Verführerische des Aquarells führe. Ich weiss genau die Sympathiewirkung eines Aquarells auf den Laien. Es ist eine gefährliche Sache, wenn man mit den schönen Tönen so nass in nass arbeitet, wenn die Farben so anfangen zu fliessen – es wird dann so malerisch, so schön, so religiös. Wie gesagt, ich wehre mich immer noch dagegen. Auf der andern Seite aber, wenn ich in meiner strengen Art ein Aquarell versuche, so wird immer eine «farbige Zeichnung» daraus.

Bei dieser Gelegenheit kann ich dann auch verraten, dass ich infolge dieser eben gesagten Haltung nur in langen Abständen Arbeiten von mir geben kann. Deshalb habe ich es in den sagen wir mal 10–12 Jahren ausser zu einer Reihe von Fotomontagen und ganz wenigen Zeichnungen (aus der ersten Zeit) nur bis zu 85 Bildern bis heute gebracht.

Ich weiss nicht, ob Sie schon mal in Berlin oder sonstwo Fotomontagen von mir sahen, die um die Zeit von 1926 bis 1928 entstanden sind. Im Gegensatz zu den meisten Fotomontagen sind meine niemals merkantil oder für sonstige Propaganda angewandt worden. Ich habe nur freie Fotomontagen gemacht. Diese sind im Original 27 × 37 cm. Da das Original immerhin ziemlich teuer ist, habe ich als Vervielfältigung die foto-

grafische Reproduktion gewählt und zwar ebenfalls in dem Originalformat. Wenn ich in meinen Bildern fanatisch Illusionsmittel verneine, zumal wenn sie manuell raffiniert dargestellt sind, so erkenne ich, ähnlich wie im Film, in der Montage diese Mittel an, da ich sie von mir aus absolut neutral verwende und mit ihnen gestalte.

abstrakt – konkret – absolut (1944)

das wort «malerei» ist heute an sich schon keine glückliche formulierung. dem wort haftet zu viel von dem begriff «peinture» an, von schwung und pathos. und das ist es ja eben: die alten begriffe über die kunst sind verschlissen, überwunden und ungültig. wenigstens ist eine «überholung» sehr angebracht. der präzision der inneren vorbereitung, der planung und gestaltung mit den elementarsten und exaktesten mitteln und faktoren in der kunst entspricht das bedürfnis der exakten und klaren formulierung in den manifesten der heutigen künstler. dieser wirklich moderne künstler schreibt nicht über die kunst, sondern aus der kunst heraus.

wenn im anfang der grossen revolution in den bildenden künsten (gegen 1909) ganz logisch und folgerichtig mit der zertrümmerung des gegenstandes zu gunsten eines neuen bildaufbaues begonnen wurde, so ist für jene zeit und für die resultate jener zeit die formulierung «abstrakt» oder «abstraktionen» einfach richtig und gut. das verdienst der künstler jener generation also, die selbst noch im impressionismus gross geworden ist und schaffte, ist die transformation, zum teil schon die abstraktion.

für die generation nach dem weltkriege (gegen 1919) setzte auf grund der ästhetischen erfahrung eine neue arbeitsweise ein. und zwar radikal neu, weil eben von ganz anderer voraussetzung ausgehend. statt der abstraktion begann eine sehr kleine gruppe von künstlern, völlig unbelastet vom impressionismus, nun «direkt» und *kreativ aus dem jeweiligen material heraus* zu arbeiten. geschah dieses auch nur sehr vereinzelt – immerhin, ein «neues» setzte ein. und waren die resultate noch so einfach, das bedeutende und entscheidende war die haltung.

diese elementaristen (zu denen auch der verfasser gehört) arbeiteten schon in der technik völlig neu. während der ausführung bei den futuristen und kubisten noch allüren der impressionisten anhafteten und somit jene künstler (anm. 1), was sehr wesentlich ist, unexakt arbeiteten, vor allem noch durch das «virtuose» etwas von elan und bravour herüberbrachten (alles schmuggelware, die in der reinen gestaltung nicht zugelassen ist), begann hier eine periode ganz einfacher und exakter gestaltung. kein im- und expressionistischer pinselstrich interessierte mehr und beeinflusste planung und gestaltung, wie überhaupt das «männliche», das «dramatische», das «auseinandersetzen» mit dem gegenstand völlig ausserhalb des bereiches der elementaren gestaltung lag und auch noch heute liegt. planung und gestaltung wurden nun von ganz anderer seite «vorbereitet». und die hauptsache: die *fläche* in der bildgestaltung wird endlich respektiert, und das ganz konsequent, nachdem bei den kubisten noch illusionistisch hintereinander geschachtelte stufen verwerkt wurden und die russischen und später die ungarischen konstruktivisten mit perspektivischer unter- und oberansicht räumliche gebilde illusionistisch zum «schweben» brachten. (anm. 2)

diese kleine gruppe von konsequent arbeitenden künstlern leitete eine periode ein, die man mit recht nennen kann: «die absolute gestaltung» und die «anti-virtuosität».

sprach man vorher mit recht von «abstrakter» kunst, so fühlte man, dass dieser ausdruck jetzt nicht mehr der eigentlichen haltung und auffassung gerecht wurde. so setzte van doesburg 1925 für das wort abstrakt nun «konkret». diese fixierung wird heute neben der ersteren gern ge-

braucht. für den kunstfreund (und erst recht für den noch zu gewinnenden) ein nicht gerade sehr aufklärendes verhältnis. wenn heute das wort «abstrakt» für unsere kunst als sicherlich nicht mehr richtig abgelehnt werden muss, so gibt das wort «konkret» wiederum heute auch nicht den wahren ausdruck für das, was in der reinen, absoluten farbgestaltung erreicht wird. die begründung, dass die neue kunst, obwohl gegenstandslos, doch eine neue «realität» zeige, gibt kein recht auf das wort konkret.

womöglich ist dieser ausdruck noch für die kunst angebracht, die als ausläufer einer sehr langen periode sich noch mit «form» beschäftigt. da jedoch gleichzeitig parallel mit dieser «auslauf»-periode und als beginn einer neuen periode die kunst läuft und sich entwickelt, die das «form»-problem überwunden hat und somit nicht mehr kennt, so ist für diese kunst der ausdruck konkret ganz und gar nicht angebracht. diese kunst ist die gestaltung der reinen, elementaren relationen, hervorgerufen und bedingt allein durch das mass, das verhältnis und die spannung der farbtöne: die absolute farbkonstruktion, das heisst die malerei, die völlig von innen heraus sich gestaltet und keinem einfluss von aussen unterliegt. (anm. 3)

wurde in der malerei der «form»-kunst die farbe nur als addition, als ein hinzugefügtes verwandt, so tritt hier die farbe primär und aktiv in der farbkonstruktion auf. diese kunst der farbrelationen ist nicht deskriptiv. sie ist nach eigener logik gebaut. sie ist autonom und behauptet sich durch sich selbst.

bezeichnen die neoplastizisten die farbwerte «schwarz» und «weiss» noch als negativ, so kennt die absolute farbgestaltung nur

positive werte. die komposition nr. 99 (1935) «das schwarze bild» und nr. 104 (1936) «weiss in weiss» aus dem oeuvre des verfassers dürften ausserdem noch beweisen, dass ein schwarz und ein weiss zu einem selbständigen leben imstande sind.

der leser wird bemerkt haben, dass es kaum glaubhaft klingt, eine zeit gekannt zu haben, in welcher der maler mit der palette in der hand gegenstände *zeichnend* «malte». über den weg der abstraktion sind die mittel von der nachahmenden malerei schrittweise gefunden worden zu dem, was erst befähigt, reine schöpfungen von picturaler schönheit und vollendeter harmonie hervorzubringen. picturale schönheit, und nicht die, welche bereits gestaltet ist. die strenge dieser aufassung gestattet die grösste freiheit und bewahrt andererseits vor gefühlsduselei und schönseligkeit.

von cézanne und seurat über die futuristen und kubisten hat erst die absolute farbgestaltung die «malerei» auf ihre ureigenste domäne geführt. damit hat gleichzeitig seit der absoluten farbgestaltung die malerei die unendlichkeit erreicht, die vorher allein nur die musik kannte.

die kunst geht nun einmal als empfindlicher anzeiger den geistigen wirkungen voraus, hingegen der mensch von langsamer entwicklung und von widerspenstigem geist ist – um mit michel seuphor zu reden. doch ist jedem bei wirklich gutem willen und richtiger, neuer einstellung die freude und das miterleben der absoluten kunst ermöglicht. allerdings ist es ebenso falsch wie gefährlich, beim betrachten eines werkes absoluter kunst zu glauben, dieses vollkommen «begriffen» zu haben, wenn man so viel wie nur möglich «gegenständliches»

entdeckt zu haben meint. van doesburg sagt in seinen grundbegriffen sehr richtig: «das ästhetische erfassen eines *exakt* bildenden kunstwerkes ist nur möglich, wenn der betrachter überhaupt ästhetische bezie- hungen zu kunstwerken hat. das heisst, der beschauer muss beim anschauen das kunst- werk in seinem bewusstsein neu hervor- bringen können.»

während nun der unwillige und teilnahms- lose den neuen bildern unangesprochen gegenübersteht, weil er «die gefühlte linie» vermisst, sieht der freund statt der nüchter- nen flächen ein harmonievolles, klares «gebautes», das ihn mit leidenschaft einlädt sich in das zu vertiefen, was mit worten nie- mals zu umschreiben ist. und sind seine sinne so geschärft, um durch die nun einmal notwendige erscheinungsform der farben hindurch zu ihren tonwerten dringen zu können, so wird er dem rhythmus einer höheren «realität» entgegengehen.

so beschäftigt ein heutiges bild den be- schauer stets immer wieder aufs neue und zwar aktiv, hingegen ein gemälde passiv. und nicht die stärke und manier des farb- auftrages ist massstab von leidenschaft und temperament, vielmehr wird das «neuhervor- bringen», das betrachten eines werkes den beschauer je nach grad seines ver- mögens mehr oder weniger mit leidenschaft und temperament erfüllen und somit bewegen.

einer der wichtigsten faktoren, die *zeit*, das *intervall* wird entdeckt. der betrachter sieht gruppen und gruppierungen, die, wechsel- fällig korrespondierend, nach einem klaren und neuen gesetz in funktion treten. das alles innerhalb der fläche, die immer und immer wieder respektiert wird, zu einem

asymmetrischen gleichgewicht zusammen- fliessend. er wird erleben, durch eine farbe festgehalten zu werden, quasi als ruheplatz, um nun so «vorbereitet» und durch die richtung eines farbwertes geführt, den ganzen ablauf in all seinen feinheiten und seiner prägnanz erleben zu können.

was der choreografie (anm. 4) oft vorge- schwebt, leider aber bis auf wenige aus- nahmen wieder von ihr aufgegeben wurde, das gelingt hier endlich. und es ist ein seltsames, dass ein problem, die «zeit», das bisher ausschliesslich der musik und dem tanz zugeschrieben wurde, nun auch inner- halb der «fläche» glücklich und zur höchsten entfaltung entwickelt wird.

wie die töne nur der ballast der melodischen linie sind, ihr bedeutungsvollster inhalt aber das unhörbare ist (kurth), so wird in den werken der absoluten kunst auf etwas hingewiesen, was über das rein optische hinausgeht.

anm. 1 eine erfreuliche ausnahme ist juan gris gewesen, der von vornherein eine ganz besondere stellung und haltung bei den kubisten einnahm.

anm. 2 die erkenntnis hinsichtlich der konsequenzen respektierung der fläche hat sich heute als die einzig richtige erwiesen.

anm. 3 kandinskys flackernde «improvisationen» (1911) sind eher zum gegenstandslosen impressionismus zu rechnen als zur absoluten, konstruktiven farbgestaltung. dieser vermerk soll nur zum besseren verständnis des oben gesagten dienen. die bahnbrechenden verdienste des grossen malers werden in keiner weise dadurch angetastet.

anm. 4 der im «circle»¹ gebrachte aufsatz von léonide massine «choreography» verrät auch nicht einen hauch von dem, was die wirklich moderne choreografie zu leisten vermag. er ist innerhalb der reihe aller anderen publikationen in diesem buch eine reaktion. der tanz, verführerisch in den posen der alten ballettkultur, schafft nun erstmalig werke nach den gesetzen der choreografie. nicht mehr angeschwärmte, virtuose einzelbewegungen, sondern wunderbar aufgebaute, räumliche, unvirtuose «tänzerische» kompositionen, die zeitlich künstlerisch ablaufen. also statt einer häufung einzelner zusammenhangloser attitüden jetzt folgerichtiger ablauf nach den erfahrungen der choreografie von raum-zeitlichen ausdrucksbewegungen. tanz ist nicht mehr «stummes theater», sondern raum-zeitlich sinnfälliger ausdruck ohne libretto.

Das illegale Buch (1945)

Holland und die Literatur während der Besetzung

Nach der Befreiung setzte in Holland spontan auf allen Gebieten des geistigen und künstlerischen Schaffens nach Jahren der konsequentesten Unterdrückung eine emsige Tätigkeit ein, deren stärkster Ausdruck sich in den Manifestationen offenbarte. Das Schauspiel eröffnete die Reihe, es folgten die Manifestationen der Musik, des Tanzes, der Literatur und im Augenblick der bildenden Künste.

Hier soll nun von der Literatur, oder genauer gesagt vom Buch die Rede sein. Eine Ausstellung «Das freie Buch in unfreier Zeit»¹ im Stedelijk Museum, Amsterdam, legte Rechenschaft ab von dem, was trotz aller Schwierigkeiten in den Jahren einer Gestapo-Macht geschaffen wurde.

Sicherlich hat eine Ausstellung von Büchern den Nachteil, dass es nur bei einem «optischen» Genuss bleiben muss. Denn das Zur-Schau-Stellen hinter Glas in Vitrinen ist nicht gerade die ideale Form, um eine Buchleidenschaft stillen zu können. Doch hatte es die Amsterdamer Ausstellung infolge einer guten Lösung dieses Problems möglich gemacht, neben der äusseren Form eines Buches auch die Innenseiten zeigen zu können. Somit wurde der Besucher sofort von dem Niveau unterrichtet. Besser, als in normaler Zeit durch den Schaukasten seines Buchhändlers.

Man unterschied drei Gruppen: Neu-Herausgabe von schon bekannten Büchern, Literatur gegen den Unterdrücker und das gut gestaltete Buch. Alle drei Gruppen haben das eine gemeinsam, dass es nämlich verboten war, so etwas herauszugeben. Wurde

ein Buch aus der zweiten Gruppe gefunden, so war mit dem Schlimmsten zu rechnen. Man fragt sich heute, wie es nur möglich gewesen ist, alle diese Publikationen herauszubringen, wo doch alles, aber auch wirklich alles sich in den Weg stellte. Das Wort Schwierigkeit umspannt: Papiermangel und Druckverbot, Mangel an Druckgelegenheiten und in den letzten Jahren völliges Aussetzen des elektrischen Stromes und Heizmaterials. Da mit einer Überwachung aller Druckereien zu rechnen war, konnte in den wenigsten Fällen zunächst von einer legalen Druckerei Gebrauch gemacht werden. In Kellerlöchern und Mansarden sind viele Publikationen ausgeführt worden, vom einfachsten Blatt bis zum illustrierten Buch, auf primitiven Pressen, angetrieben von Fahrrädern. Mittels ideenreicher Camouflagetechniken wie falsche Jahreszahlen oder Autorennamen und Ortsnamen wurde zunächst die Aufmerksamkeit der Behörden abgelenkt.

Aber das Wort Schwierigkeit umfasst noch mehr: das In-Verbindung-Treten mit dritten Personen, zumal, wenn diese nicht am gleichen Ort wohnten, war ein sehr heikles Kapitel. Dann das Transportieren der Manuskripte, da doch jeder, ob jung oder alt, bei irgendeiner Razzia oder Kontrolle von der Strasse weg aufgegriffen werden konnte. Man weiss überhaupt nicht, wessen Verdienst grösser ist, ob des Schreibers oder Druckers, ob des Verkäufers oder Überbringers, ob des Papierlieferanten oder Lesers.

Und trotz all dieser Schwierigkeiten und der mit der «Herausgabe» eines Buches verbundenen Gefahr zeigte die Ausstellung ein sehr hohes typografisches Niveau. Die Bücher sind mit einer Liebe und Sorgfalt gestaltet worden, wie es in normalen Zeiten

leider nicht immer der Fall gewesen ist. Eine paradoxe Situation: in der normalen Zeit hat man eben keine Zeit, so viel Liebe zu geben. Die primitiven Umstände haben oft Ideen geboren, wie es an einem «Bauhaus» nicht besser sein konnte. So sind Materialien und Formen gebraucht worden und entstanden, die früher als radikal mit dem Beigeschmack «unmöglich» galten und nun überzeugend ansprechen.

Was sind die Hintergründe, so wird man sich fragen, die das Interesse am Buch so allgemein und so breit und tief entstehen liessen. Es muss hier bemerkt werden, dass in keinem Lande so viel gelesen wird, wie in Holland, und das nicht nur im Winter. Es ist enorm, was an Literatur aufgenommen wird. Und das bei hohem Niveau. Man sieht es nicht sofort, auch verraten die Menschen ihr Interesse und Wissen nicht so schnell. So ist zum Beispiel das Buch «Les Chants de Maldoror» von Comte de Lautréamont ein Buch, das auf der Schule gelesen wird. Geschweige, wer es sonst noch liest. Durch die Lage des Landes sind französische, englische und deutsche Bücher hier zuhause. Obgleich Werke abstrakter, surrealistischer und konstruktivistischer Kunst vielleicht weniger gesammelt werden als in der Schweiz, so werden die Publikationen über diese Kunst geradezu verschlungen. Sicherlich haben die langen Abende, verursacht durch frühes Ausgehverbot, dazu beigetragen, sich noch mehr mit Büchern zu beschäftigen als früher.

Bevor die illegalen Bücher bekannt wurden, war eine grosse Nachfrage nach «verbotener Literatur», also Büchern, die noch aus der Vorkriegszeit vorlagen. Ich denke nur an die lange vor dem Kriege in Holland verlegten Bücher der «Servir Press», die die

Delikatessen eines James Joyce und die von Eugène Jolas herausgegebene Zeitschrift «Transition»², oft von Arp, Sophie Taeuber-Arp, Kandinsky, Léger, Duchamp u. a. mit schönen Umschlägen versehen, herausbrachte. «Americans abroad» und die Luxusausgabe von Joyce' «The Mime of Mick, Nick and the Maggies», ferner «Language of Night» von Jolas gingen weg wie warme Semmeln. Das Interesse war so stark, dass die Gestapo bei den Buchhändlern Kontrollen veranstaltete. Trotz allem nahm die Leidenschaft gerade auch für diese Bücher nie ab.

Der Amsterdamer Universitätsbibliothek kommt der Ruhm zu, von Anfang an alle illegalen Erscheinungen registriert und gekauft zu haben. Da jedoch das Herausgeben wie auch der Verkauf dieser Bücher ganz langsam einsetzte, ausserdem der Vertrieb nicht ungefährlich war – vor Veräthern war man nie sicher – und die Verbindungen im Lande total ausgeschaltet waren, so notierte diese Bibliothek rund 300 Ausgaben. Bei der Vorbereitung der obengenannten Ausstellung war die Überraschung umso grösser, da mehr als 1000 (tausend) Publikationen ausgestellt werden konnten, vom einfachsten Blatt bis zum reich gestalteten Buch!

Auch die Auflagen variierten. So kam ein Büchlein über die Marie Laurencin in total 4 Exemplaren heraus, während mein Arp-Buch («rire de coquille») mit 100 Exemplaren herausgebracht werden konnte. In mehreren Fällen diente der Erlös dazu, um Menschen in Not und Gefahr zu helfen. Ein Beispiel darf nicht unerwähnt bleiben: zwei Utrechter Studenten gaben 1942 ein seit der Zeit berühmt gewordenes Gedicht «De achttien dooden» («Die achtzehn

Toten») heraus, einseitig auf einem einfachen Blatt Papier gedruckt, mit der Absicht, den Erlös an untergetauchte Juden und andere in Gefahr befindliche Personen weiterzuleiten. Der Erfolg war gross. Die zwei «Verleger» bekamen Mut. Es wurden andere Gedichte herausgebracht, der Verlag bekam einen Namen, «De Bezige Bij» («Die fleissige Biene»). Ausländische Kriegsliteratur wurde aufgenommen. Bis zum Kriegsende hat dieser illegale Verlag die Summe von sage und schreibe achthunderttausend Gulden für andere illegale Zwecke aufbringen können. Eine in jeder Hinsicht unglaubliche und hervorragende Leistung. Schon vor der Ausstellung waren die kleinen Auflagen restlos verkauft, von den grösseren ist nur noch mit Mühe für den Bücherfreund ein Exemplar aufzutreiben. Diese Ausstellung hat ein so grosses Interesse im Ausland hervorgerufen, dass viele Einladungen aus der Schweiz, Frankreich, England und den USA vorliegen. Leider kann nur ein Bruchteil dort gezeigt werden, da begreiflicherweise die Liebhaber ihren kostbaren Besitz nicht gern missen wollen. Man muss es schon selbst mitgemacht haben, um ermessen zu können, was ein illegales Buch in seiner Zeit bedeuten kann. Wenn man des Abends so ohne Licht und vielleicht in der Kälte die kümmerlichen Stunden verbringen musste, weil seit 7 oder 8 Uhr Ausgehverbot war, und dennoch spät am Abend ein Geräusch an der Haustür einen aufspringen liess und man dann eines dieser Bücher vorfand, war der Freude kein Ende. Trotz Hunger und Angst wusste man, dass irgendwo Freunde gleichen Geistes tätig waren. Ein Glückseligkeitsgefühl durchströmte einen und man vergass oder überhörte die Schritte der Gestapo auf der Strasse, die wieder einmal Juden oder Nicht-Juden aus den Wohnungen holte.

Welch ein grotesker Gegensatz: 1916 Cabaret Voltaire in Zürich und das geistige Leben während des Krieges im besetzten Holland.

Wer diese Ausstellung nicht hat sehen können, kann sich kaum einen Begriff machen, welch tiefen Eindruck diese illegalen Bücher auf den Besucher gemacht haben. In endlosen Reihen, stumm über die Vitrinen gebeugt, nahmen sie Kenntnis von dem hohen Lied einer Leidenschaft. Ein besonderer Saal gibt Kunde, wieviel Schreiber und Drucker ihr Leben für ihre illegale Tätigkeit haben geben müssen.

Frans Duwaer (1945)

Als schon bald in den ersten Monaten der Besetzung schneller als erwartet Zeitschriften und andere Publikationen ihr Erscheinen einstellen mussten, fasste der junge Drucker und Verleger Frans Duwaer den kühnen Plan, eine Kunstzeitschrift zu lancieren. Der vor nichts zurückschreckende junge Mann fühlte sich aus innerem Bedürfnis berufen, solch ein Unternehmen aufzubauen. Als zweite Generation einer Druckerfamilie, als aktiver Förderer der Kunst, als Bewunderer des schönen Buches und Freund der modernen Buchgestaltung, als Freund insbesondere der modernen bildenden Kunst, deren Publikationen aus aller Welt er sammelte, wollte er, dass etwas geschah. Weil er für das Lebendige war (dies entsprach seinem Wesen), gab es das Wort «Schwierigkeit» für ihn nicht. Denn dass sein Plan nicht so einfach realisiert werden könne, war auch ihm wohl schon damals deutlich.

Als dem jungen Verleger seitens des vertrauten Mitarbeiters¹ erklärt wurde, dass wegen der gesperrten Grenzen kein Material für den weiteren Aufbau der geplanten Kunstzeitschrift, die international sein und stets Unveröffentlichtes in Bild und Wort bringen sollte, dabei typografisch natürlich vorbildlich gestaltet, zu beziehen sein würde, wurde der Plan hinsichtlich dieses internationalen Organs nicht fallen gelassen, doch dafür «vorläufig» das Herausbringen von Kunstbüchern ins Auge gefasst; diese konnten unregelmässig erscheinen. Dass der Begriff «vorläufig» dann ganz andere Formen annahm, war nicht vorauszusehen, wenigstens nicht für Kunstfreunde, denen Politik ein unvertrautes Terrain war. Interne Sorgen und andere Aufgaben lenkten ab. Doch wurden auf der Presse der Firma Duwaer die ersten kleinen Büchlein

herausgebracht, zum Teil im gleichen Verlag, zum Teil als Drucker für andere «Verleger». Das im November 1940 in seinem Verlage erschienene schmale Büchlein «millimeter und geraden» von Vordemberge-Gildewart² dürfte wohl überhaupt das erste Druckwerk sein, das die Reihe der Bücher eröffnete, die später als «illegal» in Holland erschienen.

Durch die Tatsache, dass in den darauffolgenden Jahren auf seinen Pressen illegale Publikationen das Licht der Welt erblickten, die jedoch nicht in seinem Verlage erschienen, wurde dem redaktionellen Mitarbeiter¹ der Vorwurf gemacht, wann denn nun endlich in eigener Regie die seit Jahren geplanten Kunstbücher herausgebracht würden. Nachdem dann noch «rire de coquille» von Arp³ – zwar bei Duwaer gedruckt, doch nicht verlegt – erschien, wurden Anfang 1944 von dem von Tatendrang besessenen Verleger Frans Duwaer offiziell die Editions Duwaer errichtet. Eine äusserlich einfache, doch kühne Feier zu einem noch kühneren Unternehmen fand unter vier Augen statt: nämlich nur in Gegenwart seines verantwortlichen Beraters. Die Aufgabe lautete: 4–5 Publikationen über die heutige Kunst per Jahr. Kein Nachdruck irgendwelcher schon anderswo erschienenener Ausgaben. Jeweils typografisch von holländischen Künstlern prima gestaltete Ausgaben, alle nummeriert und somit mehr oder weniger in kleineren Auflagen. Glückliche Umstände brachten Kontakt mit Kandinsky in Paris, der, begeistert von dem kühnen Unternehmen da oben in Holland, unveröffentlichtes Material zur Verfügung stellte. Ein gutes Omen, dass der Gründer des «Blauen Reiters» die Reihe der Editions Duwaer eröffnete. Begeistert ging man ans Werk: die Nummer 1 der Editions Duwaer

wurde «Kandinsky, 11 Tableaux et 7 Poèmes»⁴. Zu diesem Album schuf Kandinsky eigens eine mehrfarbige Komposition, die nur in diesem Album erscheinen durfte. Leider hat es das Schicksal gewollt, dass weder der Autor noch der Verleger je diese Ausgabe gesehen haben: Frans Duwaer wurde am 10. Juni 1944 fusiliert, und Kandinsky starb am 13. Dezember 1944 in Paris. Aus begreiflichen Gründen musste nun alles ruhen. Erst nach dem Kriege konnte das Kandinsky-Album erscheinen, das die letzte vom Künstler selbst noch versorgte Ausgabe ist.

Noch zu Lebzeiten von Frans Duwaer wurde beschlossen, als zweite Publikation das Album VG zu bringen. Mit den Vorbereitungen der Farbdrucke wurde 1944 begonnen. Durch die obenerwähnte Situation musste auch dieses Album liegen bleiben. Da nach dem Kriege interne Verhältnisse es nicht möglich machten, den mit Elan eingesetzten Beginn weiter zu führen, musste vieles ruhen. Als zu Beginn dieses Jahres ein früherer Mitarbeiter von Frans Duwaer in die Leitung von Druckerei und Verlag berufen wurde, war eine seiner ersten Handlungen, den redaktionellen Mitarbeiter mit der Weiterleitung der Editions Duwaer zu beauftragen. Es ist mehr als eine Geste, wenn die zweite Ausgabe dieser Reihe den Vermerk «in memoriam Frans Duwaer» trägt.⁵

Durch persönlichen Kontakt mit der Avantgarde ist es möglich, das geistige Testament des Gründers fortzusetzen, wie es geplant wurde. Die Elite der Welt hat sich bereit erklärt, unveröffentlichtes Material zur Verfügung zu stellen. Unter anderem ist als eine der nächsten Publikationen unveröffentlichtes Material von Paul Klee vorgesehen,

ferner «Hymnen auf New York», Gedichte von Charles R. Hulbeck (Richard Huelsenbeck) mit Zeichnungen und Holzschnitten von Jean Arp.⁶ Doch Einheimisches wird nicht vergessen.

Keine Strasse wurde nach Frans Duwaer benannt. Doch ist ihm jetzt ein Denkmal gesetzt, das weit über die Grenzen seines Landes hinaus sichtbar wird.

Werkman, der Maler 1882–1945 (1949)

Auf eine Frage, was die Hammerschläge und sonstigen Geräusche, die aus dem Atelier Picassos dröhnten, zu bedeuten hätten, wurde geantwortet: «Picasso malt».
(Gustav Kahnweiler zugeschrieben)

So wenig man den Maler, Bildhauer und Dichter Jean Arp einen Tischler nennen kann, weil er seine Holzreliefs aussägt oder aussägen lässt, so wenig kann man Werkman einen Drucker nennen, weil er aus Setzmaterial Bilder gestaltet und mittels Druckverfahren seine Farbe aufträgt. Die Tatsache, dass dieser Künstler zugleich eine Druckerei unterhielt, um damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen, gibt kein Recht, seine Schöpfungen «Drucksachen» zu nennen, was bis jetzt fälschlicherweise stets geschehen ist.

Wer ist dieser seltsame Mensch und Künstler, dessen Arbeiten hier einer ausserholländischen Welt zum ersten Male ausführlich gezeigt werden? Wie ist es möglich, dass von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen, die Welt nicht schon früher Arbeiten von Werkman gesehen hat? Warum ist es mir eine Herzensangelegenheit, diesen Künstler hier einzuführen? Alle diese Fragen beantworten heisst, einen prinzipiellen Überblick geben zu müssen, der gerade die Haltung dieses Originals rechtfertigt.

Als ich auf unserer Ausstellung «Cercle & Carré» in Paris 1930 zum ersten Male einige Bilder von Werkman sah, reihten sich diese in ihrer stillen Schönheit sauber neben die Arbeiten von Arp, Pevsner, Vantongerloo, Kandinsky, Taeuber-Arp u. a. ein. Es ist ein Verdienst des Leiters dieser Ausstellung, Michel Seuphor, gewesen, diesen völlig in der Unbekanntheit lebenden holländischen Maler hier bei der Avantgarde der progressiven Kunst zu zeigen.

Erst viel später hörte ich, dass Werkman, der bis zu seinem Tode stets in Groningen, der nördlichsten grösseren Stadt Hollands wirkte, schon 1920 eine kleine Zeitschrift herausgab, die «the next call» hiess und einzig zu dem Zweck erschien «um zu tauschen». Ein ganz seltenes Motiv, um eine Zeitschrift in die Welt zu setzen. Jedoch charakteristisch für die einfache, naive und grosse Haltung, die diesen Menschen auszeichnet.

Durch diese Zeitschrift hatte Michel Seuphor Verbindung mit Werkman bekommen. Ich gebe offen zu, dass ich diesen Künstler dann aus den Augen verlor. Erst 1939 stiess ich unvermutet wieder auf Werkman. Mir wurde eine Reihe von Bildern gezeigt, deren Schöpfer mir nicht genannt wurde. Schon die erste Arbeit, die ich sah, fesselte mich ausserordentlich. Es handelte sich um das «Y»-Bild. Dieses Bild besteht nur aus einer einzigen Form, nämlich dem Buchstaben Y. Mit dieser Form in verschiedenen Grössen und Farben gestaltete Werkman die Bildfläche.

Werkman nimmt keine von ihm selbst gestaltete Form, sondern ein neutrales Element. Mit diesem Element oder Elementen gestaltet er Bilder, die keinen Kontakt zeigen mit der wahrnehmbaren und vertrauten sichtbaren Umwelt. Er gestaltet seine Bilder sauber pictural, ganz den eigenen Gesetzen gehorchend. Die Gestaltung selbst geschieht ebenfalls so neutral wie nur möglich in der Technik, die keinen expressiven Pinselstrich verrät, keine Bravour, keine «gefühlte Linie» als Pulsschlag seines Herzens zeigt. Und gerade deswegen sind diese picturalen Schöpfungen von tiefer Emotion.

Es ist eine sehr progressive Auffassung, die diesen stets in grosser Einsamkeit

lebenden Künstler auszeichnet. Die Einsamkeit und Abgeschlossenheit sei deshalb erwähnt, weil kein persönlicher Kontakt mit der künstlerischen Umwelt ihm verriet, dass irgendwo in der Welt gleichdenkende und gleichschaffende Freunde tätig waren. Diese Abgeschlossenheit ist dem Künstler Werkman eher förderlich als hemmend gewesen.

Seine Erlebnisse sind echt. Nicht nacherlebt oder beeinflusst durch schon gestaltete Bilder. Seine ursprüngliche Originalität reiht ihn in die bedeutende Gruppe derer ein, die die Malerei von ihrer salonhaften Beschäftigung «in Essig und Öl» entthront haben. Die Geschichte der heutigen Kunst lehrt, dass gerade durch Collagen und Montagen und nicht durch manuelle Bravourfixigkeiten in der Malerei neue Türen aufgegangen sind, um ein Terrain unbegrenzter Möglichkeiten und ein Gebiet von ungekannter Schönheit zu zeigen. Wie bei den Kubisten und Konstruktivisten Collagen und Montagen einen entscheidenden Einfluss auf ihre Schöpfungen gehabt haben, so hat auch Werkman dank seiner Haltung von Beginn an einen Platz eingenommen, der ihn heute auszeichnet.

Die Geschichte und die Erfahrung der «gegenstandslosen» Kunst lehren sehr gut, dass nicht alles, was gegenstandslos erscheint, automatisch modern und auch gut sein muss, wie auch ein sichtbarer Protest oder Ablehnung gegenüber der «gegenständlichen» Kunst noch kein positiver Beitrag zur Entwicklung der Kunst ist. Die kabbalistische Auffassung, dass das Unsichtbare nur durch das Sichtbare zu erfassen und zu gestalten sei, ist durch die Leistung, «das Ungegenständliche zu vergegenständlichen», abgelöst. Im Gegensatz zu der «naturalistischen» Kunst wird das

Motiv erst im Laufe des Gestaltungsprozesses entwickelt. Es wird nicht vorangestellt, ist also kein Ausgangspunkt.

Das ist ein sehr wesentlicher Unterschied. Die sogenannte «Vorbereitung» zum schöpferischen Prozess geschieht in einem völlig neuen Sinne. Der Zufall, der ja bekanntlich nie ein «Zufall» ist, wird zum getreuen Mithelfer.

Werkman hat sicherlich während der Entstehungsprozesse seiner Werke die hellste Freude daran gehabt, wenn der Zufall den Aufbau seiner Bildelemente sinnvoll beeinflusste und sekundierte. Es sind dies die Bildwirkungen, die mit dem Bewusstsein zu erreichen ausserhalb des Möglichen liegen.

Dasselbe gilt auch besonders bei der Gestaltung der Farbe. Da die Druckfarbe eine ganz besonders starke Leuchtkraft aufweist, die die Ölfarbe niemals gestattet, gibt der Zufall durch die Überdrucke die frappierendsten Überraschungen.

Das Œuvre von Werkman ist in drei Gruppen zu teilen: Bilder, Illustrationen und Buchgestaltungen (Typografie). Bisher ist nur von seinen Bildgestaltungen die Rede gewesen, und das mit Recht. Denn hier liegt ohne Zweifel der Hauptakzent innerhalb der Totalerscheinung dieses Künstlers. Die ästhetischen Erfahrungen seiner Bildgestaltung sind Werkman ganz natürlich ein unerschöpflicher Tresor bei seinen Illustrationen gewesen. Seine Lieblingsthemen liefern den Ausgangspunkt zu den Illustrationen, von denen die «Erzählungen der Chassidim» von Martin Buber in zwei Teilen mit Recht als besonders eindrucksvoll genannt werden müssen.

Die Buchgestaltungen erreichen unter den Händen Werkmans ebenfalls ein besonders

hohes Niveau. Die farbige Behandlung der Blattseiten, sei es durch Druck, sei es durch Verwendung farbigen Papiers, verrät den Maler. Eine glückliche Verbindung des Malers Werkman mit dem Typografen Werkman gestattet eine Harmonie, die alle Buchgestaltungen, welche grösstenteils während des Krieges illegal erschienen sind, auszeichnet.

Über die Begegnung mit Max Beckmann (1954)

Bei einer meiner vielen Donnerstagnachmittag-Begegnungen brachte ich Max Beckmann eine Publikation über sein Schaffen und seine Persönlichkeit mit, dessen Autor ein sehr bekannter Schriftsteller und Kenner dieses Künstlers war. Als Max Beckmann mir später diesen Beitrag zurückgab, sagte er zu mir: «Ich sehe mich ganz anders.» Beckmann wurde in diesem Aufsatz, wie so oft, in der dramatischen Beleuchtung einer fanatischen Askese als Sonderling beschrieben. Auch ich habe Beckmann anders gesehen und gekannt.

Wer Max Beckmann wirklich war, das ist sehr schwer zu sagen. Seine Zurückhaltung, besonders in einer grösseren Gesellschaft, wo er meistens der stille Beobachter war, ist kein Beweis für eine Weltfremdheit. Im Gegenteil! Dieser in der Gesellschaft oft schweigsame Mann war einer der bezauberndsten und aufregendsten Erzähler, sei es von Anekdoten, Erlebnissen, oder in bezug auf philosophische Probleme östlichen Ursprungs.

Es hat einmal jemand geschrieben: «Wo Léger zuschlägt, da streichelt ein Paul Klee.» Max Beckmann streichelte ebenfalls, trotz der angeblich groben und vehementen Vortragsweise.

Erst 1941 lernte ich Max Beckmann persönlich kennen. Aus den ersten mehr oder weniger sporadischen Besuchen entwickelten sich über das Kriegsende hinaus bis zu seinem Fortgang nach den USA die regelmässigen Donnerstagnachmittag-Begegnungen zwischen ihm und mir in der Stadt. Das Geben und Nehmen bei diesen Begegnungen muss wohl wechselseitig gewesen sein, denn von keiner Seite erlahmte das Interesse an diesen Rendez-

vous. Unsere Frauen waren hie und da «zugelassen», oder es wurden besondere Zusammenkünfte mit ihnen arrangiert. In all den Unterhaltungen mit Max Beckmann entpuppte er sich als von einer Feinheit, wie sie auch in all seinen Schriften deutlich zum Ausdruck kommt. In ganz Amsterdam existierte nur ein Exemplar seiner Erlebnisse im ersten Weltkrieg¹, den er bekanntlich als Sanitätssoldat mitmachte. Dieses Buch hat einen besonders tiefen Eindruck auf mich gemacht, und speziell deshalb, weil man daraus erfahren kann, mit welcher Zartheit dieser angeblich massiv erscheinende Mann die grausamen Erlebnisse niederlegt. Als ich im Hungerwinter (1944) infolge eines Unfalls zwei Monate ans Bett gefesselt war, konnten unsere Donnerstag-Begegnungen in der Stadt nicht fortgesetzt werden; mit einer geradezu pünktlichen Sorgfalt erschien Beckmann nun jeden Donnerstag im Krankenhaus, und eines Tages brachte er mir dieses Kriegstagebuch mit. Stets strömte Max Beckmanns Nähe eine Sicherheit zum Leben aus. Zu Beginn unserer ersten Zusammenkünfte verriet mir Beckmann, dass er niemals gedacht habe, mit einem Kollegen in ein so enges Verhältnis zu kommen. Die völlig andere Auffassung in der Gestaltung hat dies möglich gemacht, wozu allerdings ein Ereignis als Tatsache beitrug: Schwarz als Farbe. Wir haben oft über diese Farbe diskutiert. 1944, mitten in der tobsüchtigsten Situation der Besetzung, schien er völlig aus dem Gleichgewicht zu sein, als er zu einem der Meetings erschien. Seine Aufregung konnte er einfach nicht unterdrücken. Ihm war nämlich zu Ohren gekommen, dass zu seinem 60. Geburtstag die Galerie Günther Franke in München, zusammen mit Freunden und Sammlern von Beckmanns Kunst,

eine Ausstellung von 60 Bildern «clandestin» veranstaltet hatte, und dies mitten im Lager der «Entdecker der entarteten Kunst». Diese mutige «hommage» gab Beckmann damals eine Courage, wie selten ein anderes Ereignis.

Ein anderes Erlebnis: Als nach dem Kriege, dessen Ausgang Beckmann übrigens vollkommen klar vor Augen stand, von seinem Freunde und Förderer Curt Valentin, dessen Tod im Spätsommer 1954 wir so sehr bedauern, die Einladung zu einer grossen Ausstellung in New York eintraf, konnte Max Beckmann sich schlecht mit dem Gedanken vertraut machen, dass eine Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1939 bis 1945 «mitten durch die Minenfelder» über den Ozean gondeln sollten. Seine Sorgen wegen des Transports waren ungeheuer, und umso grösser war dann die Freude, als zusammen mit dem Katalog die Nachricht kam, dass bereits vor Eröffnung dieser Ausstellung in der Curt Valentin Gallery die meisten Bilder einen privaten oder öffentlichen Sammler gefunden hatten. Dieser Donnerstag wurde für Max Beckmann ein Festtag: «Amsterdam erscheint im Moment für mich als ein Vorort von New York.»

Wie oft habe ich Max Beckmann übers Geländer einer der Grachtenbrücken gelehnt stehen sehen. Die Brücken und Grachten Amsterdams liebte er unbändig, doch diese Tatsache ist kein Anlass zu einer Bildgestaltung geworden. Leider liebte Amsterdam – bis auf wenige Ausnahmen – diesen grossen Maler nicht.

Eines Tages wurde auch der schon lange gefasste Plan Beckmanns, eine Zeichnung von mir zu machen, Tatsache. Einmal wurde auch eine Sitzung anberaumt, und ich, der an diese Zeichnung schon nicht mehr

dachte, erhielt sie an einem Donnerstagnachmittag von ihm zum Geschenk. Zunächst war ich irgendwie auch insofern überrascht, weil ich eine ganz andere, bekanntere Form in der Zeichnung erwartet hatte. Monate später sagte Max Beckmann plötzlich zu mir: «Sie werden meiner Zeichnung immer ähnlicher.»

Kurt Schwitters

1887–1948

(1959)

Vor elf Jahren, am 8. Januar 1948, starb Kurt Schwitters in Ambleside (Westmoreland, England), der letzten Station seiner Emigration aus Deutschland. Zunächst 1935 nach Norwegen geflohen, rettete er sich im letzten Moment von dort nach England. Dank des sofortigen Eingreifens seiner Freunde und der Freunde seiner Kunst sind ihm später ein Teil der allerschwersten Bitternisse erspart geblieben. War für ihn während des Krieges die Nachricht vom Tode seiner Frau Helma, der stets bereiten Gefährtin und Hüterin seiner Kunst – besonders während der tausendjährigen Finsternis – ein schwerer Schlag, so bereiteten auch die Bombardements auf Hannover ihm grosse Sorgen. Leider übertrafen die Berichte nach dem Kriege noch seine schlimmsten Vermutungen: seine drei Häuser wurden restlos zertrümmert und damit vor allem die berühmte Säule, später MERZ-Bau genannt. Sein Traum, aus den Trümmern wenigstens eine neue MERZ-Plastik aufbauen zu können, ging nicht in Erfüllung. All die schlimmen Nachrichten erschütterten seinen schon geschwächten Gesundheitszustand aufs heftigste. In seinem ersten Brief, der mich in Amsterdam nach dem Kriege erreichte, schrieb er, dass in Momenten der Erregung und Freude eine zeitweilige Erblindung einträte. Er starb gelähmt.

Man kann den *Maler* Kurt Schwitters, den Schöpfer der MERZ-Bilder nicht von dem *Dichter* Kurt Schwitters trennen. Sein in aller Welt berühmt gewordenes Gedicht «Anna Blume» zog die Aufmerksamkeit ebenso auf sich, wie all seine Grotesken. Er war eines der brilliantesten Mitglieder des PEN-Club und auch der denkbar beste Interpret seiner eigenen Gedichte und seiner berühmten Urlaub-Sonate. Aber dieser Schwitters ist wiederum nicht zu trennen von der Persön-

lichkeit, die er als *Plastiker* und als *Publizist* war. Als Publizist speziell für Architektur oder architektonische Belange. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, über die grosse und ausgedehnte Tätigkeit von Schwitters als *Typograf* zu berichten, zumal er über ein Jahrzehnt für die mutige Stadt Hannover – damals ein einmaliger Fall – alle Drucksachen zu gestalten hatte. Für die Strassenbahn schuf er auch gleichzeitig als *Dichter* die «Zehn Gebote für das Verhalten im Verkehr».

Wenn er all die Facetten der heutigen Gestaltung erläuterte, auslegte, erhellte, oder – wenn es sein musste – auch verteidigte, so war es stets ein seltener Genuss, seinen Deutungen zu lauschen. In der Gedächtnisrede der Basler Sammlerin Anni Müller-Widmann hiess es so treffend:

«... Er füllte mit seinem sprühenden Geist und mit seiner hinreissenden Lebendigkeit alle Räume – die des Wohnens und die der Seele. Man geriet in den ersten Minuten in den Bannkreis dieses Zauberers, der wie ein Gott die grauen, abgestandenen Wolken der Konvention zerriss, die verstaubten Begriffe wie Nebelfetzen wegfegte und das tausendmal feierlich Geformte vom Piedestal stürzte – jedoch all dies nicht mit Blitz und Donner, sondern mit einer Grazie des Geistes und einer charmanten Heiterkeit des Herzens, die nur der eigene Reichtum hervorbringt.»

Der Kubismus hatte in seiner schweren Zeit eine kleine, aber auserlesene Schar von «Mitarbeitern der Feder», die im Moment des Zweifelns oder der schöpferischen Pause kreativ einsprang. Also Typen, die sich nicht nachträglich im Ruhm sonnten, sondern wie die Künstler selbst echte Avantgarde waren. Ein hohes Lied geistiger Kameradschaft. Über diesen Mitstreitern wiederum stand hoch der «Sänger» Apol-

linaire. Dieses seltene Glück war der abstrakten und absoluten Kunst leider zunächst versagt, vor allem in Paris. Und so entwickelten sich ganz von selbst aus der Reihe der Avantgarde dieser Kunst die Mitstreiter der Feder wie Tzara, van Doesburg, Arp, Hausmann und vor allem Kurt Schwitters.

Schwitters' Einfluss war enorm. Man denke nur an die Versuche, die im Bauhaus, besonders im Vorkurs und bei Moholy-Nagy gemacht wurden: Drahtplastiken, Metallkonstruktionen, Materialkontraste sind durch Schwitters inspiriert worden. Und wenn er am Bauhaus Vorträge hielt oder seine Gedichte und Grotesken vorlas, so sind sie dort wohl auf den denkbar besten Boden gefallen.

Eine mehr als zehnjährige Freundschaft mit Schwitters und das Zusammensein in der gleichen Stadt Hannover gaben mir Gelegenheit, über sein Schaffen gut unterrichtet zu sein. So ist zum Beispiel zu vermerken, dass Schwitters, obwohl kein ausführender Architekt, mehr über architektonische Gestaltung wusste, als mancher Berufsarchitekt. Ein Genuss, seinen Diskussionen mit Gropius, Hilberseimer, Haeseler und vielen anderen zu lauschen: immer traf er den Nagel auf den Kopf. Als alle Welt in Funktionalismus machte, liess Schwitters mahnend vernehmen, dass Funktion eines Bauwerks Mittel sei, niemals Endziel, sondern natürlicher Organismus. Man lese nur seinen Bericht über die sehr instruktive Werkbund-Ausstellung 1927 in Stuttgart.¹ Der grösste Verlust von Schwitters' Œuvre ist zweifellos der MERZ-Bau. Dieser Bau gegen 1924 als offene Plastik begonnen, war stets «im Fluss», und nach neun Jahren zog er sich durch das ganze Haus hin, vom Keller bis zum Dach. Als nicht-transportables

Werk war es also nur an Ort und Stelle zu sehen – richtiger gesagt zu erleben. Reproduktionen können auch nicht annähernd einen Eindruck vermitteln, selbst ein Film hätte wahrscheinlich versagt.

Wie im «Ulysses» von James Joyce spielt sich das ganze Leben in all seinen Verästelungen im MERZ-Bau ab. Einige Details sollen einen kleinen Einblick geben, was sich im MERZ-Bau abwickelte. Es gab da unter anderem eine Reihe von Grotten: den Nibelungenhort mit dem glänzenden Schatz, den Kyffhäuser mit dem steinernen Tisch, die Goethe-Grotte mit – als Reliquie – einem Bein Goethes und den vielen fast zuende gedichteten Bleistiften, die versunkene Personalunionstadt Braunschweig-Lüneburg, die Kunstausstellung, das Ruhrgebiet, den Hundezwinger, die Orgel (die man links herum drehen musste), das Bordell, die Grotte der Liebe, die Klosettfrau des Lebens . . .

Diese Grotten, Details des grossen Baues, waren teilweise so geräumig, dass sie zwei bis drei Personen Platz gaben. Hier bot sich dann die Gelegenheit, dass Schwitters den MERZ-Bau dadurch zur höchsten Vollendung brachte, dass er seine Gedichte, Grotesken, seine Urlaut-Sonate vortrug. Wie bei einem Bild von Paul Klee die Titel mehr sind als nur eine willkommene Beigabe, so addierte sich der Dichter Schwitters ideal mit der grossen Plastik MERZ-Bau. Das Erlebnis einer Führung durch dieses riesige Werk dauerte vier Stunden, von Schwitters selbst geleitet und illuminiert. Kein leichtes Erlebnis, wie ja auch der «Ulysses» keine ausgesprochene Ferienlektüre ist.

Dieser MERZ-Bau war stets unfertig, und zwar aus Prinzip. Schwitters selbst sagte darüber: «Dieser Bau wächst etwa nach dem

Prinzip der Grossstadt, irgendwo soll wieder ein Haus gebaut werden und das Bauamt muss zusehen, dass das neue Haus nicht das ganze Stadtbild verpatzt. So finde ich irgendeinen Gegenstand, weiss, dass er an diese Plastik gehört, nehme ihn mit, klebe ihn an, verkleistere ihn, bemale ihn im Rhythmus der Gesamtwirkung, und eines Tages stellt sich heraus, dass irgendeine neue Richtung geschaffen werden muss, die ganz oder teilweise über die Leiche des Gegenstandes hinweggeht.»

Sein heiterer Geist ist nun mit dem Mass aller Dinge vereint. Uns bleibt nur übrig, mit luftigen Lobsprüchen sein Andenken zu umschlingen.»

Für die heutige Kunst war Schwitters eine der reichsten und glanzvollsten Persönlichkeiten, eine überragende Figur. Sein Freund Hans Arp widmete ihm anlässlich der Basler Gedächtnisausstellung die folgenden schönen Worte:

«Nun hat auch Schwitters die irdische Reise beendet. Er nahm teil an dem siegreichen Feldzug der Dadas gegen die Armeen des goldenen Schnittes. Mit seltenem Humor und unzähligen Eulenspiegeleien hat er diese Reise zurückgelegt. Und hinter allen Masken und Programmen zeigt sich der Sinn seines Lebens: die Verwandlung aus der greifbaren Welt zum Absoluten ohne Form, zum Unaussprechlichen. Er war von den Schuhmachern der Dichtkunst, die ihr Leder emsig und zwecklos klopfen, so verschieden wie ein Singvogel von einem Dickhäuter. Mit welch hinreissendem Schwung sang, trillerte, flüsterte, schnarrte, jubelte er seine Urlaut-Sonate, bis die Zuhörer aus ihrer grauen Haut fuhren. Seine MERZ-Bilder sind voller Geheimnisse und Weisheit. Schwitters hat uns durch sie gelehrt, Leben und Schönheit in den geringsten Dingen, im fortgeworfenen Trambillet, im Papierfetzen zu sehen. Er war mit Herakleitos der Meinung, dass die Sonne so gross sei, als sie uns erscheine.

Zur Geschichte der «De Stijl»-Bewegung (1962)

«Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition: carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc.»
Ozenfant & Jeanneret (Le Corbusier):
«La peinture moderne».¹

Selten hat eine Künstler-Bewegung (das Wort «Gruppe» wird absichtlich vermieden) eine Geschichte zu verzeichnen hinsichtlich Wahrheit und Dichtung, Verschiebung und Im-Stiche-Lassen, peinliches Ignorieren und stetiges begeistertes Bekenntnis, wie im Falle «De Stijl». Um «De Stijl» gibt es mehr Legenden als der Wirklichkeit lieb ist. Jetzt, wo es sozusagen ans «Denkmalsetzen» geht, jetzt, nachdem in den USA die seit Jahren verlangte Ausstellung² realisiert wurde, nachdem Amsterdam anlässlich des internationalen Kunstkritikerkongresses 1951 den Anfang machte, eine Ausstellung «De Stijl»³ zu lancieren, da meldeten sich Mitarbeiter dieser Bewegung, die die «De Stijl»-Bewegung als Kinderkrankheit betrachtet hatten, die es noch vor Jahren als unangenehm empfunden hätten, wenn man sie der «De Stijl»-Bewegung verdächtigt hätte und die in all den Jahren «De Stijl» ganz bewusst ignorierten, jetzt meldeten sich alle, um «dabei» zu sein. Genau wie vor dem zweiten Weltkrieg «De Stijl» in Paris als «l'art accusé» behandelt

wurde⁴ und kaum ein Werk der «De Stijl»-Künstler in einer offiziellen oder privaten Sammlung anzutreffen war und jetzt via USA in Paris Mondrian ein und alles bedeutet, so musste erst via USA der Anstoss kommen, um sich der gesamten «De Stijl»-Bewegung auch in Holland zu erinnern.

Einige Richtigstellungen

1916 fassten Theo van Doesburg (Maler, Architekt, Publizist und Dichter), Antony Kok (Dichter), Piet Mondrian (Maler), J. J. P. Oud (Architekt) den Plan zur Gründung einer Arbeitsgemeinschaft. Schon damals hatte van Doesburg die Idee, eine eigene Zeitschrift zu gründen. Mondrian war dagegen. Doch als dann nach der offiziellen Gründung von «De Stijl» im Oktober 1917 auch die Zeitschrift gleichen Namens⁵ erschien, war es gerade Mondrian, der begeistert bestätigte, dass ein «Monument» vorliege. Im Juli 1918 trat Georges Vantongerloo (Maler, Plastiker und Theoretiker) der Bewegung bei, ist also kein Gründungsmitglied, obgleich auch er das erste Manifest, erschienen in der Nr. 1 des 2. Jahrganges (November 1918), mitunterzeichnete. Auch Bart van der Leek (Maler) und Gerrit Thomas Rietveld (Architekt) sind keine Gründungsmitglieder, was irrtümlich oft vermeldet wird.

Da nach Beendigung des ersten Weltkrieges langsam der Kontakt über die Grenzen hinaus aufgenommen werden konnte und Europa nach und nach von der «De Stijl»-Bewegung vernahm, wurde durch die Anwesenheit von van Doesburg anlässlich seiner Vorträge und Ausstellungen im Ausland der eine oder andere Künstler als neues Mitglied gewonnen. Die Geschichte wird eines Tages zu vermelden haben, dass auch ausserhalb Hollands gleichgesinnte

Künstler tätig waren, wie dies auch ganz richtig im ersten Manifest 1918 vermutet wurde. Deshalb trifft die Formulierung «followers» seitens Alfred H. Barr jr. – geäußert in seinem Buch «Cubism and Abstract Art»⁶, Seite 141 – zum Beispiel bei mir nicht zu; bei meiner Aufnahme in «De Stijl» 1925 konnte van Doesburg anlässlich seines Besuches in meinem Atelier in Hannover bereits eine Reihe von konsequenten elementaren Arbeiten seit 1919 sehen.

Unerfreulicherweise werden heute Anstrengungen gemacht, aus der «De Stijl»-Bewegung eine nationale Tat zu machen. Wer jedoch die Bewegung genau kennt, wer mit den Gründungsmitgliedern in langen Jahren gearbeitet und gekämpft hat, der weiss zur Genüge, dass die Absicht, eine holländische Sache daraus zu machen, niemals bestanden hat. «De Stijl» ist im Wesen und im Programm eine supra-nationale Bewegung.

Die Geschichte der optischen Kultur oder der Ausgangspunkt des picturalen Denkens

Sowenig die Faktur in Bildern von Paul Klee mit dem Pointillismus eines Seurat zu tun hat, so wenig hat «De Stijl» mit der Struktur einer holländischen Polderlandschaft oder gar mit dem Calvinismus zu tun. Ja, es wird sogar die sogenannte holländische Sauberkeit zur Mitverantwortung an einer picturalen Sauberkeit herangezogen. Es sei hiermit ein für allemal erklärt, dass Bild-Gestaltung und Plastik-Bau auf der ästhetischen Erfahrung des Kubismus beruhen. Bekanntlich ist es Theo van Doesburg gewesen, der als erster von einer ästhetischen Erfahrung gesprochen hat. Mondrian zeigt in der langen Reihe seiner Arbeiten die Etappen zur sauberen Bild-Gestaltung. Besonders Mondrian, aber auch van Does-

burg, van der Leek und Vantongerloo sind von der sichtbaren Naturerscheinung ausgegangen.

Sichtbare Natur ist nun einmal auch die Fassade einer Kirche. Auch Mondrian ist dieser Auffassung, denn er sagt selbst in seinen «Lebenserinnerungen und Gedanken über die «Neue Gestaltung»⁷: «Ich blieb in Holland, so lange der Krieg dauerte und fuhr in meiner abstrakten Arbeit fort in einer Serie von Kirchenfassaden, Bäumen, Häusern etc. . . . Aber ich fühlte, dass ich immer noch als Impressionist malte und dass ich immer noch besondere Gefühle ausdrückte und nicht reine Realität.»

Michel Seuphor hat Piet Mondrian etwas zugeschrieben, was einfach nicht wahr ist. In dem sehr anfechtbaren Buch «l'art abstrait», erschienen bei Maeght in Paris 1949, behauptet Seuphor auf den Seiten 71 und 73, dass nur Mondrian allein – im Gegensatz zu den anderen «De Stijl»-Künstlern – nicht den traditionellen Ausgangspunkt benutzt habe; er allein sei der neoplastischen Idee treu geblieben. Was ist die neoplastische Idee des «De Stijl»? Es ist eine völlig falsche Meinung, dass die horizontal-vertikale Gestaltung das «einzige» ästhetische Prinzip von «De Stijl» sei. Die gerade Linie ist wohl «De Stijl». Die gerade Linie – wunderbar besungen in der ersten Nummer der holländischen Zeitschrift «Mécano»⁸ (1922) durch Marinetti, Boccioni und Mondrian. Wenn nun Theo van Doesburg und ich die horizontal-vertikale Gestaltung drehen, sei es bei van Doesburg um 45°, oder etwas weniger oder mehr bei mir, so ist dies weniger ein Verrat an «De Stijl», als vielmehr eine Erweiterung des picturalen Denkens, Planens und Operierens. In diesem Zusammenhang sei schon hier auf zwei wichtige Ereignisse hingewiesen.

Da aus eigenen Reihen stets neue Ideen zugeführt, Erfahrungen zur Selbstkontrolle wurden, so ist der oft allgemein gemachte Vorwurf einer Orthodoxie der ganzen «De Stijl»-Bewegung gegenüber völlig haltlos. Die Entwicklungsgeschichte dieser Bewegung kann das zur Genüge beweisen. Man lese nur das Manifest-Fragment «Elementarismus» von Theo van Doesburg, erschienen 1926 in der Nr. 78 der Zeitschrift «De Stijl», worin es schon im Titel heisst: «Der Elementarismus ist geboren teils aus Reaktion auf eine allzu dogmatische und oft kurzsichtige Anwendung des Neoplastizismus, teils aus Konsequenz daraus und endlich und besonders aus einer strengen Korrektur der neoplastischen Idee.» Weiter heisst es unter anderem: «Der Elementarismus verwirft die Forderung einer absoluten Statik, welche zu einer Erstarrung führt und das schöpferische Vermögen lahmlegt.» Erstaunlich, wie unbekannt diese bedeutenden Äusserungen sind.

Schon 1926 hat also van Doesburg vorweggenommen, was erst 1943 auch Mondrian beschäftigte. In seinem letzten Brief an James Johnson Sweeney schreibt Mondrian, dass es ihm in seinen beiden letzten Bildern (es handelt sich um die Boogie-Woogie-Bilder) endlich gelungen sei, statt der «statischen Balance» nun «dynamisches Gleichgewicht» zu erreichen. Ja, er geht mit seiner schonungslosen, harten Selbstkritik noch weiter gegen sein eigenes neoplastizistisches Werk. Er sagt: «Erst jetzt wird mir bewusst, dass meine Arbeiten in schwarzweiss mit ein paar farbigen Flächen nichts weiter als in Öl ausgeführte Zeichnungen waren. In der Zeichnung sind die Linien das Hauptausdrucksmittel, in der Malerei hingegen die farbigen Flächen.» Deutlicher geht es wohl nicht!

Es muss einmal gesagt werden, dass Mondrian sich in den zwanziger Jahren (sicherlich nicht seine stärkste Periode) scheute, neuen Möglichkeiten nachzuspüren. Ja, es ist erstaunlich, wie er nicht einmal bemerkt hat, dass bei einem Bild wie *Composition 338/1925* das diagonale Aufhören der Flächen viel lauter ist, als die horizontal-vertikale Gestaltung.

Bei van Doesburg hingegen ist das diagonale Gestalten als Bildorganisation ausgenutzt worden. Also eine völlig neue «Optik». Diagonale Gestaltung als Gegensatz zur vertikalen Haltung des Betrachters, das ist bei Mondrian ein völlig übersehener Spannungs-kontrast.

Georges Vantongerloo, ebenfalls noch den Weg der Transformation gehend, bringt in seinem schmalen, doch bedeutenden Buch «L'art et son avenir»⁹, das 1924 in Antwerpen erschien, durch seine ausgezeichneten Aufsätze wesentliche Beiträge zur heutigen Kunst. Diese aus den Jahren 1919, 1920 und 1921 stammenden Aufsätze sind wohl mit die wertvollsten Beiträge zur neuen Kultur der Fläche und des Raumes. Ein Zitat: «Kunst ist also eine Wissenschaft und nicht nur eine Fantasie. Die Wissenschaft benutzt dieses Mittel, um die Kraft des Universums zu demonstrieren. Der Künstler gebraucht dieselben Mittel, um die Pracht und den Glanz des Universums zu zeigen.»

Vantongerloo ist vor allem durch seine Plastiken, die er von 1919 bis 1931 entwickelte, berühmt geworden. Ein Ideal des Künstlers ist das Einbeziehen des Luft-Raumes in die plastische Komposition. Der Luft-Raum (transparent) ist gleichwertig der massiven Körper-Form. Damit erhält die Plastik eine neue Funktion, zumal durch die

Bewegung des Betrachters stets neue Räume geschaffen und erlebt werden. Dieser Beitrag Vantongerloos kann gar nicht hoch genug gewertet werden. Vantongerloo ist in dieser Beziehung von Doesburg und Mondrian weit voraus. Im Gegensatz zu van Doesburg und Mondrian gibt es bei ihm keine positiven und negativen Räume, beziehungsweise keine positiven und negativen Farben.

Es ist keine Schande, wenn eine Generation – noch impressionistisch belastet – den Weg der Transformation gehen muss, anstatt den des direkten Gestaltens. Als Benjamin unter den Mitgliedern der «De Stijl»-Bewegung und von der Architektur und Plastik kommend, ist mir der Umweg erspart geblieben. Das konstruktive Denken, die Ökonomie der Mittel sind bei mir nicht via Bäume oder Kirchenfassaden wachgelegt, sondern durch das Wesentliche des jeweiligen Materials. Die Bild-Idee entspringt der Farbe, nicht umgekehrt. Denn Farbe ist Energie! Und die Relief-Idee entspringt dem Material, und nicht umgekehrt! Das konstruktive Denken ist neben der organischen Planung einer künstlerischen Idee der Ausgangspunkt jeglicher Gestaltung.

Gab der Kubismus den ersten Stoss zur Neuorientierung der architektonischen Probleme und Gestaltung, so ist es doch die «De Stijl»-Bewegung, die grundsätzlich die Architektur auch heute noch beeinflusst. Und zwar ist dies ein Verdienst von Theo van Doesburg, nicht von Mondrian. Architektur unterliegt bekanntlich keiner optischen Wertung, sondern wird durch ganz andere Dimensionen und Funktionen kontrolliert und gewertet. Kennern ist das schon lange klar, nur Banausen muss man es x-mal wiederholen. Denn täglich kann man in amerikanischen und europäischen Zeit-

schriften zum Beispiel eine Fassade von Mies van der Rohe mit einem Mondrian-Bild als Vergleich demonstriert sehen, wobei die horizontal-vertikalen Eisenträger in schwarzen schwarzen Linien – ebenfalls horizontal-vertikal – eines Mondrian-Bildes entsprechen sollen.

Das Verdienst von van Doesburg für die Architekturentwicklung wird oft übersehen. Eine Plastik von ihm aus dem Jahre 1916 mit offenen und geschlossenen Räumen wurde innerhalb eines Wettbewerbs mit dem 1. Preis ausgezeichnet, eine Auszeichnung, die umso höher zu schätzen ist, als kein Geringerer als Berlage in der Jury sass. Dieser hat sich ganz besonders für diese Plastik eingesetzt. 1920 explizierte er, was Architektur ist: vertikales und horizontales Durchdringen des Raumes, kleine Räume zu grossen Räumen, Mehrzahl gegen Einzahl, geschlossen und offen, dicht und transparent – damit der Tod der Fassadenarchitektur. Ein Verdienst, das irrtümlicherweise Le Corbusier zugeschrieben wird. Wenn van Doesburg die Architektur in seinem grossen Programm wenig in die Praxis verlegen konnte, so liegen neben dieser fundamentalen Explikation immerhin zwei Etappen vor, die sehr wichtig sind: der Umbau des Cafés und der Tanzsäle «Aubette» in Strasbourg 1928, bei welchem er Arp und Sophie Taeuber-Arp heranzog; und dann sein eigenes Haus in Meudon 1929/30.

Das äusserst heikle Kapitel «Farbe als raumbildendes Element in der Architektur» ist von van Doesburg meisterlich gehandhabt worden. Das berühmte Beispiel von 1922: Skizze für die Raumgestaltung einer Universitätshalle nach dem Projekt des holländischen Architekten (und späteren Städtebauers) Cornelis van Eesteren. Keine nachträglich angebrachte Dekoration, kein

Auftreten eines Malers als rettender Engel für verpfuschte Situationen, kein nachträglich aufgetragener Glanz, sondern eine von vornherein bereits bei der Projektierung einbezogene logisch orientierende Akzentuierung der Funktionen. Das Liebäugeln vieler Architekten mit diesem Problem rangiert heute unter der pompösen Terminologie «Integrierung der Künste». Über diese Leistungen ist – bis auf wenige Ausnahmen – am besten zu schweigen.

Wie schon gesagt, ist es die «De Stijl»-Bewegung gewesen, die grundsätzlich die Architektur mit all ihren Problemen beeinflusst hat. Doch nicht die Architektur allein. Es sei bemerkt, dass, wenn auch die äussere Organisation der «De Stijl»-Bewegung mit dem Tode des Gründers Theo van Doesburg 1931 endigte, «De Stijl» stärker als je lebt, ausstrahlt und reinigt.

Verjüngungsprozesse sorgten dafür, dass keine Erstarrung eintrat. Neue Erkenntnisse wurden nicht debattenlos hingenommen, so auch die Überzeugung von mir, dass im Gegensatz zu van Doesburgs und Mondrians Auffassung Schwarz und Weiss keine negativen Werte sind. Unvergesslich bleiben diesbezüglich die heissen Debatten 1925 in Clamart und Paris anlässlich unserer Ausstellung «L'art d'aujourd'hui», besonders mit van Doesburg und Friedrich Kiesler. Es ist erstaunlich, dass Mondrian bis zu seinem Tode 1944 in all seinen Aufsätzen über positive und negative Farbwerte spricht. Auf der einen Seite seine grenzenlose Bewunderung für Marinettis Umwertung aller Werte, auf der andern Seite sein stures Beibehalten von Farbe und Nichtfarbe. Dass «De Stijl» heute Beiträge aufweisen kann, die vor zwanzig Jahren selbst kaum von einem Theo van Doesburg vorausgeahnt

werden konnten, ist ein Zeichen dafür, dass die ästhetische Erfahrung sich stets erneuert, was nach Mondrian und Seuphor etwa Untreue heissen könnte. Mondrian hat nie die Triebkraft einer Linie, die Energie einer Farb-Richtung gekannt. (Seine Äusserungen Sweeney gegenüber lassen allerdings vermuten, dass auch er sich bewusst war, folgerichtige Wege und Möglichkeiten sehr lange übersehen zu haben.)

Es war eine angenehme Überraschung, nach dem letzten Krieg endlich grosse Bildformate bei Mondrian zu sehen. Übrigens ein analoger Fall zu Paul Klee. Zwar setzte schon seit den dreissiger Jahren zögernd das Bedürfnis ein, die üblichen Formate wie 40 mal 40, 50 mal 50 und 60 mal 60 zu verlassen – doch die wirklich grossen Formate entstanden erst in seiner New Yorker Zeit. Dass er sich in den Boogie-Woogie-Bildern eine Inkonsequenz erlaubte, soll so nebenbei nicht unerwähnt bleiben. In seinem Bild «New York City» 1942 werden zum ersten Mal statt der bekannten schwarzen – nach Mondrians Auffassung tonlosen Linien – jetzt farbige Linien verwendet, doch leider so, dass räumliche Eindrücke entstehen; die Linien schlängeln sich über- und untereinander.

Eine wichtige Etappe in der Geschichte des «De Stijl» darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Es geht um den Beitrag und um die Haltung des Malers Bart van der Leek. Dieser Künstler hat während des ersten Weltkrieges (Mondrian wohnte damals schon in Paris, der Krieg überraschte ihn jedoch anlässlich eines Besuches in Holland, so dass er gezwungen war, dort zu bleiben) einen grossen Einfluss auf Mondrian ausgeübt. Die Arbeiten von 1917, also dem Gründungsjahr von «De Stijl», beweisen

sehr deutlich, wie Mondrian noch mit inkonsequenten Ton-Überschneidungen zu kämpfen hatte, während van der Leck schon klare Bildgestaltungen schuf. Doch dieser wichtige Beitrag von van der Leck hat nur sehr kurz gedauert. So kurz, wie seine Mitgliedschaft in der «De Stijl»-Bewegung, nämlich nur ein Jahr. Nach einem Jahr schöpferischer Tätigkeit erlischt die Kraft. Denn anschliessend gestaltet van der Leck Bilder, bei denen er, von der sichtbaren Umwelt ausgehend, nur Punkte eines Gegenstandes betont und figürliche Silhouetten kantig akzentuiert. Diese Haltung – wie im Bild «Reiter zu Pferde» aus dem Jahre 1919 – geht durch bis zu seinem Tode 1958. Auf einer 1949 im Stedelijk Museum, Amsterdam, gezeigten Ausstellung wurden stets zwei Bilder von ein und demselben Motiv gezeigt, zum Beispiel eine naturalistische Skizze eines Baumfällers und daneben eine grosse Übertragung mit den oben erwähnten kantigen Akzentuierungen. Wenn man heute bedenkt und weiss, dass die Erscheinungswelt der Natur nicht der Ausgangspunkt zur Bildgestaltung ist, so wird jedem einleuchten, dass ein solcher Beitrag von van der Leck nichts mehr mit der «De Stijl»-Bewegung zu tun hat. Ja, überhaupt nichts mit der heutigen Bildgestaltung. Eine Reaktion und keine Progression, ein Rückschritt, der sehr verwirrend sein kann. Natürlich hat dieser Rückschritt seinen tieferen Grund. Ein Kurzschluss liegt vor. Doch nicht bei van der Leck allein.

Wenn Architekt Oud als Pionier nach seinen hervorragenden Leistungen wie die Arbeitersiedlung mit Läden in Hoek van Holland (1924) oder wie seinen Bauten in der Weisenhofsiedlung in Stuttgart (1927) heute das Bedürfnis hat, «menschlicher» zu bauen, so ist dieser Fall dem des van der Leck

verwandt. Zur Erläuterung erwähne ich das Shell-Verwaltungsgebäude in Den Haag von 1938–1941 mit der symmetrischen und langweiligen Fassade (die Fassade ist wieder da!). Das Emblem der Firma, die Muschel, verziert das ganze Gebäude sowohl innen als auch aussen. Und das Treppenhaus gleicht einer Foltermaschine, wobei die Kassettendecke den Glanz des Unternehmens sekundieren soll. Siegfried Giedion hat in einer Sondernummer der holländischen Zeitschrift «Forum»¹⁰ anlässlich des 60. Geburtstages von Oud 1951 in unverblümter Weise darüber geschrieben. Ouds Leistungen, besonders die Tatsache, dass er sich mit den Behausungen für Menschen mit dem niedrigsten Einkommen als Grundproblem der menschlichen Gesellschaft befasste (die Arbeitersiedlung in Hoek van Holland), wurden durch die einzig dastehende sorgfältige gesetzliche Vorarbeit in Holland zu Beginn unseres Jahrhunderts ermöglicht. Giedion sagt richtig: «Möglichkeit und Erfüllung sind nicht dasselbe.» Die holländischen Regierungsstellen hatten damals den Mut, einen 26jährigen Oud an die leitende Stelle des Stadtbauamtes von Rotterdam zu berufen. Diesen Schwung von damals hat Holland nie wieder zu verzeichnen gehabt.

Trotz der gleichen Voraussetzung wie bei Oud hatte Architekt Rietveld nicht das Glück, Aufträge von grösserem Umfang zu realisieren. Immerhin liegen schon frühzeitig Resultate vor, die die Haltung und den Mut eines Pioniers verraten. Man denke nur an die Stühle und Sessel sowie die Möbel von 1917 und 1919. Das 1924 in Utrecht errichtete Haus¹¹ hat Rietveld weltberühmt gemacht.

Die hängende Raum-Konstruktion von Friedrich Kiesler, ebenfalls ein «De Stijl»-Mitglied, die 1925 in Wien und anschliessend

in Paris demonstriert wurde, verursachte in Paris einen Skandal, der dem des «Sacre du printemps» von Strawinsky 1913 nicht nachstand. Ich entsinne mich der ohnmächtigen Wut und der Gehässigkeiten, die in der Pariser Presse aufflammten. Karikaturen wie «ab heute wohnt der Mensch wie Affen in den Bäumen» waren an der Tagesordnung.

Und wer stand auf Seiten Kieslers? Fast alle Figuren der Pariser Avantgarde. Es existiert ein Foto von dieser hängenden Raumkonstruktion mit Juan Gris (Maler), Fernand Léger (Maler), Georges Antheil (Musiker), Tristan Tzara (Dichter), Eric Satie (Musiker) und den beiden Architekten Auguste Perret und Adolf Loos und selbstverständlich den beiden van Doesburgs. Doch kein Le Corbusier! Kein Mondrian!

Was van Doesburg und Kiesler im kleinen zu Anfang der zwanziger Jahre durchexerziert haben, nämlich diese Raumdurchdringung von innen und aussen, das ist erst viel später durch andere Architekten in grösseren Massstäben gehandhabt worden. Zurück zu Rietveld: trotz der Erfolge wirkte er weiterhin in kleineren Massstäben. Er führte Umbauten aus, wie den Juwelierladen Citroen in der Kalverstraat in Amsterdam. Seit dieser Zeit ist er schon beratender Architekt für das bekannte Mode- und Möbelhaus Metz & Co in Amsterdam und Den Haag. Hier hat Rietveld in stiller Arbeit Vorbildlich gewirkt und pädagogisch starken Einfluss ausgeübt.

Die Garage nebst Chauffeurwohnung von 1926 gilt als Beweis, dass Rietveld sich schon früh Gedanken über fabrikmässig ausgeführte Häuser gemacht hat. Dabei geht es Rietveld nicht darum, etwa «menschlicher» zu bauen, sondern vernünftiger,

durch neue Prozesse, Methoden und Mittel unserer Zeit.

Sehr erfreulich ist zu vermelden, dass während der letzten Jahre grosse Projekte ausgeführt wurden, so unter anderem der grosse Neubau der Kunstgewerbeschule in Amsterdam. Zwischendurch sind Einfamilienhäuser entstanden.

Mit der Geschichte der «De Stijl»-Bewegung wird auch eine Periode eingeleitet, in der die Bild-Kunst sich auf das ehrlichste zeigt. Es ist eine Kunst ohne Sensation und Virtuosität. Der sogenannten «Hand in Freiheit» wird keine Möglichkeit gegeben. Es gibt hier keine Überschätzung von witzigen oder interessanten Bilderfindungen. Die Gestaltung der inneren Substanz, präsentiert ohne individuellen Pinselstrich, ist das Wesentliche. Auch rein mathematische Formulierungen, durch Plastik oder Bild sichtbar gemacht, haben nichts von elementarer Gestaltung zu tun.

Dank der genialen Weitsicht von Theo van Doesburg wurden von Beginn des «De Stijl» an alle Gestaltungsgruppen untersucht und einbezogen. Poesie war direkt bei der Gründung vertreten durch Antony Kok. Unter den Pseudonymen «Aldo Camini» und «I. K. Bonset» brachte van Doesburg wesentliche Beiträge heutiger Dichtung, ebenso Hans Arp. Hans Richter hat durch seine Filme, van Eesteren durch den Städtebau und Georges Antheil durch seine Musik Wesentliches zum Ruhm der «De Stijl»-Bewegung beigetragen.

Die Radikalität van Doesburgs, die Schärfe in der visuellen Präsentation seiner schon wegen der Typografie berühmt gewordenen Zeitschrift «Mécano» mit der Kreissäge als

ein Zeichen der Aggressivität, seine Intelligenz, seine Klarheit im Handeln und Denken haben oft Widersprüche hervorgehoben. Van Doesburg war nun einmal ein nicht gerade bequemer Mensch. Mondrian – in seinem Habitus mehr einem holländischen Schulmeister gleichend – musste 1925 «De Stijl» verlassen, nachdem er an einer quasi-modernen Zeitschrift «Wendungen»¹² mitgearbeitet hatte. «Wendungen», die auf den Umschlägen – zum Beispiel mit einer Arbeit von Lissitzky von 1921 – zunächst blüht, ist im Innern der Hefte jedoch genau das Gegenteil von «Mécano». Diese Zeitschrift setzte die Errungenschaft der Optik der «De Stijl»-Bewegung ins Dekorative um.

Es ist sicherlich dokumentarisch richtig, bei einem Lebens- und Berufsbild eines Künstlers alle Etappen zu nennen: die ups und downs, diese aller-retour sind keine Schwächen, sie geben vielmehr Kunde von den Zweifeln und Kümernissen, wie sie in dem langen Gestaltungsprozess bei Mondrian zu verzeichnen sind. Nicht die Endresultate allein sind wichtig, sondern auch die verschiedenen Stationen, wie sie bei Mondrian charakteristisch sind. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, auch noch von Mondrians Aufhorchen zur Theosophie hin zu berichten. Im Gegensatz dazu verläuft die Entwicklungslinie bei van Doesburg gerade.

Ein Fall ist noch aus Paris zu berichten. Der sogenannte klare lateinische Geist eines Ozenfant und eines Jeanneret (Le Corbusier) schreckte nicht davor zurück, 1925 gegen die «De Stijl»-Bewegung ins Feld zu ziehen. In dem Buch «La peinture moderne» werden ganze Attacken lanciert, es heisst da wörtlich, dass uns in Holland eine negative

Demonstration betreffs der modernen Malerei durch «De Stijl» geliefert sei. Das begrenzte Vokabularium bestehe aus: Quadrat, rotem Quadrat, blauem Quadrat, kleinem weissem Quadrat, grossem weissem Quadrat, klein, mittelgross, etc. Man sieht die ohnmächtige Wut der sogenannten Zeitgenossen. Warum? Weil in diesem Protest eine richtige Erkenntnis schlummerte, die die bisherige ästhetische Erfahrung dieser «Protestanten» ins Wanken brachte.

Unwillkürlich muss man an den 1925 erschienenen Artikel von Fernand Léger denken, der wegen seines Titels «L'homme du nord» wie eine Bombe einschlug. Der Titel darf auf keinen Fall mit dem politischen Begriff «Norden» verwechselt werden. Es florierte damals nicht so mit der Malerei in Paris. Nach dem Misserfolg der «De Stijl»-Ausstellung in der Galerie Léonce Rosenberg 1923 gab Mondrian die Hoffnung auf, in Paris jemals anerkannt zu werden. «Auf dem reaktionären lateinischen Boden kann nichts Neues wachsen», so hiess es in einer Post von van Doesburg nach Holland. Tatsächlich kam dann die Anerkennung von «De Stijl» ausserhalb Frankreichs.

Es ist Theo van Doesburg gewesen, der 1930 das Wort «konkrete Kunst» geprägt hat. Der Zeitpunkt wurde richtig gewählt, denn die Resultate der bisherigen Arbeit liessen den inzwischen zu einem sehr vagen Begriff gewordenen Ausdruck «abstrakte Kunst» nicht mehr zu. Da Theo van Doesburg schon 1931 starb, ist sein Manifest über die konkrete Kunst oft übersehen worden, zumal es schwer zu beschaffen ist, mit dem Erfolg, dass sehr häufig heute zu lesen ist, Max Bill habe die Formulierung «konkrete Kunst» gefunden. Als Dokumentation diene der Umschlag und die erste

Seite des Manifestes «Art Concret»¹³, das im April 1930 erschien. Arp und Kandinsky haben dann mit Beifall die Erkenntnis Theo van Doesburgs aufgenommen.

Bereits vor dreissig Jahren wurde ein Mondrian als Endstation der Malerei ausgeschrien. Grosser Irrtum! Heute wissen wir genau, dass bereits seit mehr als dreissig Jahren Bilddispositionen vorliegen, die einen Mondrian auf eine Zwischenstation setzen. Die elementare Gestaltung ist unbegrenzt. Genau wie vor fünfzig Jahren liegt eine gleiche Situation vor, denn mit grossem Mut werden heute ganz neue Wege beschritten, die – wie kann es anders sein – bei manchen Unverständnis oder Befremden hervorrufen.

Arbeiten der Zürcher Konkreten zum Beispiel stellen eine Demonstration gegen die Virtuosität dar, wie sie seit einigen Jahren in der Kunst einer «Hand in Freiheit» tobt. Und zwar dermassen tobt, dass inzwischen aus eigenen Reihen der Rückzug und das Verpuffen registriert werden. Dieser «Hand in Freiheit» Bild-Ideen, Bild-Prozesse und Bild-Organisationen gegenüberzustellen, entspricht völlig dem Sinn der «De Stijl»-Bewegung. Nämlich Bild-Operationen, die von grösster Disziplin im Aufbau sind, präsentiert durch grandiose Perfektion der Mittel. Also genau das Gegenteil von Virtuosität und Kalligrafie.

Die Einführung von Standard-Elementen bei der Bildgestaltung ist das Verdienst von Richard P. Lohse. Dieses Operieren mit «anonymen Elementen in der Form» gestattet die maximalste Möglichkeit, wie zum Beispiel Gruppenbildung und Gruppierungen, Wiederholung und Umkehrung und dann die Variationen. Somit steht der Ein-

fachheit der Formensprache ein Reichtum in der Bildgestaltung gegenüber.

Die «hundertprozentige glutvolle Huldigung an das reine Gefühl» hat sich nicht als konstruktiver Beitrag erwiesen. Und in diesem Prozess von «Denken und Fühlen» wird der Betrachter zu einem aktiven Mitarbeiter. Ein passives Sichverhalten ist eine Unmöglichkeit. Erkennen ist wichtiger als Wiedererkennen, nämlich das Erkennen von neuen Harmonien und Beziehungen, das Erkennen der Strukturen im Bildbau. Ohne picturales Denken kommt auch der Betrachter nicht mehr aus.

Ein Zitat aus dem Jahre 1930 von Theo van Doesburg, dem Gründer der «De Stijl»-Bewegung, soll diesen Vortrag beschliessen: «Alles ist messbar, selbst der Geist mit seinen 199 Dimensionen. Wir sind Maler, welche zu denken wagen und zu messen.»

Kasimir Malevitch (1958)

I. Start einer Ausstellung

Bis Anfang Februar 1958 konnte man im Stedelijk Museum in Amsterdam in einer Reihe von Sälen Bilder und Zeichnungen dieses bedeutenden russischen Künstlers sehen. Der erste Saal brachte nur Zeichnungen. Anschliessend ein Saal mit farbigen Reproduktionen (russischer Provenienz) der russischen Kunst von 1875 bis 1915 (Folklore und üblicher Impressionismus, eine Kunst etwa, wie sie Diaghilev für die erste Ausstellung russischer bildender Kunst vor dem ersten Weltkrieg für Paris zusammengestellt hatte), und endlich sechs Säle mit Bildern dieses Pioniers aus allen seinen Schaffensperioden. Diese Reihe der Demonstrationen wurde durch einen Saal unterbrochen, wohl dem wichtigsten in dieser Ausstellung, in dem in imposanter Weise die Theorien durch analytische Untersuchungen demonstriert wurden. In dieser vorbildlichen Art müssten eigentlich Gesamtausstellungen eines Künstlers gezeigt werden; warum immer nur Bilder und Zeichnungen gebracht werden, ohne die systematischen Untersuchungen und Denkprozesse, die nichts mit Tagebuchnotizen zu tun haben, ist einfach unbegreiflich.

So viel zur Quantität und Übersicht der Amsterdamer Ausstellung, die nun in Braunschweig gezeigt wird, um dann mehr oder weniger eine Weltreise anzutreten.

Der Leitung des Stedelijk Museum ist es zu danken, dass «die berühmte Kiste», eine halbe Stunde von Ulm entfernt bei dem Architekten Prof. Häring (Biberach) seit Jahren deponiert, endlich «ins Rollen» gekommen ist, womit nach mehr als dreissig Jahren endlich ein Œuvre wieder ans Tageslicht tritt, das als einer der wichtigsten Eck-

pfeiler in der kilométrage heutiger Kunst gilt. Vage Vermutungen können endlich ausgeklammert oder bestätigt werden. Statt Unklarheit steht endlich das Werk eines Pioniers in all seiner Wucht, seiner geistigen Disziplin und in durchglüheter Schönheit klar vor uns. Seit 1922 und 1926 in Berlin ist jetzt Kasimir Malevitch uns allen wieder zugänglich gemacht worden. Eine mutige und schöne Leistung, trotz der vielen Schwierigkeiten! Denn diese hat es gegeben und gibt es auch noch.

Zunächst mussten alle Ölbilder auf Keilrahmen gespannt und anschliessend gereinigt werden, nur die Leinwände allein waren in der Kiste aufbewahrt. Diese Tatsache bringt es mit sich, dass keine wichtigen Details wie Stempel, Etiketten etc., üblicherweise auf der Bilderleiste vermerkt, vorzufinden waren. Im Gegensatz zu den impressionistischen und kubistischen Bildern tragen die Arbeiten des Suprematismus keine Signatur. Informationen liegen äusserst spärlich vor, um zum Beispiel feststellen zu können, ob ein Bild als Hoch- oder Querformat gedacht ist. Mit unendlicher Mühe und Geduld sucht die Leitung des Amsterdamer Museums Kontakt in aller Welt, um die gewünschten und notwendigen Informationen zu erhalten. So steht zum Beispiel eines Tages ein Foto zur Verfügung, das Malevitch in seiner Ausstellung – genannt «0,10» – in Petersburg Januar 1916 zeigt. Im Hintergrund einige Bilder, die hinsichtlich der Lage dieser Werke Auskunft geben.

Nicht so einfach klappt das Feststellen der Titel der Arbeiten mit dem Entstehungsjahr. Es ist deshalb sehr klug gewesen, dass man in Amsterdam als Startplatz dieser Ausstellung besonders vorsichtig zu Werke gegangen ist. Alle diese erwähnten Tat-

sachen sind die Ursache, warum noch kein Katalog vorliegen kann, wenn er mehr als nur ein Bilderbuch sein will. Sollte eines Tages dieses wichtige Dokument vor uns liegen, dann ist eine grosse Lücke in der Entwicklung der Kunst unserer Zeit geschlossen, einer Kunst, in der die Russen durch die Suprematisten und Konstruktivisten schrittmachend gewesen sind. Denn die uns bis jetzt geläufigen Namen eines Lissitzky, Tatlin, Rodchenko, von Gabo und Pevsner, von Larionov und Goncharova ganz zu schweigen, sind nicht – weil sie uns im Westen bekannt sind – die einzigen Mitstreiter. Die Werke der uns überhaupt nicht bekannten Künstler sind sicherlich auch ein wesentlicher Bestandteil, um ein Urteil über den gesamten russischen Beitrag geben zu können.

Nach den Ausstellungen eines Malevitch und eines Lissitzky um die Zeit von 1922 bis 1926 in Berlin bzw. Hannover, die nur ein kleiner Teil aus dem grossen Beitrag der Russen sind, ist es sehr still geworden, so still, dass man bis heute keine Ahnung hat, was in dem gelenkten Staat der Sowjets in aller Stille weiter geschaffen wurde.

II. Das Werk

Als früheste Arbeit wird ein impressionistisch gemaltes Bild «Frau am Gartentisch» gezeigt. Es ist in seinem Aufbau (Vordergrund und Hintergrund) richtig gemalt, sympathisch in der Fakturbehandlung; dennoch in keiner Weise irgendwie eine Andeutung, dass eine Etappe im Schaffen eines Revolutionärs eingeleitet wird. (Man denkt an einen analogen Fall: Vantongerloo, der auf der Pariser Meister-Ausstellung 1949¹ ein Ölbild von 1916 mit ähnlichem

Titel und ähnlicher Behandlung zeigte; sein Vortrag allerdings ist pointillistischer.) Es folgen dann Bilder, die im Gegensatz zu dem eben genannten viel breiter und gröber gemalt sind. Die Figuren sind durch dunkle Konturen eingefasst. Zweifellos ist Malevitch 1912 während seines Besuches in Paris durch die «Fauves» und vor allem durch Léger beeindruckt worden. Die Bilder wie «Auf dem Boulevard» oder wie «Scheuerfrauen» von 1909 bzw. 1911 bestätigen den Fauvismus, während Bilder wie «Das Einholen der Ernte» von 1911 auf Léger weisen. Die Wiederholung der röhrenartigen Formelemente in der Bildgestaltung ist rhythmisch, sehr farbig, rund, dennoch ohne Schatten gemalt; fast abstrakt.

Nun kommt das wichtige Zwischenspiel innerhalb der ganzen Demonstration des Œuvres von Malevitch. Ein imponierender Eindruck. Welch geistiges Klima!

Bevor wir einige Détails seiner analytischen Untersuchungen vortragen, treten folgende Fragen auf: Beruhen diese Überlegungen, deren Daten auf dieser Ausstellung noch nicht genau fixiert werden konnten, schon auf ästhetischen Erfahrungen des Suprematisten, oder sind sie rückblickend eine Art von Bestandsaufnahme über das bisher Geschaffene? Oder vorausblickend ein Denk- und Überlegungsprozess über das, was eigentlich die Aufgabe eines «Bildes» heute ist?

Hier liegt ein analoger Fall vor und zwar ebenfalls von russischer Seite. Der Tänzer Nijinsky weigerte sich während der berühmten Diaghilev-Demonstrationen in Paris (1912), weiterhin als «kostümierter Mensch» nach einem Libretto zu tanzen, sich zu bewegen. Er verlangte von einem Tänzer vielmehr, dass er – als ein Volumen – den

Raum – ebenfalls ein Volumen – in einer logischen Zeit-Raum-Folge gestalten müsse. Hier liegt denn auch der Beginn der wahren Choreografie.

Wie dem auch sei: Malevitch hat nachgedacht und gedacht. Es ist unmöglich, hier alle Informationstafeln zu zeigen oder zu erklären. Einige Titel mögen verraten, worum es geht.

Tafel A: Relativitätstheorie in der Farben- und Formkunst

1. Umwandlung der Farbe und der Form in der Zeit
2. Veränderung der Farbe und der Form bei der Vergrößerung des Seh winkels von 30 Grad, 60 Grad und 120 Grad
3. Veränderung der Farbe und der Form sowie die Gegenfarbformen, die bei geschlossenen Augen entstehen

Tafel B: Veränderung der Farbe in Bewegung

1. Blick auf das Modell
2. Das Modell mit dem Grund zusammen
3. Die Farbenspur, die das Modell hinterlässt

Neben diesen Farb-Form-Zeit-Problemen kommt unter anderen die Tafel mit «den möglichen Arten, vermischt in malerischen Offenbarungen» (vom Naturalismus über Impressionismus, Cézannismus, Kubismus, Futurismus zum Suprematismus).

Dieser Suprematismus ist die von Malevitch vertretene Kunstauffassung. Er selbst gibt die Definition: «Ich meine die Suprematie des reinen Gefühls und Empfindens.» Diese Definition ist allerdings ziemlich freibleibend und sagt uns (heute) sehr wenig.

Die reine Empfindung! Das kann bis zu Gefühlsduselei und Schwärmerei führen.

So zeigt das Bild «Das Verklingen» tatsächlich das Verklingen eines Tones, eines gelben Farbtons, in Sfumato-Technik. Es gibt in dem Œuvre dieses Künstlers oftmals Untertitel wie «Das Gefühl des unbegrenzten Raumes» oder «Die Sensation einer metallischen Klangdynamik». In dem Bauhaus-Buch «Die gegenstandslose Welt»² gibt es Bilder mit dem Untertitel «Empfindung einer mystischen ›Welle‹ aus dem Weltall».

Dadurch wird die ganze Situation für uns schon etwas klarer, doch die Gefahr einer «Mystik» nebst Schwärmerei ist immer noch beängstigend nahe. (Man denkt unwillkürlich an «Hör' ich das Licht» von Richard Wagner.) Und wenn wir dann auf der Ausstellung die fünf Bilder mit dem Kreuz-Thema erblicken, dann sehen wir nicht die Kreuzform als eines der Zeichen der Grundelemente des Suprematismus (das Quadrat, der Kreis, das Kreuz, das Dreieck, die Linie), sondern Mystik. Die grossen und breit gemalten Kreuzmotive, alleinstehend oder umgeben von einem Oval, finden scheinbar ihren Ausgangspunkt ausserhalb der reinen Bildgestaltung. Vielleicht sind es religiöse oder andere weltanschauliche Hintergründe wie – zu einem gewissen Zeitpunkt – bei Mondrian mit seiner Theosophie? Das Kreuz als Zeichen in seiner harten, dünnen Durchdringung hat eine völlig andere Aussage, wie ein anderes Bild aus dieser Reihe zeigt. Diese letztgenannten Bilder stehen im krassen Gegensatz zu den Schöpfungen von Malevitch, wie sie uns seit mehr als dreissig Jahren bekannt sind. Wir denken an die zwei bedeutenden Schöpfungen: «Das schwarze Quadrat auf weisser Grundfläche» (1913), und «Das weisse Quadrat auf weisser Grundfläche» (1918). Sie sind heute stolzer Besitz des New Yorker Museum of Modern Art und leider auf dieser Ausstellung nicht zu sehen.

Vor der Schaffung seines Suprematismus, also vor 1913, entsteht eine Reihe von kubistischen Bildern. Diese Arbeiten von 1912 und 1913 verraten den Einfluss von Paris, entweder bei seinem Besuch 1912 empfangen, oder durch die Arbeiten der grossen Kubisten, die in den Jahren vor 1914 in den berühmten Privatsammlungen eines Stchukine oder Morosov in Moskau zu sehen waren. Heute sind diese Bilder im Besitz der sowjetischen Museen.

Neben diesen kubistischen Bildern von Malevitch gibt es zwei Arbeiten, die eine besondere Betrachtung notwendig machen. Beide stammen aus dem Jahre 1914. Das eine Bild, «die Dame bei der Reklamesäule», ist eine wirkliche Collage aus Papier, gedruckten Buchstaben, Spitze und gestanztem Papier in Verbindung mit Ölfarbe. Wie weit der Einfluss aus Italien (Marinetti hatte 1910 und 1913 Vortragsreisen durch Russland gemacht) oder aus Paris kam, steht hier nicht zur Debatte. Auffallend ist vielmehr, dass ein Geist wie Malevitch gleichzeitig ein anderes Bild, «Ein Engländer in Moskau», in reiner Imitation der Collage-Technik schafft. Dieses Bild zeigt gemalte Buchstaben und gemalte typische Montage-Überschneidungen. Eine erstaunliche Fehldisposition, so erstaunlich wie die «suprematistischen Dekorationen» auf Porzellan, die Malevitch für die Porzellanmanufaktur in Leningrad gemacht hat.

Die Arbeiten der jüngsten Zeit, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, stammen von 1917. Sie kommen endlich dem näher, was wir unter Malevitch verstehen. Suprematistische Kompositionen in durchglühender Schönheit. Doch diese Schönheit hinsichtlich der Farbigeit ist zunächst noch typisch russisch. Im Amsterdamer Museum hatte

man die seltene Vergleichsmöglichkeit der Farbklänge eines Malevitch (im frühen Suprematismus) mit den Bildern von Chagall.

Doch neben dieser Art von farbigem Suprematismus gibt es dann endlich Bilder, die in ihrer monumentalen Farbigeit der Struktur des Suprematismus entsprechen. In gleicher Haltung und Qualität müssen dann zum Schluss – mit Recht – eine Anzahl von Zeichnungen erwähnt werden, die trotz ihres bescheidenen Formates faszinierend sind. Das sind die suprematistischen Bilder, wie sie uns zum Teil schon bekannt waren und die sich, wie bereits erwähnt, mit wenigen Ausnahmen im New Yorker Museum befinden. Somit hat diese Ausstellung in ihrem grössten Teil eine Seite des Suprematismus gezeigt, wie sie bisher nicht bekannt gewesen ist.

Malevitchs Verdienst ist einmalig. Zu einer Zeit, wo ein Kandinsky noch in kalligrafischen Improvisationen, wie sie schon vorher Henry van de Velde geschaffen hat, malte, gestaltet Malevitch strenge, geometrische Bildtafeln. Darum kommt dieser Ausstellung, welche in zwei Kontinenten gezeigt werden soll, eine ganz besondere Bedeutung zu. Eine bessere Zeit konnte dafür gar nicht gewählt werden: der Tachismus wütet.

So haben wir auf der einen Seite die Ausbeutung der «ungelenkten Hand» (peinture) und auf der anderen Seite die überlegte und funktionierende Bilddisposition mit den arbeitenden Elementen.

Elementare Kräfte um 1900 (1952)

Galt bisher im allgemeinen der Kubismus als die revolutionäre Kraft schlechthin innerhalb der bildenden Künste der letzten Jahrzehnte, so sickerte doch langsam durch, dass der Futurismus – zeitlich ein wenig vorgelagert – mit seinem bewundernswürdigen Elan, besonders deutlich in seinen brillanten und berühmten Manifesten, sicherlich einen ebenso bedeutenden Anteil an der Erneuerung der Kunst und ihrer Gestaltung hatte. Und nun entpuppt sich, schon seit längerer Zeit geahnt und von einem kleinen Kreis verteidigt und immer mehr Geister beschäftigend, dass die Bewegung um 1900 als ein Mächtiges und Elementares der Ausgangspunkt der Erneuerung ist. Besser bekannt unter «Art nouveau» in den USA, Frankreich und England, oder unter «Jugendstil» in Mitteleuropa, setzt mit dieser Bewegung schon gegen 1890 tatsächlich der erste Protest gegen das Hohle und Pseudohafte ein. Und dabei ist auffallend, dass, ähnlich wie zwanzig Jahre später beim Kubismus, gleichzeitig in verschiedenen Ländern als internationales Zeitphänomen dieser Protest einsetzte: in Belgien, den USA, Deutschland, Frankreich, Holland, Österreich und Skandinavien.

Und dieser Protest nun dürfte als solcher schon der beste Beweis dafür sein, dass der «Jugendstil» nichts zu tun hat mit «fin de siècle» oder «décadence». Jugendstil ist nicht nur Beardsley oder Debussy oder Maeterlinck, sondern der «Kampf gegen die verpestete Atmosphäre und die moralische Revolte gegen die Verfälschung der Formen» unter Henry van de Velde mit seinem Propheten Julius Meier-Graefe, unter Victor Horta, der Tänzerin Loïe Fuller, Hermann Obrist, Emile Gallé, Josef M. Olbrich, Richard Riemerschmid, Gustav Klimt, Paul Scheerbarth, Frank Lloyd

Wright... Pioniere, die die totale Umwelt in ihre Gestaltung einzubeziehen das Bedürfnis hatten. Das Aufkommen der sozialen Aufgaben neben den grossen Leistungen der Naturwissenschaft, der Kampf gegen das «corset» im weitesten Sinne, das Aufkommen eines demokratischen Sportes wie das Radfahren (Velodrom) und die Jugendbewegung laufen sicherlich nicht wie von ungefähr neben dem Mut, die Kunst vom leeren Pathos, von Talmi und von alt gewordenen Konventionen zu befreien! Wie schon so oft in der Geschichte, fand der Aufbruch der neuen Kräfte zuerst in Bild und Zeichnung seine Äusserungsform – besonders bei van de Velde in seinen dynamographischen Linien, was sein Zitat verrät: «Eine Linie ist eine Kraft; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat» – um dann die Architektur und alle anderen Gebiete der Kunst und des Handwerks zu erfassen. Vergessen wir bitte nicht, was es geheissen haben muss, wenn damals nicht nur die «Malweiber» Pinsel und Palette weggeworfen haben, um lieber dafür zu tischlern, zu weben, zu drucken, Vasen zu bemalen oder Töpfe zu drehen! Die Avantgarde selbst stellte den Anspruch auf die Gesamtgestaltung, nicht etwa im Sinne eines Gesamtkunstwerkes à la Richard Wagner, vielmehr aus dem Bedürfnis heraus, alle Dinge der Umwelt endlich in ihren ehrlichen, reinen Formen entstehen zu lassen. Zweckmässigkeit, Materiallogik und Hygiene waren die Leitmotive van de Veldes, der sich im Gegensatz zu Morris zur Maschine bekannte! Der Qualitätsbegriff findet seine Würde zurück. Neben den Meisterleistungen stehen wie stets die Produkte der Mitläufer, die in diesem Falle nach dem Rezept arbeiten: je mehr Schnörkel, desto besser. In Wahrheit hat jedoch der Jugendstil nicht nur

das «Florale», sondern auch das «Geometrische» entwickelt, wobei ferner beobachtet werden kann, wie diese elementare Bewegung manches vorweggenommen hat, was heute so populär geworden ist wie die Stromlinie und, was uns heute so beschäftigt, das Durchdringen von festen und offenen Volumen als Vorläufer späterer Plastiken unserer Zeit.

Missachtung, Geringschätzung und Unverständnis haben leider mehrfach dazu geführt, dass die heute so gesuchten und geschätzten Werke des «Jugendstil» in Museen oft verschollen oder verkauft sind, oder in den Kellern ein Katakombenleben haben führen müssen. Es gibt glücklicherweise aber auch Museen und Privatsammlungen, die Werke «um 1900» mit Stolz und Verehrung bewahren, wie auch nicht unvermerkt gelassen werden soll, dass, wie verlautet, in Frankreich eifrig erörtert wird, Bauten im Stile von «Art nouveau» unter Denkmalschutz zu stellen, wofür ein Perret und ein Le Corbusier stimmen.

Der in München sehr aktive Schweizer Hermann Obrist, Naturwissenschaftler und Plastiker zugleich, genierte sich nicht, in der damaligen Plüsch- und Makart-Zeit sich ausgerechnet der Technik von Stickereien zu bedienen. Seine mehr als dreissig ausgeführten Textilarbeiten zeugen noch heute von einer Frische und Kühnheit, die an den Futurismus denken lassen. Selbst der Titel einer seiner Stickereien von 1890 «Der Peitschenknall» hat etwas Verwandtes mit dem Futurismus, welcher doch zum ersten Male schon durch die Titel aufhorchen liess. Man denke zum Beispiel an «Die Macht der Strasse» oder an «Der Lärm tritt in das Zimmer» (Boccioni), Hinweise, dass etwas *Hörbares* der Ausgangspunkt einer Bild-

gestaltung sein kann. Mit den Bildern von Henry van de Velde (im Gegensatz zu den Skandinaviern) zusammen ist hier erstmalig die Auffassung deutlich und überzeugend spürbar, dass Natur-Abbild, sei es der Mensch oder die Landschaft, nicht mehr die Realität des *schöpferischen* Künstlers ist.

Dass Obrist nicht nur die geschwungene Linie zum Ausdruck bringt, sondern auch die gerade, das wird deutlich an der ganz hervorragenden Lösung eines Kapitells von 1899. Man bedenke: 1899! Und es könnte aus den ersten Jahren der «De Stijl»-Bewegung sein.

Die nordamerikanische Tänzerin Loïe Fuller wurde durch ihre Tänze während der neunziger Jahre in Paris zu einer der grossen Sensationen. Und mit Recht! Nicht durch attitudenhaftes Getue etwa wurde ihr Ruhm gefestigt, sondern mittels ihrer gross angelegten Bewegungen und der Beziehung zum Raum. Fast alle Künstler aller Gattungen, von Rodin bis Toulouse-Lautrec, sind von dieser Pionierin entflammt und inspiriert worden. – Als plastische Leistung hatte Pierre Roche vor 1900 Hervorragendes geschaffen. Fast unvorstellbar, wenn man sich erinnert, dass zur gleichen Zeit gerade in Paris der böseste Kitsch in den offiziellen Salons Triumphe feierte.

Dass ein Denkmal schon um die Jahrhundertwende nicht nur eine Anhäufung von Menschenleibern in Bronze und Stein sein muss, beweist überzeugend ein Denkmalentwurf von Obrist. Die Figur ist Nebensache, hingegen ist die sich nach rechts heraufschraubende Spirale ein ganz persönlicher Bau von plastischer Logik, der sozusagen die gleiche Idee eines Tatlin von 1920 («Entwurf für ein Denkmal der Dritten Internationale») schon fünfundsiebzig Jahre früher vorweggenommen hat.

Museum für das vorbildliche Serienprodukt (1952)

Nach der Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes «Die gute Form» an der Schweizer Mustermesse Basel 1949, durch Max Bill inszeniert und gestaltet, nach der Publikation «Die gute Form» in der Sondernummer «Werk», August 1949, und nach den vielen Kongressen und Veranstaltungen zum Thema «Industrielle Formgebung» dürfte es nun an der Zeit sein, auf ein Ereignis hinzuweisen, das anscheinend im Trubel der heutigen Zeit völlig übersehen und vergessen wurde.

1930 wurde in Hannover als Günther-Wagner-Stiftung das «Museum für das vorbildliche Serienprodukt» gegründet. Damit nahm die avantgardistische Kestner-Gesellschaft in ihr Programm auch diese Seite der Gestaltung auf. Die Lage und Situation war umso günstiger, als gerade der künstlerische Leiter der Kestner-Gesellschaft, Justus Bier, neben Alexander Dörner der Hauptinitiator dieses Projektes war. Wie schon so oft, so hatte auch diesmal die Firma Günther Wagner mitgeholfen, eine Idee zu realisieren. Und bereits im Dezember 1930 konnte die erste Wanderausstellung in der Kestner-Gesellschaft eröffnet werden: «Reine Form im Hausgerät».

In der Sondernummer «Werk», August 1949, erzählt Henry van de Velde von seinen Plänen zur Errichtung eines «Museums der reinen Form» aus seiner Weimarer Zeit vor dem ersten Weltkrieg; wie der Krieg all die schönen Pläne vereitelt habe... und wie er dann zu seiner Überraschung 1949 die oben-erwähnte Sonderschau «Die gute Form» in Basel angetroffen habe.

Bei meinem Besuch bei van de Velde im Herbst dieses Jahres berichtete ich ihm von dem 1930 errichteten Museum in Hannover, was ihm bis dato unbekannt geblieben war.

Mit grösstem Interesse vernahm er alle Details, die ihm mitzuteilen ich umsomehr in der Lage war, weil die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft durch mich und meinen Kollegen Hans Nitzschke gestaltet und aufgebaut wurde. Während unserer Unterhaltung bekundete van de Velde seine Freude über den Namen des Museums: «Was heisst schon «gute» Form? Auf die *reine* Form kommt es an!» Nach diesem mehr oder weniger privaten Bericht über die Errichtung des Museums zu Hannover ist es wohl angebracht, der weiteren Öffentlichkeit von diesem Projekt und seiner Ausführung zu berichten. Leider hatte das Museum kein langes Leben, da die aufkommenden Tendenzen von 1933 gerade die avantgardistischen Ziele der Kestner-Gesellschaft bereits sehr früh hemmten. Wenn es auch nur gelang, die erste Serie eines grösseren Programms auszuführen, nämlich «Reine Form im Hausgerät», so bedeutet das nicht, dass es nur beim Hausgerät allein geblieben wäre.

Im Gegensatz zur Basler Werkbund-Ausstellung wurden alle Elemente des heutigen Wohnens nicht durch Fotos demonstriert, sondern durch Original-Gegenstände. Diese Auffassung hat sich sicherlich als die richtige erwiesen, da ja für den Besucher einer Ausstellung der ungeheure Reiz darin besteht, den Gegenstand in seinem Original-Material sehen, anfassen, umfassen, richtig auswiegen und somit geniessen zu können. Was Fotos nie zu erreichen vermögen, gelang hier: der Material-Kontrast an *einem* Gegenstand und der Material-Kontrast beim Durchlaufen der ganzen Ausstellung. Ermüdung durch Anschauen von Fotos kam nie auf. Und was dann noch sehr wesentlich ist: der Gegenstand erschien in seiner Original-Grösse und wurde über den Umweg

einer Fotografie nicht idealisiert oder kaputt gemacht! Damit wurde wirklich die direkte Beziehung zur dinglichen Umwelt geschaffen.

Wenn es in einer Publikation vielleicht noch gestattet ist, auf die Verwandtschaft spielender Kräfte hinzuweisen, so wurde in diesem Museum ganz bewusst auf eine Ver-menschung von Hausgerät mit absoluter Gestaltung in Bild und Plastik verzichtet. Hingegen wurde sehr grosser Wert darauf gelegt, nicht nur alle Gegenstände mit Angabe des Herstellers, Entwerfers und Entstehungsjahres zu versehen, sondern auch mit Ladenpreisen. Somit konnte der Besucher und Interessent sehen, dass die Gegenstände in diesem Museum oft preiswerter waren als Kitschware! Also keine Produkte für Auserwählte, sondern für alle! «Eine reine Form, an einem der Standardprodukte der Weltindustrie entwickelt, wird zum Besitz *aller* Menschen, übt ihre Wirkung auf jedes Auge», wie Justus Bier in seiner Einführung sagte.

Wichtige Fragen wurden durch Erläuterungstexte und vergleichende Gegenüberstellungen sowie durch Vorträge behandelt:

- «Wie entsteht ein Serienprodukt?»
- «Serienprodukt und individuelles Einzelerzeugnis»
- «Maschinelle Arbeit und Handwerks-erzeugnis»
- «Dekorierte Form oder Schönheit durch die Form an sich»
- «Ornamentale Willkür oder Zweckform»
- «Gesuchte Modernität und echte Standardform»
- «Seit 200 Jahren im Gebrauch befindliche modern gebliebene Formen»
- «Neue Form durch neue Materialien und neue Arbeitsmethoden»

usw.

Entsprechend der noblen Haltung der alten Kestner-Gesellschaft wurde in der Einleitung darauf aufmerksam gemacht, dass sie keinen Anspruch darauf erhebe, etwa als erste für die Gründung eines solchen Museums angesprochen zu werden. Vielmehr wollte dieses Museum jene Aufgabe übernehmen, die in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg «Das deutsche Museum für Kunst, Handel und Industrie» in Hagen (Westfalen) erfüllt hatte, das eine Gründung von Karl Ernst Osthaus war, der auch das Folkwang-Museum in Essen ins Leben rief.

Avantgarde-Publikationen in den zwanziger Jahren (1957)

Wegen der Tatsache, dass die Mit-Streiter und Adjutanten der Feder nicht in der Überzahl am Wege standen, stammen die meisten Publikationen aus der Feder der Avantgardisten selber. Manchmal geschah es, dass die Aufsätze, um die eigene Adjutantanz zu vertuschen, unter anderem Namen erschienen.

gewesen, deren Aufsätze und andere Beiträge für eine längere Lebensdauer der Revuen garantierten, und auch heute noch die grösste Bewunderung hervorrufen.

Wie haben die Publikationen ausgesehen? In welcher Form wurde damals Information gegeben? Die Buchform tritt eigentlich bei den Pionieren kaum auf. Das hat seine Gründe. Das Lancieren von Offenen Briefen, von Manifesten, kleinen Faltprospekten, das Herausgeben von Zeitschriften, meistens in bescheidener Form und Druck-Manier, dafür aber laut in grotesken Farben, das alles entsprach viel mehr als ein Buch dem Temperament des Streiters und dem ganzen Wesen eines Avantgardisten. Ein Buch herauszugeben – das erfordert Musse, Zeit und Distanz; ausserdem ist es eine kostspielige Angelegenheit. Und da die jungen Künstler in den zwanziger Jahren rasch untereinander in Kontakt kommen wollten, so entstanden am laufenden Band in allen Ländern – doch vor allem in Europa – diese wunderbaren Publikationen, welche schon wegen ihrer Typografie besonderes Aufsehen erregten. Es ist uns allen stets unerklärlich gewesen, woher die primitiv eingerichteten Redaktionen überhaupt all die Adressen der Künstler und Kunstfreunde ergattern konnten. Es war eine grandiose Zeit, und so rasch und zahlreich diese Publikationen erschienen, so schnell verschwanden sie zum Teil auch wieder. Von denen, die während einer längeren Periode erscheinen konnten, nenne ich vor allem die Zeitschriften «MERZ»¹, «L'Esprit Nouveau»² und «De Stijl». Hier ist es eben der kühne und weitsehende Blick der Redakteure

Zur Geschichte der Typografie (1959)

Obschon die Typografie das älteste Gebiet innerhalb der visuellen Kommunikation darstellt, ist sie im heutigen Sinne, in ihrer heutigen Erscheinung und ihrer heutigen Mission genau so jung wie Foto, Film, Television, Ausstellung. Also keine «klassische» Angelegenheit.

Im Zuge der grossen Revolution auf dem Gebiet der bildenden Künste, oder richtiger gesagt beim Untersuchen der ganzen Strategie der «Optik», am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wurde auch die Typografie, das Druckbild, einer gründlichen Revision unterzogen. Ich sage ganz bewusst «Druck-Bild», denn es geht auf allen Gebieten der Typografie, besonders beim Buch, nicht allein um die textliche Kommunikation, sondern es handelt sich darum, dass diese textliche Mitteilung dem Leser visuell so präsentiert wird, dass er ohne grosse Anstrengung diese Mitteilung aufnehmen kann. «Le texte lu», um ein Wortspiel zu gebrauchen, ist automatisch «le texte vu». Liegt der Ton zu sehr auf «le texte vu», so kann es passieren, dass vor lauter Optik «Marke Kunst» der Text überhaupt nicht mehr zu lesen ist.

Im Gegensatz zu William Morris (1834–1896), einem der führenden Typografen Englands, der gemäss seiner Herkunft und Auffassung, zum Teil aus religiösen Gründen, sich noch gegen die Maschine bekannt hat, obgleich England als das klassische Land der Maschine galt, setzten sich die Pioniere ganz bewusst mit der Maschine auseinander und bekennen sich somit zur Kultur des Maschinenzeitalters. Dies ist auch für uns an der Hochschule sehr wichtig, da wir ja gerade in unserem Programm das Ziel haben festzustellen, inwieweit ein schöpferisch arbeitender Mensch heute erzogen

werden kann, um seinen Platz im Zeitalter der Maschine zu behaupten oder, richtiger gesagt, wie notwendig dieser schöpferische Mensch für die Maschine ist. Laut Erfahrung und Vision gibt es keine Kluft zwischen einem Künstler und einem industriellen System. Deshalb sollte man Erzfeind einer Auffassung sein, die auch heute noch einen Unterschied zwischen angewandter und freier Kunst zu machen nicht aufhört. Auch als Nichtfachmann wird jeder erkennen müssen, welche grosse Rolle die Maschine, ja überhaupt die Technik in der typografischen Bild-Gestaltung spielt, sei es einmal wegen der Präzision, sei es wegen der Vervielfältigungsmöglichkeiten. Ich wiederhole: Vervielfältigungsmöglichkeiten, nicht Reproduktion.

Es ist die Bewegung des Jugendstils um 1900 gewesen, die den Anfang zum grossen Reinemachen gemacht hat und gleichzeitig durch schärfste Kritik gegen den Schlen-drian jeglicher künstlerischen Äusserung die Basis schuf, auf der dann Schritt für Schritt in forschender Weise weitergearbeitet werden konnte.

Mit dem Jugendstil setzt ein funktionelles Denken ein. Damit ist schon ein besonders wichtiger Schritt getan. In der Jugendstil-Bewegung markieren sich zwei Gruppen: erstens die florale Bewegung und zweitens die lineare Bewegung.

Kritisch ist zu den Plakaten des Jugendstils natürlich allerhand zu sagen, nach unserer heutigen Erfahrung dürfte wohl keines der Plakate die Funktion eines wirklichen Plakates erfüllen. In erzählender Manier, einer Art visueller Reportage, wird bei den meisten dieser Plakate der Betrachter angesprochen, aber nicht direkt, sondern meist auf sehr grossem Umweg. In den meisten Fällen ging es noch um Aus-

schmückung. Fantasie und Schmuck sind Attribute, die noch sehr stark auftreten. Man sprach damals tatsächlich von «Buch-Schmuck». Diese Benennung ist ebenso richtig wie charakteristisch für jene Zeit. Nun ist Schmuck jedoch etwas, was man anlegen kann, oder auch ablegen. Zweifellos eine recht reizvolle Operation, hingegen kann in einem exakt und logisch funktionierenden Prozess, wie es Gestaltung auf allen Gebieten nun einmal ist und sein sollte, weder etwas hinzugefügt noch abgelegt werden.

Aus dieser Schmuck- und Kunstperiode entsprang auch das ganz natürliche Bedürfnis jener Zeit, alle Augenblicke neue «künstlerische» und hochindividuelle Schriften entwerfen zu müssen. Leider übersah man bei all diesem Eifer die Tatsache, dass es nicht erforderlich ist, bei einer typografischen Gestaltung individuelle Schriften zu verwenden. (Geschichtlich darf allerdings nicht übersehen werden, dass damals im Hintergrund noch «die Kunst» stand.) Heute wissen wir genau, dass nicht die jeweilige Form der Letter automatisch eine exakt funktionierende Typografie garantiert, sondern dass es eben die Ordnungsbeziehung von Buchstaben und Buchstabengruppen zum gegebenen Format ist, das heisst also das Inbeziehungsetzen von nicht gewählten, sondern gegebenen Elementen, wie etwa neben Text das Format, die Anzahl der Farben, Firmenzeichen, Abbildungen und anderes mehr. Die Typografie wirkt im zeitlichen Verlauf, wie die Musik. Und wie in der Musik die endlose Anhäufung von Tönen niemals das Wesentliche sein kann und ist, so ist die Typografie ebenfalls keine endlose Anhäufung von Buchstaben. Erst durch das Intervall, durch die Begrenzung wird die masslose Anhäufung zu einer beherrschten, optisch

aufnehmbaren Sprache. Man kann selbst mit weniger guten Lettern eine ausgezeichnete Typografie erreichen.

Und da die Lesefunktion niemals statisch, sondern dynamisch-kontinuierlich ist, entspringt der Rhythmus nicht etwa der Fantasie, sondern kommt vielmehr von einer ganz anderen Seite, nämlich vom gegebenen Manuskript. Diese Partitur darf in keinem Falle ignoriert oder etwa zu Gunsten eines besseren Auskommens verkürzt oder verlängert werden. Wird diese Forderung nicht restlos respektiert, dann haben wir den schlimmsten Formalismus. Also bitte niemals eine Veränderung oder Akzentuierung zu Gunsten einer völlig unangebrachten Ästhetik. Die «künstlerische» Typografie ist ein Trugschluss.

Es ist heute ganz selbstverständlich, dass man vorhandene Lettern nimmt und nicht extra individuelle Schriften für jede Aufgabe nach Temperament des Künstlers entwirft, wie es in der Kalligrafie der Fall ist. Statt Kalligrafie erleben wir jetzt die Montage und den Einbau von einem Element, das nicht durch die Hand des gleichen Gestalters geformt ist. Mit der gegossenen Letter beginnt das Operieren mit vorfabrizierten Elementen, eine Tatsache, die sehr lange in der ganzen Bedeutung glattweg übersehen wurde.

Wir leben heute in einer Epoche der Montagen und Collagen. Dass Filme montiert werden, dürfte mehr als bekannt sein, doch man darf montierte Gedichte – wie zum Beispiel die eines Schwitters – nicht übersehen. Seine montierten Gedichte (Schwitters nannte sie «syndetikondetische Gedichte» nach dem Klebstoff «Syndetikon») haben grossen Einfluss auf die Poesie gehabt.

Analog der Montage mit vorfabrizierten Lettern haben wir einen gleichen Prozess in der Malerei, zumal man endlich weiss, dass nicht nur das üblich bekannte Farbmaterial «Farbe» ist, zu hantieren mit dem Pinsel, sondern dass jegliches beliebige Material – sei es massiv oder transparent – «Farbe» ist.

Dieser Montageprozess ist die beste Schule gegen die Virtuosität und bewahrt vor einem hoffnungslosen Akademismus, der «Hand in Freiheit».

Geschichtlich tritt nun als zweite Gruppe eine Bewegung in Italien auf: der Futurismus. Die Futuristen schleuderten ihre Proteste gegen den Schlendrian und die Verlogenheit und vor allem gegen die Müdigkeit. Man denkt an die berühmten Manifeste, die vor 1914 die Welt wirklich erschütterten.

Ihre Typografie ist funktionell beeinflusst, und zwar durch das Wort. Durch das Wort der Dichter unter Anführung von Marinetti, der der Leiter dieser Bewegung war und mit ungeheurem Elan, gemessen an der damaligen Zeit, seine Blitze schleuderte. In seinen «Les mots en liberté»¹ wird das typografische Bild funktionell bestimmt. Es dürfte als sehr wesentlich gelten, dass daneben die Geräusche und die Geräuschkonstruktion von Russolo indirekt das typografische Bild mitbeeinflusst haben, denn die Bruitisten haben Jahrzehnte lang ungeheure Ausstrahlungen auf allen Gebieten des Gestaltens ausgeübt. Ein Mondrian war ein ganz besonderer Bewunderer dieses geräuschvollen Beitrages und widmete in seinem Bauhausbuch² ein grosses Kapitel dem Bruitismus. Ich will ferner noch in diesem Zusammenhang erwähnen, dass zum ersten Mal in der Malerei ganz neue Bild-Motive entstanden sind, wie zum Beispiel

«Der Lärm der Strasse tritt ins Zimmer»
oder «Das Rütteln der Droschke».

Genau wie beim Futurismus haben auch beim Kubismus die Dichter ihren Einfluss auf das typografische Bild ausgeübt. Guillaume Apollinaire ist zweifellos der grosse Anreger und spiritus rector. Die berühmten Jahre vor dem ersten Weltkrieg, in denen auf allen Gebieten der Kunst hervorragende Leistungen geschaffen wurden, spiegeln sich auch in der Typografie wider. Apollinaire, der Dichter, Mitstreiter und Verteidiger der jungen Kunst, hat sowohl durch seine gezeichneten als auch ganz besonders durch seine gesetzten Buchstabenbilder der erstarrten, festgefahrenen Situation in der Typografie neue Impulse gegeben.

Allerdings hat es in Frankreich in der Typografie nie die Revolution gegeben, wie man sie eigentlich im Lande des Kubismus erwarten sollte. Léger hat mehr Theater-Décors, Filme und Ballett-Figurinen als Typografie geschaffen. Hier bekannt geworden ist sein Umschlag für den Almanach «Europa»³ (1924). In Frankreich werden auch heute noch fast alle Plakate und Buchumschläge gezeichnet, man denke nur an Cassandre und Colin. Ausser einigen Luxus-Büchern sind diese Ausgaben durchweg Stiefkinder der Neuen Typografie. Man ist mehr oder weniger durch blendende Illustrationen eines Picasso, Bonnard oder Braque fasziniert.

Ich muss schon hier darauf aufmerksam machen – es ist geradezu das Schicksal der Typografie jener Zeit –, dass Revision plus Impuls nicht durch die Berufsgenossen in der Typografie geschehen sind, sondern durch Outsider. Diese Tatsache ist symptomatisch für die ganze Situation in der typografischen

grafischen Gestaltung. Das gute Handwerk mit seiner Tradition entfernt sich von der gesunden, nicht formalistischen Typografie und wird durch eine Müdigkeit angefressen und angegähnt, eine Müdigkeit, die alle nur erdenklichen Greuel nebst Langweiligkeit des Satzspiegels aufkommen lässt.

Kurz nach den Kubisten, teils sogar in zeitlicher Überblendung, kommt von einer anderen Seite ein wesentlicher Auftrieb, zunächst mehr oder weniger als Protest negativer Art, dennoch gleichzeitig in aufbauender Art: nämlich durch die Dadaisten, die als Maler und Dichter mit einem unbekanntem Elan das typografische Bild auf radikalste Weise beeinflussen. Diese Künstler protestierten in all ihren Äusserungen auf das heftigste gegen jeglichen Kult des sogenannten «Salon» und waren gleichzeitig grossartiger Erfinder.

Wenn wir heute vielleicht über die eine oder andere typografische Leistung der Dadaisten lächeln, wozu jegliche Ursache fehlt, so kann doch niemand leugnen, dass all diese Schöpfungen ausserordentlich und fundamental wichtig sind. Wie grossartig und wirklich neu sieht das typografische Bild aus, welch ein Feuerwerk: Montage

Collage

Wort-Wiederholungen bis ins Grotleske

optische Spannungen

gross gegen klein

laut zu leise

Einzahl gegen Mehrzahl

diagonal zu horizontal-vertikal

farbige Überdrucke

Schriftmischung

Papierkontraste

Papertexturen.

Unter den Dadaisten will ich eine Persön-

lichkeit etwas detaillierter auftreten lassen, nämlich Kurt Schwitters, der 1948 starb, der Schöpfer der berühmten «Anna Blume», der Urlaut-Sonate und des MERZ-Baus. Nicht nur als Dichter und Maler, als Plastiker und Publizist hat Schwitters gearbeitet, sondern auch als Typograf. Ein typisches Beispiel einer Persönlichkeit, als Gesamtgestalter zu wirken. Es ist einfach eine Lüge, wenn in Biografien immer berichtet wird, und ganz besonders im Falle Kurt Schwitters', dass der heutige Maler oder Plastiker oder Dichter das typografische Feld nur aus Existenzgründen beackere. Es ist vielmehr ein ganz natürliches Bedürfnis, besonders auch die Typografie als visuelles Mitteilungsmittel zunächst zu untersuchen und dann neu zu gestalten. Dass während der Arbeit manches Gesetz eines Bild-Baus Anlass wurde, zum Beispiel darüber nachzudenken, warum dieses Gesetz nicht automatisch für Plakate oder eine andere typografische Aufgabe angewendet werden kann, das ist einer der vielen Vorzüge des Künstlers gegenüber der Routinearbeit eines Nur-Typografen oder eines Werbegrafikers.

Um der wirklich einmaligen Figur eines Kurt Schwitters völlig gerecht werden zu können, dazu würde ein Buch erforderlich sein. Ich kann hier in diesem Rahmen nur auf die Typografie eingehen, obgleich man den Maler Schwitters nicht vom Dichter Schwitters trennen kann, und diesen Schwitters wiederum nicht von dem Publizisten und Typografen. Darum war kein anderer so geeignet, wie er, alle Drucksachen für die Stadt Hannover typografisch zu gestalten, und wenn es sein musste auch redaktionell. Übrigens ein einmaliger Fall in der Geschichte, dass die Leitung einer Stadt einem heutigen Gestalter eine solch grosse Aufgabe anvertraute. Es handelte

sich um die Gestaltung aller Drucksachen, angefangen vom Briefbogen über Geburts- und Sterbe-Urkunden bis zum Schein der Totenfrau. Ein besonderes Kapitel waren die 10 Gebote für die Strassenbahn. Text und Musik – in diesem Falle Typografie – von Kurt Schwitters:

«Reiseziel und -strecke melde
zahle stets mit kleinem Gelde.»

Oder:

«Steigst Du aus, merk Dir den Kniff:
linke Hand am linken Griff.»

Der Anfang dieser Tätigkeit liegt um 1926/27. Schwitters war bis zum Ausbruch der tausendjährigen Finsternis von der mutigen Stadt Hannover engagiert.

Schwitters hat seine eigene Zeitschrift «MERZ» typografisch gestaltet, manchmal übernahm auch ein Freund diese Arbeit, so Lissitzky. Auch Märchen von Schwitters und seine Grotesken sind von ihm selbst typografisch gestaltet worden. «Die Scheuche»⁴ hat er in Zusammenarbeit mit Theo van Doesburg, Käte Steinitz und Paul Vogt aus reinem Setz-Material montiert.

Mit dem Dadaismus zeitlich sich überschneidend arbeitete in Holland mit grosser Ausstrahlung die Bewegung «De Stijl», tatkräftig voran der Gründer dieser Bewegung, Theo van Doesburg, der schon 1931 starb. Es ist gerade dieser Pionier gewesen, der als Maler, Architekt, Publizist, Polemiker und Dichter (als solcher unter den Namen I. K. Bonset und Aldo Camini bekannt) die Typografie als ganz selbstverständlich und sogar notwendig mit in sein Gestaltungsgebiet einbezog. Von ihm stammt die Typografie der Zeitschrift «De Stijl». Der Umschlag und die Seiten sind so gestaltet, dass sie für den Versand gefaltet werden können, ohne dass die peinlichen Knickungen

das typografische Bild mit oder ohne Reproduktion verletzen. Eines der schönsten Beispiele der Typografie heutiger Zeit, obgleich es schon 1922 geschaffen wurde, ist die Titelseite der äusserst seltenen Zeitschrift «Mécano», von der nur drei einfache Nummern und eine Doppelnummer in sehr kleiner Auflage von ungefähr fünfzig Exemplaren erschienen sind. Hier handelt es sich um eines der besten Beispiele heutiger Montagetechnik, mit der Kreissäge als Zeichen der Aggressivität dieser Zeitschrift. Mondrian – wie van Doesburg Mitglied von «De Stijl» – hat sich nie typografisch betätigt.

Der russische Beitrag ist uns personifiziert in El Lissitzky. Soweit wir in Westeuropa wissen, haben weder Rodchenko, Malevitch, Tatlin, Pevsner oder Gabo einen Beitrag zur Typografie im weitesten Sinne geliefert. Wäre dieser tatsächlich vorhanden gewesen, dann wäre bei den äusserst regen und sympathischen Beziehungen während der zwanziger Jahre sicherlich in Deutschland oder in Paris das eine oder andere bekannt geworden. Denn Film, Architektur und Tanz wurden bis 1930 fortlaufend demonstriert.

So bleibt uns nur Lissitzky, der durch sein Architekturstudium in Darmstadt vor dem ersten Weltkrieg sehr gute Beziehungen zu Deutschland unterhielt. (Er starb 1941 in Russland.) In Temperament und Stosskraft kann man ihn mit Theo van Doesburg auf einen Nenner bringen. Nach dem Kriege wirkte er zunächst in Berlin, wo er auf der ersten grossen internationalen Ausstellung abstrakter Kunst am Lehrter Bahnhof 1923 einen besonderen Saal gestaltete, um das Raumproblem zu zeigen. Um diese Zeit, genau gesagt 1922, entstehen auch die ersten typografischen Werke, unter anderem die «Geschichte von den 2 Quadraten». An dieser

Arbeit – besonders der Schlusseite – lässt sich gut demonstrieren, dass die Papierfläche hier nicht nur technischer Träger ist, sondern ein genau so wichtiges Element wie die anderen typografischen Elemente. Ebenso wie bei der «Geschichte von den 2 Quadraten» ist in der Gestaltung des Buches von Majakowsky mit dem Titel «Dlja Golosa»⁵ (d. h. «Zum Vorlesen») aus dem Jahre 1923 nichts gezeichnet worden, sondern nur aus vorhandenen Elementen montiert. Kühn ist die Idee des Registers wie bei einem Telefonbuch.

Von Berlin kam Lissitzky 1923 nach Hannover, wo er zwei Jahre blieb und das er später bis 1926 mehrmals besuchte. In dieser schaffensfrohen Periode sind hervorragende Arbeiten entstanden. Lissitzky hatte sein Atelier in der alten Kestner-Gesellschaft und gab mit dieser zwei berühmte Mappenwerke heraus, und zwar als erstes die Kestner-Mappe Nr. 1 «Proun» und dann die «Figurinen-Mappe». Dank der Aufgeschlossenheit der Inhaber der Pelikan-Werke Günther Wagner stand Lissitzky mit diesen in engster Verbindung. Er wandte die Technik der typografischen Montage und des Fotogramms in Inseraten für diese Firma in äusserst intelligenter Weise an.

Abschliessend noch ein Hinweis auf den Formalismus, den modernen Formalismus, den verkappten Formalismus. Wieviel Disziplin und Klarheit gehört dazu, um sich nicht verleiten zu lassen, wiederum «schmückend» vorzugehen, natürlich modern schmückend. Ein Beispiel einer rein formalistischen Spielerei und einer der skandalösesten Fälle der letzten Zeit ist der Umschlag zu dem grossen und eindrucksvollen Mondrian-Buch⁶: Hier ist man nicht davor zurückgeschreckt, die reinen Flächen, deren

Farbenergien die Struktur dieses Mondrian-Bildes wirksam werden lassen, als Untergrund für Texteinbau zu benutzen. Ein quasi moderner Umschlag, der aber zur Verhöhnung eines heutigen Bildes wurde, eine reine Sabotage. Mit Recht haben Buchbesprechungen, allen voran im Schweizer «Werk», hiergegen auf das heftigste protestiert.

Die visionären Worte von Theo van Doesburg, dem Gründer der «De Stijl»-Bewegung, haben hier wieder einmal ihre Bestätigung gefunden: «Aussen Quadrat, innen Biedermeier».

Typografie und Malerei (1958)

Wichtig ist eines: ich habe von Anfang an Typografie und Malerei streng getrennt. Nie ist meine Typografie ein übertragenes Bild, nie ist ein Bild aus einer typografischen Idee entstanden. Der Humus, woraus diese ganze Strategie der Optik entspringt, kann derselbe sein.

Proportion (1953)

Der schöpferische Wille des Künstlers drückt sich in Ordnung aus und in der Beziehung der einzelnen Elemente zueinander. Schon vor dem Mittelalter bediente man sich gern bei der Gestaltung von Kunstwerken sogenannter Ordnungslinien, die grösstenteils auf dem «Goldenen Schnitt» basieren. Diese Ordnungs- und Proportionslinien sind jedoch nur Hilfsmittel, deren Verwendung allein noch keine Garantie dafür ist, dass nun automatisch auch ein Kunstwerk entsteht. Vielmehr geben diese Hilfsmittel die Sicherheit, ordnend vorgehen zu können. Bei aller Anwendung von mathematischen und geometrischen Gesetzen bleibt das «Schöpferische» das Wesentliche. Die Schönheit lässt sich nicht konstruieren. Dennoch ist man stets wieder bemüht, aus den Erfahrungen der pythagoreisch-platonischen Tradition neue Harmonieregeln (Skala, Harmonie-Ordnungen) zu finden, wofür der «Modulor» von Le Corbusier ein Beispiel sein mag.

Während die «Académie des Beaux-Arts» für das Bildformat drei Standardtypen wie «figure», «paysage» und «marine» empfiehlt (ebenfalls nach dem «Goldenen Schnitt» bestimmt), geht man in der heutigen reinen Bild-Gestaltung hinsichtlich des Formates den umgekehrten Weg. Ein Bildformat wird nach der Bild-Idee, nach der Komposition bestimmt. Die Dynamik der Gestaltung beeinflusst und bestimmt das Bildformat.

farbe als raumbildendes element in der architektur (1953)

alles hat farbe, alles ist reich an farben, ein leben ohne farbe gibt es nicht; alles hat farbe, selbst das farbmaterial, doch nicht das farbmaterial allein.

auch jedes material hat farbe, so wie die luft und das licht
gold und naturstein
holz und stoffe
metall und kork
beton und samt
glas und leder
kies und luft
marmor und licht.

wie sie sehen, habe ich bei der aufzählung den kontrast des materials deutlich machen wollen. mit dem charakter des materials kommen automatisch die äussersten gegensätze in der struktur zum ausdruck, wie:
glatt gegen rauh
glänzend gegen matt
hart gegen weich
laut gegen leise.

dieses gefühl für kontraste ist eine der wichtigsten grundlagen in der gestaltung. dieses gefühl für das material wurde im 19. jahrhundert völlig vernachlässigt. darum war es für jeden studierenden schon am «bauhaus» obligatorisch, einem vor-kursus zu folgen, in dem materialstudien den ausgangspunkt jedweder künstlerischen gestaltung bildeten.

neben der linearen perspektive gibt es auch eine perspektive dank der farb-energien. nichts ist wirkkräftiger als die farbe. ein und derselbe gegenstand verändert sich fortgesetzt im ausdruck, wenn er in verschiedenen farbbehandlungen auftritt. eine ihnen bekannte häuserfront einschliesslich verkehrsmittel und personen

würde nicht wiederzuerkennen sein, wenn zum beispiel die architektur plötzlich grün wäre, die strassenbahn weiss und die menschen violett – es käme einem spuk gleich. architekt bruno taut hat nach dem ersten weltkrieg in magdeburg versucht, die kitsch-architektur der alten häuser durch eine farbe zu gruppieren, um damit eine gewisse ruhe zu erreichen. doch diese auf-fassung wurde zu einem misserfolg, weil in diesem fall die farbe nur als «rettender engel» auftreten sollte.

dank der sozialen entwicklung verschwin-den auf der einen seite mehr und mehr die grossen paläste und gleichzeitig die slums, und entstehen auf der andern seite mehr und mehr neuzeitliche mietwohnungen und landhäuser. es wäre unsinn und ohne jede motivierung, den reichtum, die pracht und die verschiedenheit eines palazzo (wie das wohnen und arbeiten, empfangen und repräsentieren, grosse und kleine gemächer, offizielle und private räume) auf eine miet-wohnung zu übertragen. ganz abgesehen davon, dass es parvenuehaft wäre, ist es auch rein wohntechnisch unmöglich. denn schliesslich und endlich ist eine ein-familien-wohnung kein miniatur-palais. in einer 2- bis 3-zimmerwohnung darf man nicht bereits des morgens beim erwachen einer farb-gestaltung gegenübergestellt werden, die so anspruchsvoll ist, dass man nicht daran vorbeigehen kann, ohne eine «révérence» zu machen. in kleinen behausungen muss die farbe, ganz gleich in welcher form, sehr neutral, bescheiden und unaufdringlich sein. doch darf die farbe aktiv als raumbildendes element gehandhabt werden. leise farben als raumvergrösserndes element.

bei der farbbetonung geht man stets von der fläche aus (die fläche bildet den raum).

darum ist es falsch, die farbe bei nebensächlichen details stark anzuwenden, details wie fensterumrahmungen, türumrahmungen, fussleisten. flächenstörende, raumstörende elemente, die sich nun einmal in einem bau nicht umgehen lassen, dürfen durch farbgestaltung nicht so wichtig werden, dass überall im raum statt farb-harmonien farb-explosionen entstehen.

der gestalter einer raumsituation, architekt wie maler, muss die funktion dieses raumes studieren und ebenfalls die funktion des menschen zum raum. das «form follows function» von sullivan gilt auch für die farbe: «colour follows function». es ergibt sich die unterscheidung von konstanten, stabilen elementen (wand und decke, boden, fester teppich, eingebaute möbel) und mobilen elementen (schiebewände, der mensch und seine kleidung, tische und sitzmöbel, vorhangstoffe, bilder, plastiken, teppiche). dazu gibt es verfließende elemente, die auftreten und verschwinden (wie licht, musik).

in der privatwohnung ist die raumgestaltung durch den architekten und den maler auf ein minimum zurückgedrängt.

der mensch darf in beziehung zum raum nicht zu einem kompositionselement werden, sondern soll sich ungehindert und frei bewegen. die farbgestaltung darf den menschen nicht erdrücken, so dass er sich untergeordnet fühlt. vielmehr muss durch die farbe das lebensgefühl und die aktivität des menschen erhöht werden. in der privatwohnung muss stets genügend platz sein für musik und konversation, volumen, die zeitlich sind und verfliegen. und ferner muss platz für bilder und plastiken sein. bei der raumgestaltung durch farbe muss

der maler-architekt der spur des menschen mit all seinem tun und lassen strikt folgen, sich in die gegebene situation und die gestellte aufgabe vertiefen, um dann sozusagen den klang der farbe herauszuhören, die den menschen in seinen räumen bereichert, verjüngt und sein lebensgefühl erhöht.

die farbe ist ein sehr wichtiges, raumbildendes element und nicht etwas, was später zufällig als verzierung angebracht werden oder eventuell als rettendes element für eine verpfuschte situation herangezogen werden darf.

die farbe darf dabei niemals als selbstverherrlichung auftreten, niemals isolieren, sondern muss das ganze umschliessen. es ist besser, einen raum nur durch sein material wirken zu lassen, als eine farbe falsch oder unsicher und zögernd zu gebrauchen.

jeder auftrag bedeutet eine total neue situation hinsichtlich licht, lage und funktion. jeder auftrag muss zuerst sehr genau untersucht werden, um mit der farbe gestalten zu können. der platz, an dem eine farbgestaltung notwendig ist, ist bei einem schöpferischen architekten bereits in seinem entwurf bestimmt, bereits instinktiv vorgeföhlt und projiziert.

Zur bildenden Kunst – Ausblick (1953)

Wer mit Farbe gestaltend arbeitet, begibt sich auf ein Terrain von Energien. Farbe ist mehr als das, was einen lediglich bezaubert oder verführt. Farbe ist gleichbedeutend mit Energie.

Farbe ist genauso den physikalischen Gesetzen unterworfen wie der Ton in der Musik. Wenn die Maler sich dieser Tatsache mehr bewusst wären, würde ihnen mancher Umweg erspart geblieben sein. Und da der Mensch als Künstler – und zwar nur als Künstler – selbst schöpferisch sein kann, wie die Natur, so ist es von sehr grosser Bedeutung, bei der Gestaltung eines Kunstwerkes elementar vorzugehen und nicht die Farbe als umschreibendes Mittel zu gebrauchen. Theo van Doesburg sagt daher mit Recht: «Die Mittel der Malkunst sind Jahrhunderte lang für alles andere als für gestaltende Zwecke missbraucht und entehrt worden. Der moderne Künstler hat sie rehabilitiert.»

Erst heute hat dank der absoluten Kunstgestaltung die bildende Kunst das erreicht, was der Musik seit Beginn als selbstverständlich erschien. Leider ist das von vielen Kunstfreunden und den Künstlern selbst immer noch nicht eingesehen worden. Oft will man es auch nicht einsehen, da man die ästhetische Erfahrung einfach ignoriert. In diesem Zusammenhang will ich noch einmal ein Wort von Theo van Doesburg zitieren: «Durch seine ästhetische Erfahrung erzeugt der Künstler aufs neue die Realität, nicht gemäss der Natur, sondern gemäss der Kunst.»

Nach einer langen Flaute in der bildenden Kunst sind wir seit Ende des 19. und seit Beginn des 20. Jahrhunderts Zeuge gewaltiger künstlerischer Entwicklungen, einer ungewöhnlich raschen Folge von Erup­tionen, die uns sehr beeindruckten.

Was waren die Ursachen des Niedergangs seit der Renaissance? Als Diagnose des Verfalls sind zwei Faktoren zu konstatieren:

1. die Perspektive oder besser gesagt der Verrat an der Fläche und
2. was damit nicht zufällig in Zusammenhang steht: das Aufkommen der Virtuosität.

Das Aufgeben der Fläche, welche in den grossen Kulturen der Kunst Jahrhunderte hindurch respektiert wurde, hat sich bitter gerächt. Bei dieser Gelegenheit ist vielleicht zu erwähnen, dass der Goldgrund, der in verschiedenen Perioden vorherrschte, ein Material ist, das geradezu ideal dem Wesen der Fläche entspricht, da es niemals räumlich imitativ wirken kann.

Die fallende Linie in der bildenden Kunst wurde Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts aufgefangen. Impressionismus und Jugendstil sind es gewesen, die eine Besinnung und Neuorientierung mit sich brachten. Der Impressionismus hat den Anfang gemacht, picturale Gesetze der Fläche zu respektieren. Seine Freilichtmalerei war ein Erhaschen eines Momentes, also eine Arbeit, die sehr schnell erledigt werden musste. Wenn dazu der breite Pinsel und die Bravour erforderlich waren, so sind diese beiden Faktoren beim Impressionismus ehrlich und berechtigt. Hingegen sind der breite Pinsel und die Bravour in den Kunstäusserungen, die darauf folgten, genau so gefährlich wie die obenerwähnte Perspektive. Jegliche Bravour ist der Erzfeind ehrlicher Gestaltung.

Die Renaissance war gezwungen, die Grundsätze der mittelalterlichen Kunst aufzugeben. Warum sollte das 20. Jahrhundert nicht den Versuch machen, von den Voraussetzungen der Gegenwart her zu neuen

Resultaten zu kommen? Und so verwirrend unsere heutige Epoche auch zu sein scheint, so ist doch nicht zu leugnen, dass nach neuen Gesichtspunkten und schärfster Selbstkontrolle bereits Leistungen der letzten dreissig bis vierzig Jahre vorliegen, die in der ganzen Welt die grosse Revolution hervorgerufen haben. Nach der glorreichen Überwindung der Pseudokunst haben die Pioniere der Neuen Gestaltung wie Sullivan, van de Velde, die Futuristen, die Kubisten und die Künstler der Gruppe «De Stijl» unter Beiseiteschiebung einer platten Naturimitation in der Malerei und in der Plastik eine eigene geistige und künstlerische Welt geschaffen, die nach eigenen Gesetzen eine neue künstlerische Realität ist.

Dank des neuen visuellen Alphabets erstrahlt die Schönheit einfach und unmittelbar in höchster Harmonie vor unseren Augen. Kein falsches Pathos, keine sinnlose Übertreibung stehen der wahren Gestaltung mehr entgegen. Wie kommt das?

Der Künstler der elementaren Gestaltung ist gestaltend und denkend zugleich wieder tätig. Mit dieser Haltung setzt er die Tradition der Künstler der Vor-Renaissance fort. Der gern als Radikalinski verschriene Künstler ist also ein Träger der Tradition. Das klingt nicht nur sehr versöhnend, sondern bringt den schöpferischen Menschen wieder auf den Platz, wo das Denken niemals als kunstfeindlich gewertet wurde. Gestalten, Forschen und Erfinden liegen ganz harmonisch nebeneinander auf einer Linie. Der heute gern zitierte Satz «Maler wird man durch Malen» scheint mir doch etwas zu banal. Die Pinselbravour wird auch heute noch gern als Wertmesser und unumstössliches Attribut in der Kunst sowohl vom Künstler als auch vom Kunstfreund

angesehen. Eine Bildgestaltung ohne den sichtbaren Vortrag der Hand wird als dünn oder blutlos abgelehnt. In Wirklichkeit ist die Situation doch wohl eine ganz andere. Paul Klees Worte: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar» werden eventuell noch akzeptiert. Doch ein anderer Pionier, nämlich der amerikanische Architekt und Denker Sullivan hat durch seinen Satz: «form follows function» bereits um 1885 dafür gesorgt, dass das Organische in der Gestaltung unentbehrlich wird. Hierzu möchte ich sogleich bemerken, dass man sich hüten muss, den Begriff «organisch» nur mit dem Wachstum eines Lebewesens in Verbindung zu bringen. Das Entstehen eines Kunstwerkes ist ebenfalls ein Wachstums-Prozess. Und da Funktionalismus ein Denk-System ist, so ist das bildnerische Denken neben der organischen Planung einer künstlerischen Idee und der Ökonomie der Mittel der Ausgangspunkt jedweder künstlerischen Gestaltung.

Die Bild-Idee entspringt der Farbe, nicht umgekehrt; Farbe ist Energie, wie die Linie eine Energie ist. Van de Veldes 1890 ausgesprochene Worte erklangen nach dem Chaos von verlogenen Stilen prophetisch und wie ein Signal, Worte, die noch heute ihre volle Berechtigung haben: «Die Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist. Die Linie ist eine Kraft, sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat.»

Dasselbe kann man nun nach der grossen Neuordnung der künstlerischen Grundelemente auch von der Farbe sagen. Die Farbe, als solche befreit von allem Ballast, ist aktiv tätig: *diese* Farbe bedeutet nichts – und *diese* Farbe bedeutet auch nichts.

Doch was zwischen diesen Farben liegt, das ist das Wichtigste: nämlich die Beziehungen.

Wir stehen an einem sehr bedeutenden Wendepunkt. Es gibt kein Form-Prinzip mehr, sondern nur noch eine Gestaltung, in der die Wert-Beziehungen der Farbe durch ihre elementare Spannung das Primäre sind. Und diese Spannungen als treibende Kräfte sind sowohl visuell als auch hörbar, ja selbst fühlbar zu geniessen.

Und da die absolute Farbgestaltung, ob Komposition oder Konstruktion genannt, grosse Energien aufweist – leise oder laut, elegant oder brutal, bescheiden oder gewaltig – so ist der Platz des Geschehens, also die Bildfläche, sehr genau zu untersuchen. Die Bildfläche als Format ist überhaupt der Ausgangspunkt der Bildgestaltung.

Da ist zunächst einmal zu untersuchen, ob das Format horizontal oder vertikal sein muss. Als vertikal stehender Mensch entsteht bereits eine Spannung gegenüber einem Horizontal-Format, bevor überhaupt der Künstler die Farbe hantiert. Nach Feststellung des Formates, ob horizontal oder vertikal, taucht die zweite Frage auf, nämlich ob grosses oder kleines Format. Wobei sofort bemerkt werden muss, dass ein grosses Bild auch wirklich gross sein muss und keine Vergrösserung eines kleinen Formates sein darf. Alle diese Proportionen werden nicht von einer Stimmung oder einer Laune bestimmt, sondern von der Bild-Idee. Das Gestaltungsgesetz, die Proportionsgesetze und die Dynamik der Farbenergien ergeben bei der Entstehung einer Bild-Idee ganz automatisch das Format. Es ist geradezu erstaunlich, wie wenig die meisten Künstler sich dieser

elementaren Forderung bewusst sind. Es ist beinahe nicht zu glauben, dass selbst bei den Avantgardisten in Paris noch heute die drei Grundformate der Akademie gehandhabt werden, nämlich «figure», «paysage» und «marine». Aber «mesure et grandeur» sind nicht genormt zu liefern. Wenn ich schon ordnend in der Gestaltung vorgehen will, so kann doch das Format der Bildfläche nur ordnend festgestellt werden, also jedesmal der picturalen Logik entsprechend, und nicht umgekehrt!

Und ob das Pendel nun nach der dynamischen Konsonanz oder nach der dynamischen Dissonanz ausschlägt – die Schönheit wird oft nicht gesehen; Farbe (Klang), Zahl und Richtung (Bewegung) machen die Harmonie aus. Nicht mit dem Gefühl allein, nicht mit dem Verstand allein erleben wir die Schönheit und den Rhythmus einer Gestaltung. Erst das Kollektiv: Gefühl plus Wissen, Denken plus Empfinden, also alle Sinne sind einzuschalten, um ein Kunstwerk zu sehen, zu hören, zu fühlen.

Das Wesentlichste der heutigen Kunst ist: Der Kunstfreund steht nicht mehr passiv dem Kunstwerk gegenüber, sondern wird von diesem aufgefordert, aktiv teilzunehmen. Und nun wird Neuland betreten, das wirklich vorher noch nicht da war! Also neu erfunden – und nicht etwa als Vorhandenes erst jetzt entdeckt.

Biografie

- 1899 am 17. November in Osnabrück geboren
Schulzeit und Tischlerlehre in Osnabrück
- 1919 Übersiedlung nach Hannover
Studium an der Technischen Hochschule (Innenarchitektur, Architektur, Plastik) und an der Kunstgewerbeschule
erste künstlerische Arbeiten (Reliefs, Plastik-Entwürfe)
- 1922–23 Baukeramiken, Zeichnungen, Collagen, Malerei
- 1924 Gründung der Gruppe K (zusammen mit Hans Nitzschke)
Ateliers im Haus der Kestner-Gesellschaft, Hannover
Ausstellung der Gruppe K in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, und im Sonnenhof, Bad Harzburg
Bekannntschaft mit Kurt Schwitters, Hans Arp und Theo van Doesburg
Mitglied von «Der Sturm», Berlin
- 1925 Ausstellung in «Der Sturm», Berlin
Mitglied von «De Stijl»
Teilnahme an der «Exposition internationale d'art d'aujourd'hui», Syndicat des Antiquaires, Paris
- 1926 Teilnahme an der Grossen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof, Berlin (Sektion Die Abstrakten)
- 1926/27 Teilnahme an «The International Exhibition of Modern Art», organisiert durch die Société Anonyme, Brooklyn Museum, Brooklyn, und Anderson Galleries, New York
- 1927 Gründet mit Kurt Schwitters, Hans Nitzschke, Carl Buchheister, Rudolf Jahns «die abstrakten hannover», Ortsgruppe der Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten
Teilnahme an der Ausstellung «Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa», Städtische Kunsthalle, Mannheim
- 1929 Erste Einzelausstellung in der Galerie Povolozky, Paris
Teilnahme an der Ausstellung «Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik», Kunsthaus, Zürich
- 1930 Teilnahme an der «1ère Exposition Internationale du Groupe Cercle & Carré», Galerie 23, rue de la Boétie, Paris, und an der Ausstellung «Vision und Formgesetz», Galerie Ferdinand Möller, Berlin
- 1931 Delegierter Deutschlands auf dem «Congrès préparatoire du musée contemporain», Château La Sarraz (Kanton Waadt/Schweiz)
Teilnahme am «4e Salon des Indépendants», Orangerie, Bordeaux

- | | | | |
|---------|--|---------|---|
| 1932 | Gründungsmitglied der Gruppe «abstraction – création», Paris
Heirat mit Ilse Leda | 1940 | Herausgabe seines Gedichtbandes «millimeter und geraden», durch J. F. Duwaer & Zonen, Amsterdam |
| 1934 | Einzelausstellungen bei Bragaglia fuori commercio, Rom, und in der Galleria del Milione, Mailand | 1944 | Gründung und Leitung der Editions Duwaer, Amsterdam
Teilnahme an der Ausstellung «Konkrete Kunst», Kunsthalle, Basel |
| 1936–37 | Aufenthalt in Berlin | | |
| 1937 | Teilnahme an der Ausstellung «Konstruktivisten», Kunsthalle, Basel | 1948 | Teilnahme am «3e Salon des Réalités Nouvelles», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris |
| 1937–38 | Aufenthalt in der Schweiz | 1949 | Teilnahme an der Ausstellung «L'art abstrait: ses origines, ses premiers maîtres», Galerie Maeght, Paris |
| 1938 | Übersiedlung nach Amsterdam
Arbeiten in der Ausstellung «Entartete Kunst», Berlin
Teilnahme an der Ausstellung «Abstracte Kunst», Stedelijk Museum, Amsterdam
Einzelausstellung im Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, Den Haag
Teilnahme an der Ausstellung «Modern German Art», New Burlington Gallery, London | 1950 | Schaufenstergestaltung zum 80. Jubiläum des Kaufhauses De Bijenkorf in Amsterdam, Den Haag und Rotterdam
Einzelausstellung im Magazijn de Bijenkorf, Amsterdam |
| 1938/39 | Teilnahme an der Ausstellung «Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings», Gibbes Memorial Art Gallery, Charleston/SC., und The Baltimore Museum of Art, Baltimore/Maryland | 1951 | Teilnahme an der Ausstellung «De Stijl 1917–1931», Stedelijk Museum, Amsterdam |
| | | 1952 | Teilnahme an der Ausstellung «De Stijl 1917–1932», XXVI Biennale di Venezia, Venedig |
| | | 1952–54 | Lehrauftrag «Farbe als raumbildendes Element in der Architektur» an der Academie van beeldende kunsten, Rotterdam |
| 1939 | Teilnahme an der Ausstellung «Art of Tomorrow», Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, und am «2e Salon des Réalités Nouvelles», Galerie Charpentier, Paris | 1953 | Preis der II. Biennale von São Paulo |

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1954 | Berufung an die Hochschule für Gestaltung, Ulm, als Leiter der Abteilung für Visuelle Kommunikation
Mitglied des PEN-Club, Sektion Holland
Einzelausstellung in der Galerie Ferdinand Möller, Köln | 1959 | Einzelausstellung im Kunstverein Freiburg i. Brsg. (Ausstellungshalle Talstrasse) |
| 1955 | Justus-Möser-Medaille der Stadt Osnabrück
Mitglied des Rektoratskollegiums der Hochschule für Gestaltung, Ulm
Einzelausstellung im Kunstverein Ulm (Ulmer Museum)
Teilnahme an der Documenta I, Kassel | 1960 | Teilnahme an der Ausstellung «Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung», Helmhaus, Zürich |
| 1956 | Ausstellung «Josef Albers, Fritz Glarner, Friedrich Vordemberge-Gildewart», Kunsthaus, Zürich | 1962 | Teilnahme an der Ausstellung «Die zwanziger Jahre in Hannover», Kunstverein, Hannover am 19. Dezember in Ulm gestorben |
| 1957 | Teilnahme an der Ausstellung «Malende Dichter – dichtende Maler», Kunstmuseum, St. Gallen
Einzelausstellungen im Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen (zusammen mit Josef Albers) und in der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern | | |
| 1958 | Einzelausstellungen im Kunstverein Frankfurt a.M. (Haus Limpurg im Römer), in der Staatlichen Kunsthalle, Baden-Baden (zusammen mit Max Ackermann, Johannes Itten, Boris Kleimt) und in Die Insel, Hamburg | | |

Literatur

friedrich vordemberge-gildewart: millimeter und geraden. j. f. duwaer & zonen, amsterdam 1940.

friedrich vordemberge-gildewart: époque néerlandaise. préface jean arp, éditions duwaer, amsterdam 1949, collection éditions duwaer, vol. 2. (Texte französisch, deutsch, englisch)

Friedrich Vordemberge-Gildewart. 10 Reproduktionen (serigrafiert) nach Werken aus verschiedenen Epochen seines Schaffens, hrsg. und mit einer Einleitung von Eugen Gomringer, Edition Domberger, Stuttgart-Bonlanden 1970. (Auflage: 100 Exemplare, jedes Blatt numeriert)

Friedrich Vordemberge-Gildewart: Schriften und Vorträge. Hrsg. von Dietrich Helms, Erker-Verlag, St. Gallen 1976.

richard p. lohse (hrsg.): vordemberge-gildewart. eine bild-biografie, dokumente, fotografien, zeichnungen und bilder, verlag arthur niggli, teufen 1959.

Hans L. C. Jaffé: Vordemberge-Gildewart. Mensch und Werk, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1971. (mit Biografie und Werkverzeichnis)

Dietrich Helms: Vordemberge-Gildewart. Muster-schmidt-Verlag, Göttingen-Berlin-Frankfurt-Zürich 1972.

Quellennachweis und Anmerkungen

Gruppe K (S. 11)

Vorwort zum Katalog der Ausstellung «Gruppe K», Sonnenhof, Bad Harzburg 1924.

Die Gruppe K bestand aus Friedrich Vordemberge-Gildewart und Hans Nitzschke.

Der absolute Film (S. 12)

Manuskript des Einführungsvortrags von VG zur Nachtvorstellung «Der absolute Film», veranstaltet von der Kestner-Gesellschaft am 22. Mai 1925 in den Palast-Lichtspielen, Hannover.

- 1 Kandinsky hatte am 16. Dezember 1924 in einer Veranstaltung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, einen Vortrag über «Abstrakte Kunst» gehalten. (s. Katalog der Ausstellung «Die zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur 1916–1933», Kunstverein, Hannover 1962, S. 28)
- 2 Grosse Berliner Kunstausstellung, Lehrter Bahnhof, Berlin 1923.
- 3 Prounenraum von El Lissitzky auf der Grossen Berliner Kunstausstellung, Lehrter Bahnhof, Berlin 1923. Die Wandabwicklung ist dargestellt in der Prounen-Mappe, herausgegeben von der Kestner-Gesellschaft, Hannover (Kestner-Mappe Nr. 1 «Proun», Hannover 1923); s. «El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe, Schriften», übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Verlag der Kunst VEB, Dresden 1967, Abb. 184 und 185; vgl. Dietrich Helms: «Lissitzkys Demonstrationssäle», Katalog der Ausstellung «El Lissitzky», Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, s. 26–28.
- 4 Fidus, eigentlich Hugo Höppener, * Lübeck 8. Oktober 1868, † Schönblick bei Woltersdorf 23. Februar 1948. Lit.: S. Frecot, u. a.: «Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegung», Rogner & Bernhard, München 1972.

Raum – Zeit – Fläche (S. 15)

Aus einer Mappe mit fragmentarischen Aufzeichnungen, nach Vermerk auf dem Manuskript entstanden in Hannover 1923/24, Paris 1925, Hannover 1926. Diese Aufzeichnungen sollten offensichtlich zu einem Buchtext ausgearbeitet werden. Es findet sich in den Papieren von VG ein unvollständiger Briefentwurf an Laszlo Moholy-Nagy, in dem VG den Wunsch äussert, unter dem Titel «Raum – Zeit – Fläche» später einen Band in der Serie «Bauhausbücher» herauszubringen. (nicht erschienen)

die unvergleichliche mechanik (S. 16)

Manuskript, datiert Hannover 1927.
Veröffentlichung in: «De Stijl», Leiden, Nr. 79–84, 1927, S. 106–108 (In dieser Druckfassung heisst es «Mechanik *in* der Kunst»; es muss aber «Mechanik der Kunst» heissen, entsprechend der späteren Aussage von VG: «Die Mechanik *in* der Kunst gibt es nicht.»); «Transition», Paris, Nr. 15, 1929 (englisch).

Theo van Doesburg in Briefen an VG:
«Von Kurt Schwitters bekam ich die schönen Photos Ihrer neuen Arbeiten. Ich war sehr erfreut und rechne Sie mit dieser Arbeit als wichtige Stütze unserer neuen Bewegung des Elementarismus. In der nächsten Nummer von Stijl (78) werde ich diese Arbeiten bringen.» (30. Mai 1927)

«... der Elementarismus fordert «Opfer», und falls Du etwas beisteuern kannst, wäre mir das ausserordentlich willkommen!!! Ich möchte die Propaganda nicht gerne aufgeben, und durchhalten. Du musst auch ganz activ werden, und für Deutschland dem Elementarismus Leben einblasen. Ich habe nun diesen Gedanken: Wir schreiben zusammen (Du schreibst sehr gut) ein Manifest über den Elementarismus und fügen einige Klischees von meinen, Deinen, Rietvelds Arbeiten hinzu. Das Manifest, grossartig gedruckt, aber sehr einfach, musst Du überall in Deutschland verstreuen. Schreibe mir, was Du davon denkst...». (Strassburg, 3. Juni 1928)

architektur – keine optische wertung (S. 18)

Manuskript, leicht gekürzt, datiert April 1927, Januar 1928.

- 1 Mit der «Revue in Stuttgart» ist die Internationale Plan- und Modellausstellung «Die Wohnung», Siedlung am Weissenhof, Stuttgart, des Werkbundes von 1927 gemeint.

typografie (S. 19)

Manuskript.
Veröffentlichung in: «Gefesselter Blick. 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung», hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Heinz und Bodo Rasch, Schöllkopf, Pfund & Cie, Stuttgart o. J. (1930), S. 104–107, mit Abbildungen typografischer Arbeiten von VG.

optik – die grosse mode (S. 20)

Manuskript.
Veröffentlichung, leicht gekürzt, in: «bauhaus», Dessau, Jg. 3, Nr. 4, Oktober–Dezember 1929.

Ernst Kállai (Redaktor der «bauhaus»-Zeitschrift) in einem Brief an VG vom 12. September 1929: «... Es ist ein Rahmen da, in dem Ihre kleine radikale Angelegenheit auf das Allerexponierteste, Nachdrücklichste plaziert und den Inflationssagenten der Fotografiererei kräftigst in die Fresse geschlagen werden kann. Lieber Vorderberge-Gildewart, ich bitte Sie um Himmelswillen, machen Sie diesen Streitartikel fertig und geben Sie ihn dringendst her, samt Fotomontagen...».

- 1 «Uhu». Das neue Ullstein-Magazin, hrsg. v. Peter Pfeffer, Red.: Walter Zadeck, Berlin, Jg. 1, Heft 1, 1924 ff.

Museum von heute (S. 22)

Vervielfältigte Unterlage für den «Congrès préparatoire du musée contemporain», Château La Sarraz (Kanton Waadt/Schweiz), 1931. VG antwortet auf die dem Kongress vorangehende Umfrage am 7. Juli 1931. Ausser ihm nahmen aus Deutschland Herbert Bayer und Laszlo Moholy-Nagy am Kongress teil. Der Bericht von VG über diesen Kongress erschien in: «Hannoverscher Anzeiger», Hannover, Nr. 259, 3. Beilage, 4. November 1931.

Der Gegenstand (S. 24)

Manuskript, datiert 17. März 1933. Antwort auf eine Umfrage von «abstraction-création art non figuratif», Paris. Veröffentlichung in: «abstraction-création art non figuratif», Paris, Nr. 2, 1933.

zu meinen reliefs von 1924 (S. 24)

Dieser Kurztext basiert auf den Ausführungen des Aufsatzes «Zur bildenden Kunst – Ausblick» (s. S. 73). Veröffentlichung in: «spirale», Bern, Nr. 4, 1954. Herausgeber und Verleger: Marcel Wyss, Dieter Roth, Eugen Gomringer.

Fragment einer Autobiografie (S. 25)

Manuskript, endet 1926, nicht datiert.

1 s. Einleitung von Dietrich Helms im Katalog der Ausstellung «die abstrakten hannover», Galerie Barga, Köln 1975.

Brief an Will Grohmann (S. 28)

81 Geschrieben am 28. September 1934.

abstrakt – konkret – absolut (S. 29)

Aus: VG: «époque néerlandaise», éditions duwaer, amsterdam 1949. Wie VG in seinen Erinnerungen an Frans Duwaer berichtet, war das VG-Album in den Editions Duwaer, das den Text enthält, schon für 1944 geplant. Es ist ein undatiertes, mehrfach korrigiertes Manuskript dieses Textes mit einem Vermerk von VG vorhanden, wonach der Text am 6. 1. 1944 der Redaktion der Zeitschrift «Werk» zugesandt wurde. (dort nicht erschienen) Erstveröffentlichung in: «Phoenix», Amsterdam, Jg. 1, Nr. 4, 1946 (holländisch). Es existieren mehrere Nachdrucke: «Prisma», München, Heft 10, 1947; Katalog der Ausstellung «Friedrich Vordemberge-Gildewart», Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1966; Katalog der Ausstellung «Friedrich Vordemberge-Gildewart», Städtische Kunsthalle, Mannheim 1970; «Leonardo», Oxford, vol. 4, 1971, S. 172–175 (englisch).

1 «Circle. International Survey of Constructive Art», ed. by J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo, Faber and Faber Ltd., London 1937.

Das illegale Buch (S. 33)

Manuskript, datiert 13. Oktober 1945. Veröffentlichung, leicht gekürzt, unter dem Titel «Hollands illegales Buch. Die Ausstellung «Das freie Buch in unfreier Zeit» in: «National-Zeitung», Basel, 14. Januar 1946.

1 «Het vrije boek in onvrije tijd», Stedelijk Museum, Amsterdam 1945.
2 «Transition». An international quarterly for creative experiment, ed. by Eugène Jolas and Elliott Paul, Paris (Nr. 1–20, 27), The Hague (Nr. 21–24), New York (Nr. 25, 26), 1927–1938.

Frans Duwaer (S. 36)

Manuskript.

Veröffentlichung in: «Frans Duwaer, 1. 1. 1911 – 10. 6. 1944, van zijn vrienden», gezet en gedrukt op zijn werkplaats, o. O., o. J. (Amsterdam 1945) (holländisch).

- 1 VG
- 2 VG: «millimeter und geraden», j. f. duwaer & zonen, amsterdam 1940. (Auflage 75 Ex., 10 Ex. gekennzeichnet a–j, nicht im Handel, 65 Ex. num. 1–65, davon Nr. 1–10 signiert)
- 3 jean arp: «rire de coquille», hrsg. von VG, Amsterdam 1944. (Gedichte von Hans Arp mit Vignetten von Sophie Taeuber-Arp) (Auflage 100 Ex., im Impressum signiert, 25 Ex. auf papier barchem, green, num. 1–25, 75 Ex. auf papier hollande van gelder, num. 26–100)
- 4 Wassily Kandinsky: «11 Tableaux et 7 Poèmes», Editions Duwaer, Amsterdam 1945, Collection Editions Duwaer dirigée par VG, vol. 1. (Auflage 200 Ex., 45 Ex. num. 1–45 mit einem zusätzlichen Schablonendruck, 125 Ex. num. 46–170, 30 Ex. h. c. num. I–XXX mit einem zusätzlichen Schablonendruck)
- 5 VG: «époque néerlandaise», éditions duwaer, amsterdam 1949, collection éditions duwaer, vol. 2.
- 6 Beide Publikationen nicht erschienen.

Werkman, der Maler 1882–1945 (S. 38)

Manuskript, leicht gekürzt.

Veröffentlichung unter dem Titel «Werkman, the painter (1882–1945)» in: «Werkman», Netherlands Informative Art Editions, S. Gouda Quint-D. Brouwer & Son, Arnhem 1949.

Über die Begegnung mit Max Beckmann (S. 41)

Manuskript.

Veröffentlichung, gekürzt, unter dem Titel «Ontmoetingen met Max Beckmann» in: «Elseviers weekblad», Amsterdam, 20. November 1954; (auszugsweise) in: Lothar-Günther Buchheim: «Max Beckmann», Buchheim-Verlag, Feldafing/Obb. 1959, S. 146.

- 1 Max Beckmann: «Briefe im Kriege», gesammelt von Minna Tube, Cassirer, Berlin 1916.

Kurt Schwitters 1887–1948 (S. 43)

Manuskript.

Veröffentlichung in: «Bauwelt», Berlin, 50. Jg., Nr. 13, 30. März 1959, S. 404–405. Früher in einer kürzeren Fassung als Nachruf auf Kurt Schwitters erschienen in: «Forum», Amsterdam, Nr. 12, 1948, S. 356–362 (holländisch).

- 1 Der Bericht von Kurt Schwitters über die Werkbund-Ausstellung in Stuttgart 1927 wurde im Anschluss an den Artikel von VG wieder abgedruckt in: «Bauwelt», Berlin, 50. Jg., Nr. 13, 30. März 1959.

Zur Geschichte der «De Stijl»-Bewegung (S. 46)

Manuskript, gekürzt um Verweise auf begleitende Lichtbilder, des Vortrags von VG, gehalten am 17. Mai 1962 im Kunstverein Leverkusen auf Schloss Morsbroich. Früher in einer kürzeren Fassung (u. a. entfiel die Polemik gegen Mondrian) erschienen in: «Werk», Winterthur, Heft 11, November 1951, S. 349–355.

- 1 Amédée Ozenfant, Pierre Jeanneret (Le Corbusier): «La peinture moderne», Editions G. Crès et Cie, Paris 1925.
- 2 «De Stijl 1917–1928», Museum of Modern Art, New York, Dezember 1952 – Februar 1953.
- 3 «De Stijl 1917–1931», Stedelijk Museum, Amsterdam 1951.
- 4 Auseinandersetzung in: «Cahiers d'Art», Paris 1930/31.
- 5 «De Stijl». Internationaal maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en kultuur, Leiden 1917–1932.
- 6 Alfred H. Barr jun.: «Cubism and Abstract Art», Museum of Modern Art, New York 1936.
- 7 Katalog der «Gedächtnisausstellung Piet Mondrian 1872–1944», Kunsthalle, Basel 1947.
- 8 «Mécano», Leiden 1922, No. Blau, Gelb, Rot, Weiss (4 Nummern erschienen, wovon 1 Doppelnummer).
- 9 Georges Vantongerloo: «L'art et son avenir», De Sikkel, Anvers o. J. (1924).
- 10 Siegfried Giedion: «Aan de alleenstaande J. J. P. Oud bij zijn zestigste verjaardag» in: «Forum», Amsterdam, 6. Jg., Nr. 5/6, Mai/Juni 1951.
- 11 Haus Truus Schröder-Schräder, Prins Hendriklaan 50, Utrecht.
- 12 «Wendingen», Amsterdam, Nr. 1, 1929ff.
- 13 «Art Concret», Paris, Jg. 1, Nr. 1, April 1930ff.

Kasimir Malevitch (S. 55)

Aus: «Schwäbische Donau-Zeitung», Ulm, 26. Februar und 1. März 1958.

- 1 «L'art abstrait: ses origines, ses premiers maîtres», Galerie Maeght, Paris 1949.
- 2 Kasimir Malewitsch: «Die gegenstandslose Welt», übersetzt von A. von Riesen, Albert Langen, München 1928, Bauhausbücher, Bd. 11.

Elementare Kräfte um 1900 (S. 59)

Manuskript.

Veröffentlichung unter dem Titel «Elementaire krachten rondom 1900» in: «Forum», Amsterdam, Nr. 12, Dezember 1952.

Museum für das vorbildliche Serienprodukt (S. 61)

Manuskript, datiert 25. Oktober 1952.

Veröffentlichung in: «Werk», Winterthur, Heft 12, Dezember 1952.

Avantgarde-Publikationen in den zwanziger Jahren (S. 63)

Manuskript der Vorlesung von VG, gehalten am 9. Oktober 1957 vor den Studierenden im fachgeschichtlichen Seminar, Hochschule für Gestaltung, Ulm.

- 1 «MERZ», Hannover, Nr. 1, 1923ff.
- 2 «L'Esprit Nouveau». Revue internationale d'esthétique dirigée par Paul Dermée, Paris, Nr. 1–28, 1920–1925.

Zur Geschichte der Typografie (S. 64)

Manuskript, gekürzt, des Vortrags von VG, gehalten in:

München, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Vortragssaal der Städtischen Galerie, am 26. Januar 1959

Kassel, Staatliche Werkkunstschule, Amerikahaus, am 29. April 1959

Stuttgart, Graphischer Klub, Fachschule für das graphische Gewerbe, am 18. Mai 1961

Hamburg, Staatliche Hochschule für

Bildende Künste, am 13. Juni 1961

Hannover, Graphischer Bund, Künstlerhaus, am 14. März 1962

Hamburg, Graphischer Bund, Handwerkskammer am Holstenwall, am 15. März 1962

Zürich, Kunstgewerbemuseum, am 26. Juni 1959

- 1 F. T. Marinetti: «Les mots en liberté futuristes», Edizioni Futuriste di «Poesia», Mailand 1919.
- 2 Piet Mondrian: «Neue Gestaltung, Neoplastizismus. Nieuwe Beelding», übersetzt von Max Burchartz und Rudolf F. Hartogh, Albert Langen, München 1925, Bauhausbücher, Bd. 5.
- 3 «Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen», hrsg. von Carl Einstein u. Paul Westheim, Kiepenheuer, Potsdam 1924.
- 4 Kurt Schwitters, Käthe Steinitz, Theo van Doesburg: «Die Scheuche. Märchen», Apossvverlag, Hannover 1925.
- 5 Wladimir Majakowski: «Dlja Golosa» (deutsch: «Zum Vorlesen» oder «Für die Stimme»), RSFSR, Berlin 1923. (13 Gedichte in einer Buchkonstruktion von El Lissitzky)
- 6 Michel Seuphor: «Piet Mondrian. Leben und Werk», Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1957.

Typografie und Malerei (S. 70)

Aus einem Brief von VG an Richard P. Lohse vom 30. Dezember 1958.

Proportion (S. 70)

Manuskript, datiert Februar 1953.

farbe als raumbildendes element in der architektur (S. 71)

Manuskript (holländisch und deutsch) des Vortrags von VG, gehalten in:

Rotterdam, Rotterdamse Kunstkring,

am 23. Februar 1953

Leeuwarden, Friese Bouwkring,

am 21. Januar 1954

Wuppertal-Vohwinkel, Werkkunstschule,

am 15. Juni 1954

Osnabrück, Museumsverein,

am 25. November 1954

Bremen, Kunsthalle, am 1. Dezember 1954

Kassel, Staatliche Werkakademie,

am 3. Dezember 1954

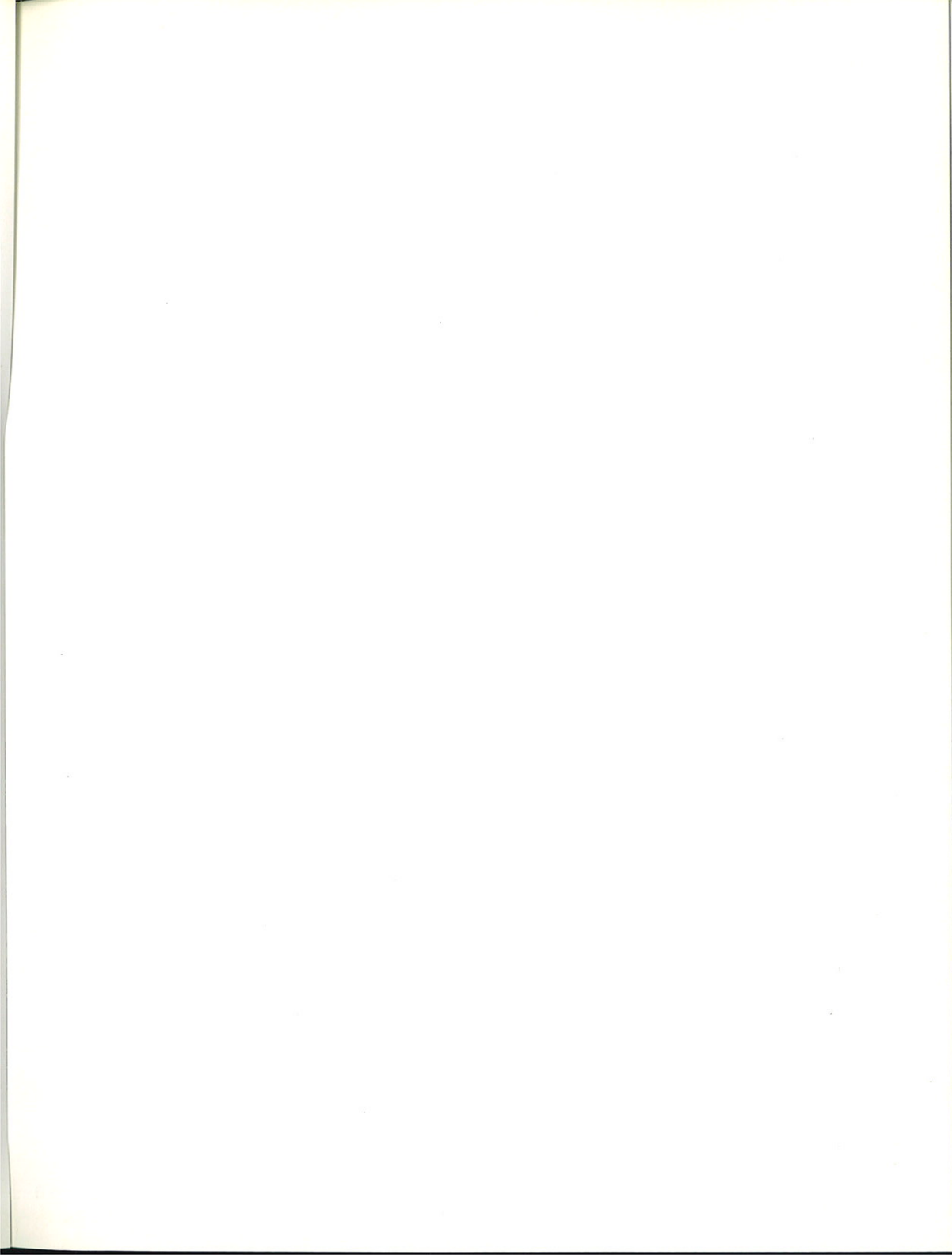
München, Gesellschaft der Freunde junger Kunst,

am 12. Dezember 1955

Zur bildenden Kunst – Ausblick (S. 73)

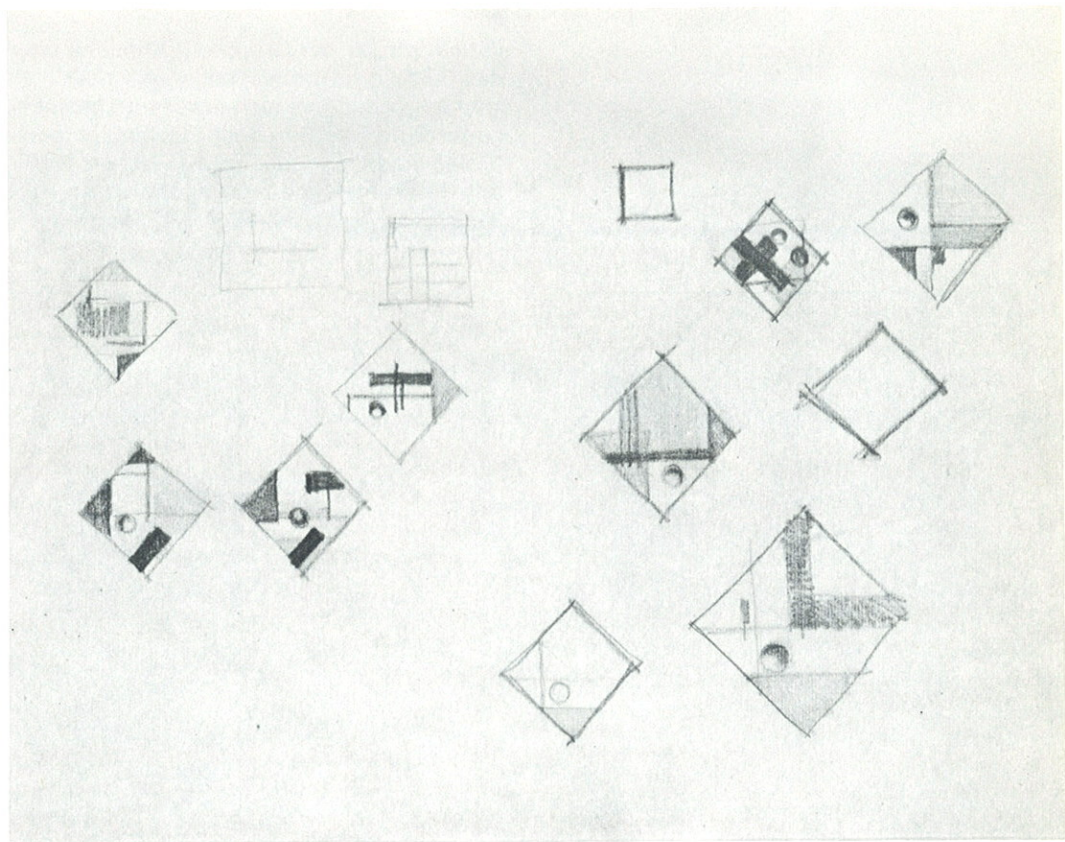
Manuskript. Der Vortrag, gesprochen von VG, wurde gesendet unter dem Titel «Gedanken zur bildenden Kunst» am 5. Februar 1954 vom NDR, Hannover. Andere Fassungen tragen die Titel «Zur bildenden Kunst», «Ausblick», «Farbe und Schauplatz».

Eine holländische Fassung des Textes wurde von VG am 2. Oktober 1953 zur Eröffnung der Ausstellung «acht Argentijnse abstracten» im Stedelijk Museum, Amsterdam, vorgetragen. Veröffentlichung unter dem Titel «Discurso inaugural pronunciado por Vordemberge-Gildewart en la exposición del «Grupo de artistas modernos de la Argentina» en el Museo Municipal de Amsterdam» in: «Nueva Visión», Buenos Aires, Nr. 5, 1954, S. 38–40.



1

Diagonal gestellte Formate, in denen ein plastisches Rundelement mit rechtwinklig begrenzten wie auch rechtwinklig einander zugeordneten Flächenelementen kombiniert ist, finden sich 1926–27 in den Compositionen Nr. 19, 20, 29; grösste Ähnlichkeit zu der Zeichnung hat Nr. 20.

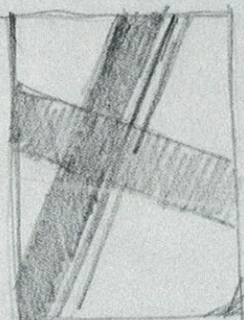
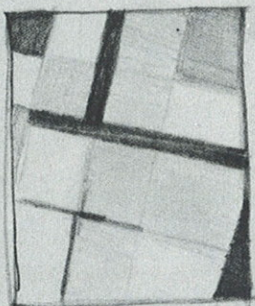
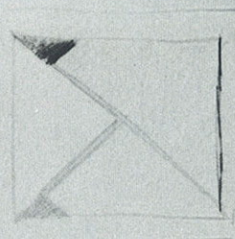
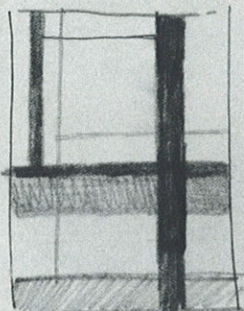
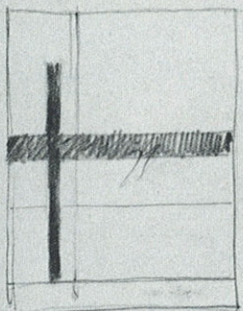
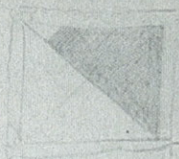


2

(Briefformular der Gruppe K) Ähnliche über das Bildfeld reichende, senkrecht oder schräg gestellte, in sich jeweils rechtwinklig gegliederte Streifen- oder Flächenkompositionen sind in grosser Zahl zwischen 1926 und 1928 entstanden (Composition Nr. 21, 25, 27, 28, 29, 31, 34, 36, 41, 42, 46).

GRUPPE

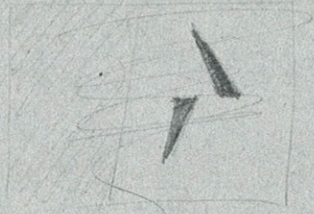
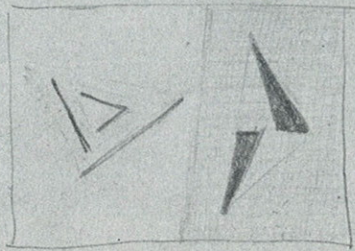
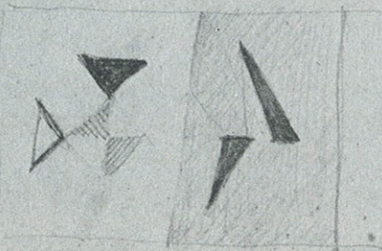
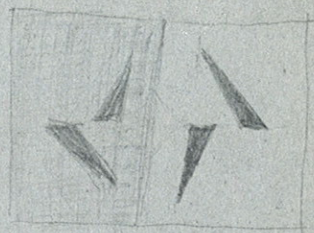
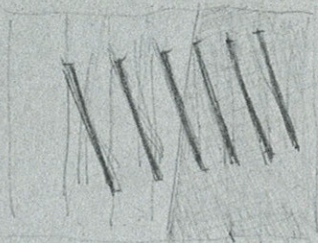
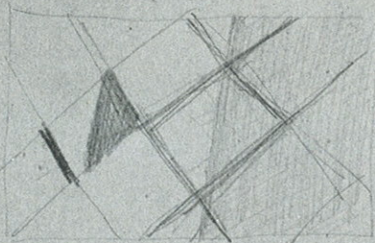
K



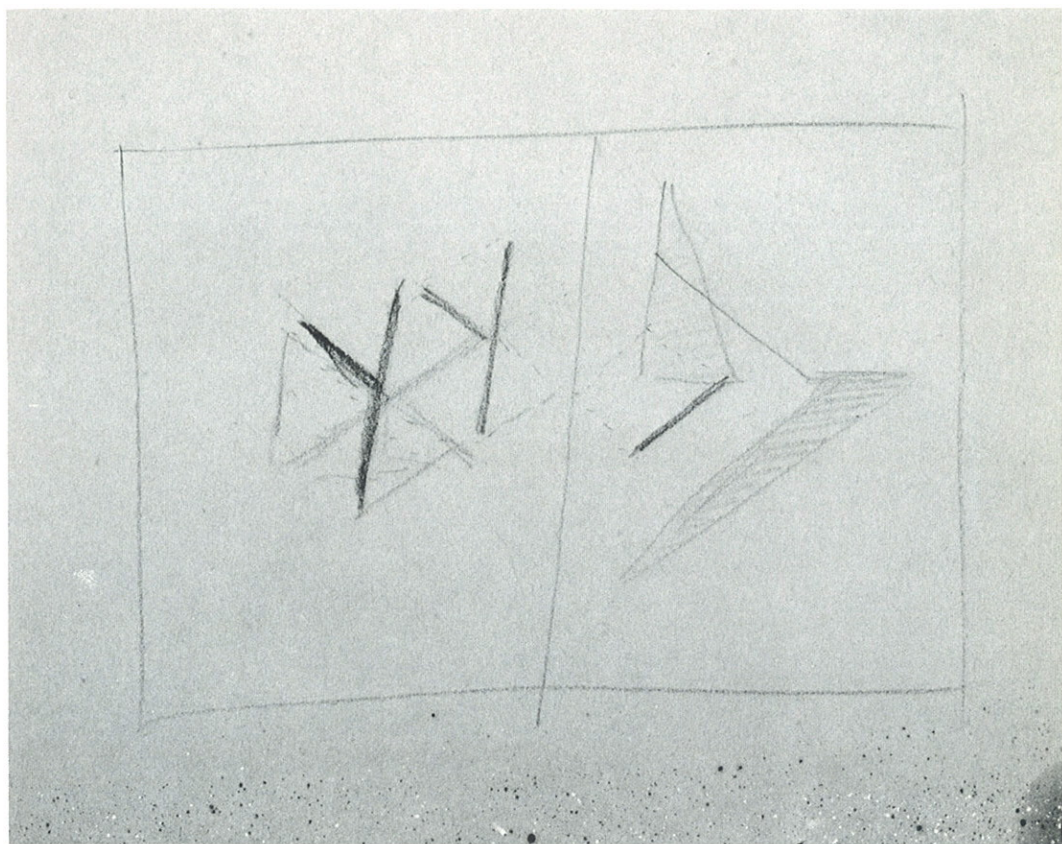
3-5

Ähnliche frei im Bildfeld «schwebende»
Form-Kombinationen mit spitzen Dreiecken
finden sich zwischen 1942 und 1944. Die
Zeichnungen auf Blatt 4 und 5 werden sich
auf Composition Nr. 145/1944 beziehen.
Composition Nr. 148/1944 ist eng verwandt.

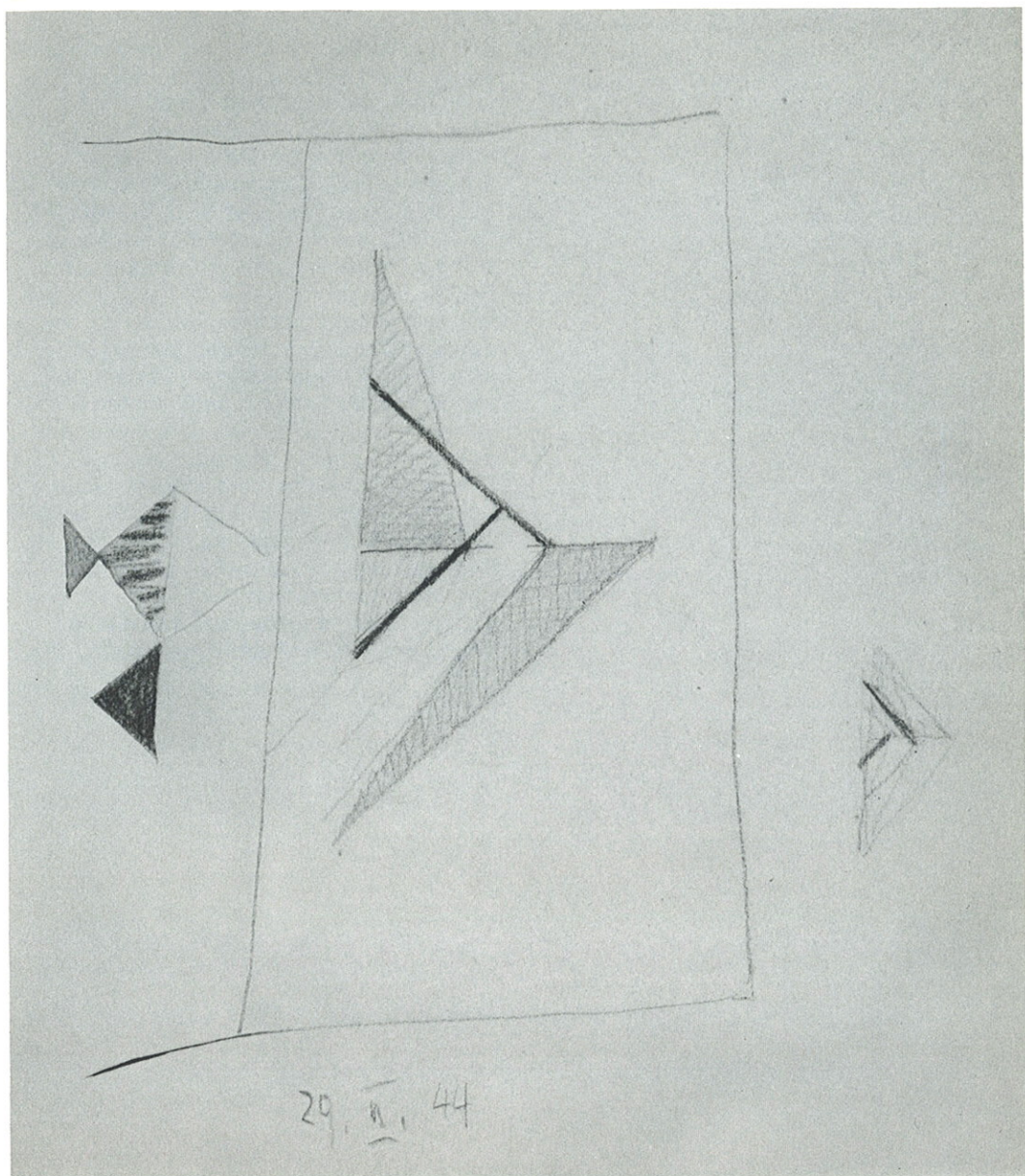
1/61









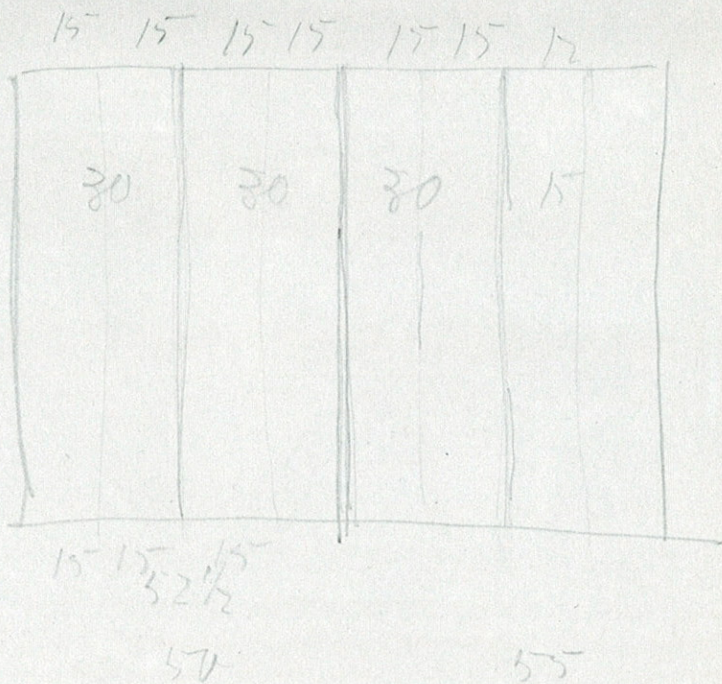


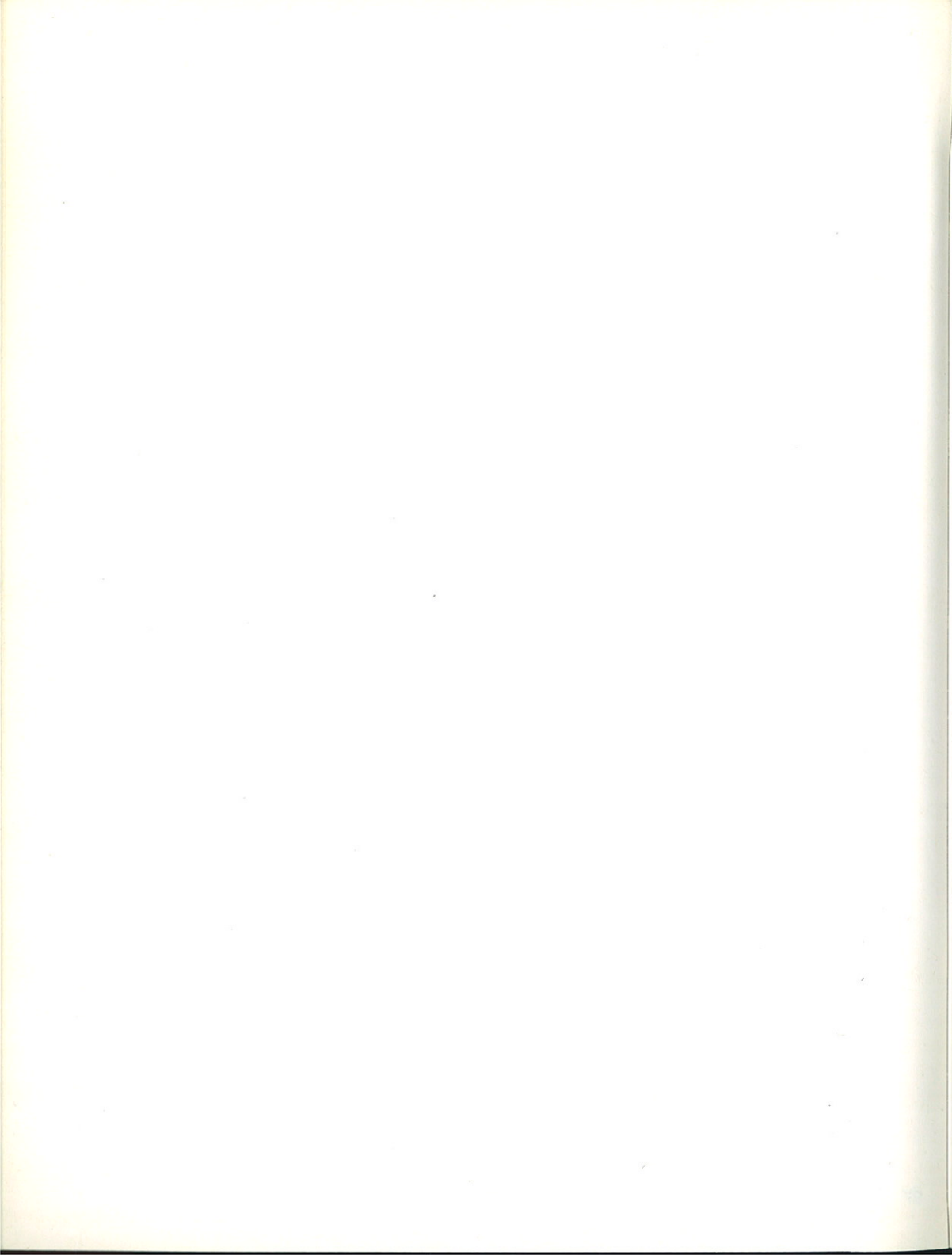
6–8

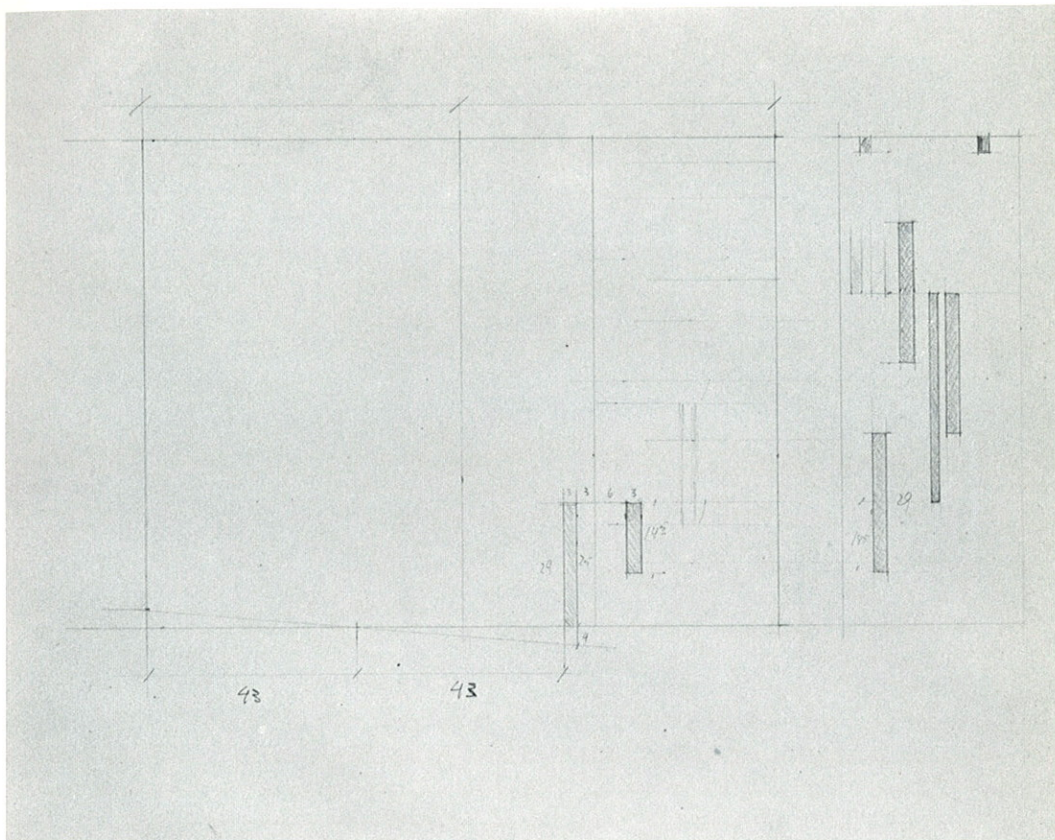
Kompositionen, die auf einer gleichabständigen Feldeinteilung beruhen – wie in Zeichnung Nr. 6 skizziert – gibt es seit 1948, häufig seit 1952. Dem aus der Skizze ersichtlichen Breiten-Mass von 105 cm entsprechen die Compositionen Nr. 213–215 aus dem Jahre 1961 und Nr. 219/1962. Die Zeichnung auf Blatt 8 stimmt weitgehend mit der Feldeinteilung von Composition Nr. 213 überein.

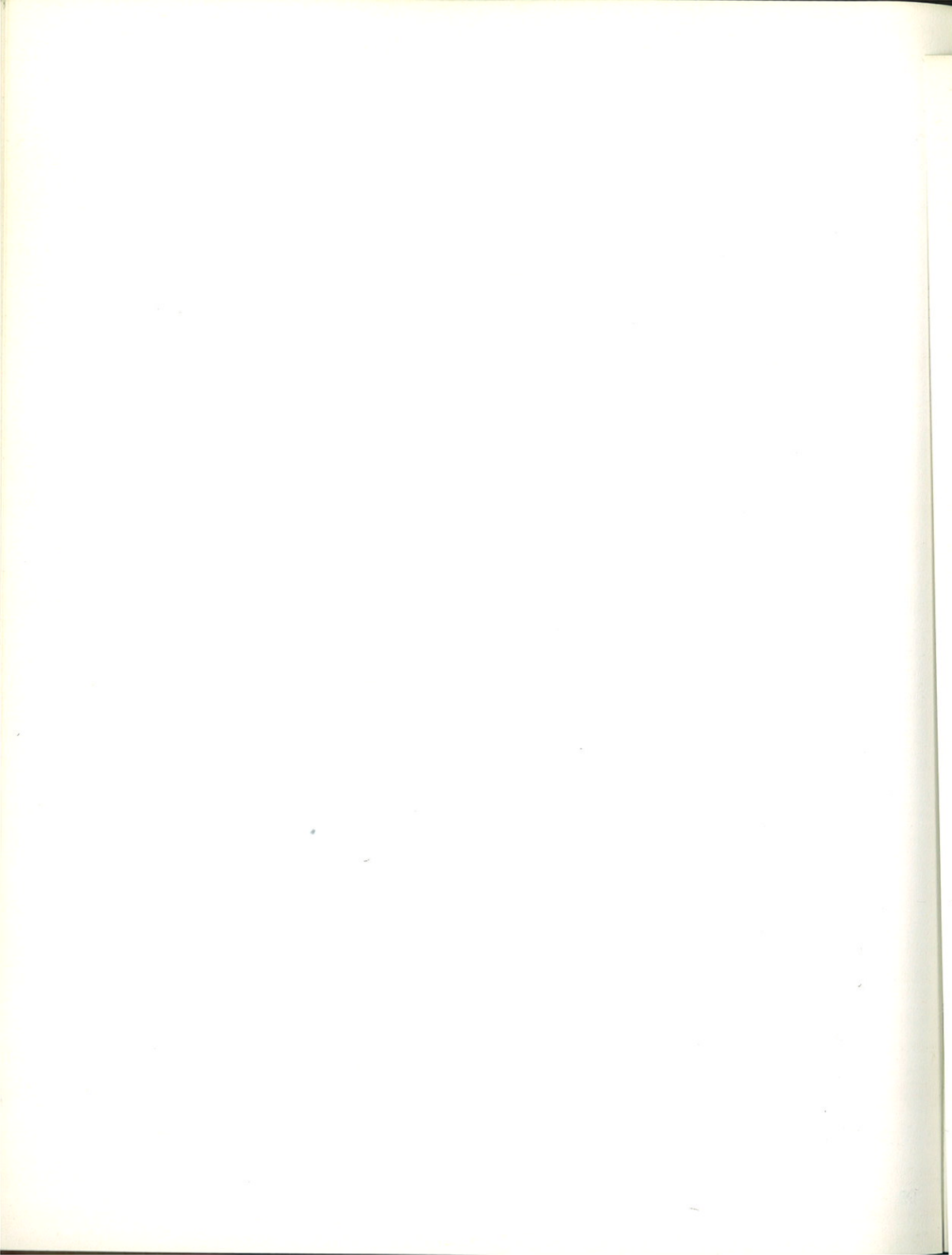
Die Anlage der Zeichnung auf Blatt 7 beruht auf der Gliederung des Bildgrundes in senkrechte Kompartimente und dem Besetzen solcher Teile mit senkrechten Stabelementen, die, durch waagerechte und diagonale Beziehungen gehalten, zu schweben scheinen. Dem entsprechen die Compositionen Nr. 206 von 1955/56, Nr. 207 und 208 von 1957, aber auch Teilfelder der Compositionen Nr. 209–216. Einen Leerstreifen zwischen zwei Bildteilen – wie in der Zeichnung angedeutet – weist eine Lithografie aus dem Jahre 1958 auf.

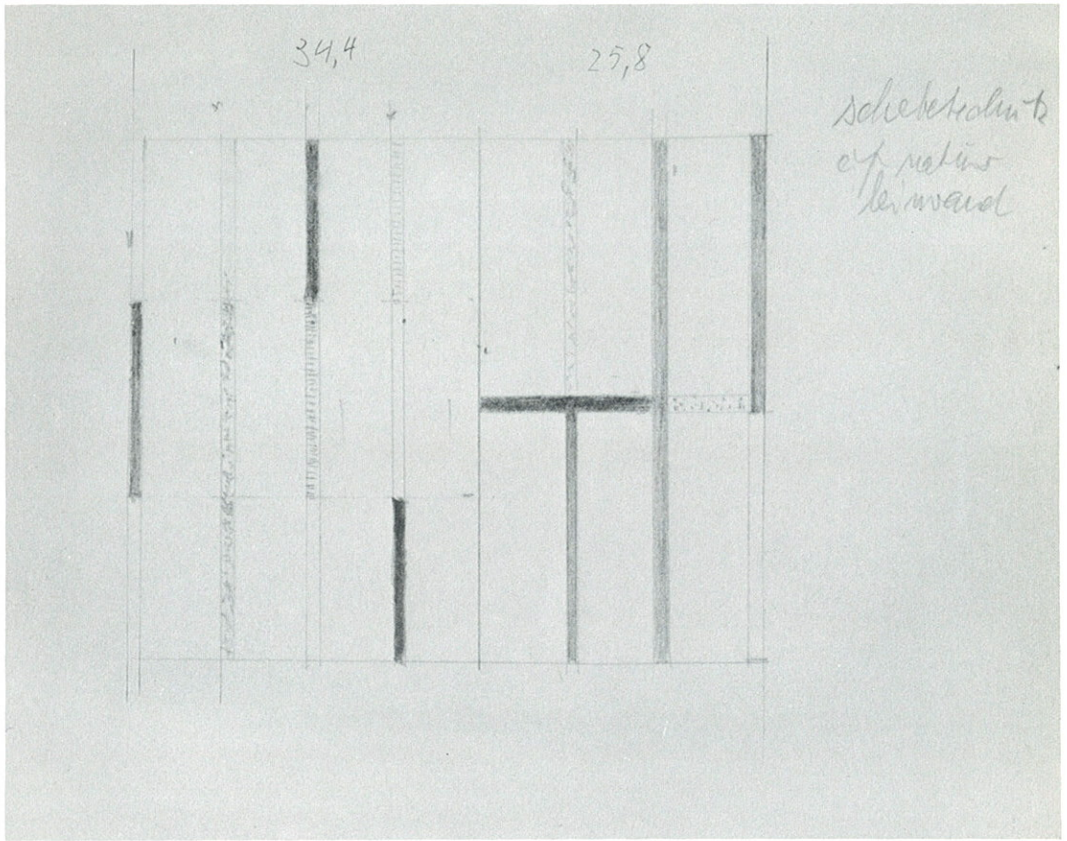
105 : 7 15
35











Bücher aus dem Erker-Verlag

Max Bill

von Margit Staber

Text: deutsch, französisch, englisch

48 S., 36 z. T. farbige Abb.

max bill

system mit fünf vierfarbigen zentren.

anleitung zum betrachten eines bildes

40 S., 26 z. T. farbige Abb.

Asger Jorn

hrsg. v. Wieland Schmied

199 S., 98 z. T. farbige Abb.

Nicholas Krushenick

hrsg. v. Wieland Schmied

92 S., 88 farbige Abb.

Henri Michaux

hrsg. v. Wieland Schmied

199 S., 210 z. T. farbige Abb.

Günther Uecker

hrsg. v. Wieland Schmied

148 S., 135 Abb.

Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei

Hugo Demartini / Jan Kubíček / Karel

Malich / Zdeněk Sýkora / Miloš Urbásek

64 S., 35 Abb.

Im Frühjahr 1976 erscheint:

Antoni Tàpies

Die Praxis der Kunst

(Gesammelte Schriften des Künstlers)

