

# ›CERCLE ET CARRÉ‹, ›ART CONCRET‹, ›ABSTRACTION-CRÉATION‹ · DIE GRUPPEN DER NICHT-GEGENSTÄNDLICHEN AVANTGARDE IN PARIS ZU BEGINN DER DREISSIGER JAHRE

Lagen die Zentren der Aktivitäten in den Reihen der nicht-gegenständlichen Avantgarde während der zwanziger Jahre vor allem in Deutschland – in Berlin, Weimar, Dessau und Hannover, punktuell in Düsseldorf und Jena –, wo die Inflation das Leben für ausländische Künstler zunächst sehr preiswert machte und aufgeschlossene Persönlichkeiten und Institutionen arbeiteten, so setzte mit dem nahenden Ende des Jahrzehnts ein sich beschleunigender Zuzug der fortschrittlichen Kräfte nach Paris ein. Hier herrschte die kosmopolitische Offenheit, die in Rußland und Deutschland reaktionären Kräften zum Opfer gefallen war, hier konnten die unterschiedlichen künstlerischen wie sozialen Entwürfe zur Verbesserung der krisenhaften Situation erarbeitet werden. Noch immer, nach beinahe zwei Jahrzehnten in der Entwicklung abstrakter Tendenzen, war das Bewußtsein dafür geschärft, vereint in der Gruppe mehr erreichen zu können, und so konstituierten sich nacheinander drei wichtige Gruppierungen der nicht-gegenständlichen Avantgarde – ›Cercle et Carré‹, ›Art Concret‹ und ›Abstraction-Création‹. Die Impulse zu diesen Zusammenschlüssen waren schon einige Jahre zuvor durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten spürbar.

Voller Verbitterung zitierte Theo van Doesburg 1926 in seiner ›Bilanz der Kunst‹<sup>1</sup> die Stellungnahme seines Künstlerkollegen Hans Richter zur Pariser Ausstellung ›L'Art d'aujourd'hui‹: »Einstweilen ist die eigentliche Arbeit der grossen Initiatoren der modernen Kunst, Malevitch, Mondrian und Eggeling – die exakten Disziplinen, die sie geschaffen haben – noch ohne eigentliche Wirkung geblieben.« Wie dieser Satz, so spiegelt der gesamte Text die Verzweiflung van Doesburgs über die noch stets mangelnde Anerkennung für die Abstrakten. Seine Feststellung, Ursache hierfür sei die zu starke Abhängigkeit von Händlern beziehungsweise dem Publikum, mündet in die Erkenntnis, nur Aufträge für eine fortschrittliche Architektur – in der Theorie van Doesburgs und der ›De Stijl‹-Gruppe Dach aller gestalterischen Arbeit des abstrakten Künstlers<sup>2</sup> – könnten die Situation verbessern. Es wiederholt sich hier eine Krisensituation der Moderne, die im ausgehenden 19. Jahrhundert unter anderem die niederländischen Symbolisten nach dem alle vereinigenden monumentalen Gesamtkunstwerk rufen ließ, um die Vereinzelung des Künstlers und der Gattung zu überwinden.

Als van Doesburg ab September 1926 mit Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp die Gesamtgestaltung für das Tanz-Café ›Aubette‹<sup>3</sup> (S. 282, 283) in Straßburg erarbeiten konnte, war ein solcher Idealfall der kollektiven Arbeit, der

Zusammenführung unterschiedlicher künstlerischer Tätigkeitsfelder mit dem gemeinsamen Nenner elementarer Mittel, gegeben. Wenngleich es gewisse Differenzen gab, die hingenommen werden mußten, so schöpften van Doesburg und auch Arp, wie es scheint, aus dieser Arbeit großen Optimismus, denn nach Abschluß des Projekts im Februar 1928 sollten beide zu entscheidenden Anregern für die Bildung neuer Künstlergruppierungen werden.

An Robert van't Hoff, den zur frühen ›De Stijl‹-Gruppe gehörenden holländischen Architekten, schrieb van Doesburg: »Ich kann verstehen, daß es Dein einziges Bedürfnis ist, Dich vollständig zu isolieren und zu Selbstbesinnung und innerer Sammlung zu finden. Ich selbst bin genauso enttäuscht, glaube aber, daß es für mich besser ist, der Realität mutig die Stirn zu bieten und so gut wie möglich Herr der Situation zu werden.«<sup>4</sup> Erneut ist es Bitterkeit, die aus dem Gesagten spricht, bezogen mit großer Wahrscheinlichkeit auf erlebte Enttäuschungen, wie die nicht erfüllte Hoffnung auf eine Berufung zum Meister am Bauhaus. Und auch der Streit mit Piet Mondrian und dessen Austritt aus der ›De Stijl‹-Bewegung, den van Doesburgs Versuch, die Theorien der Gruppe von einer strengen Horizontal-Vertikal-Bezogenheit hin zu einer Dynamisierung beziehungsweise Bereicherung der bildnerischen Mittel zu verändern, ausgelöst hatte, spielen sicher eine Rolle.

Trotzdem hatte sich der Glaube an die Bedeutung des Zusammenschlusses für den einzelnen Künstler für ihn nicht überlebt. Die ›De Stijl‹-Gruppe beging ein Jahr vor dem Zeitpunkt der Formulierung der zitierten Sätze ihr zehnjähriges Jubiläum, und van Doesburg vermittelte mit der Sondernummer der Zeitschrift ›De Stijl‹ das selbstbewußte Bild eines deutlich verjüngten und internationalisierten Zusammenschlusses, der im Vergleich zu den Anfangsjahren größere Toleranz gegenüber Eigenständigem, die Theorien der Gruppe Erweiterndem praktizierte. Junge Kräfte wie Friedrich Vordemberge-Gildewart oder César Domela-Nieuwenhuis stellten überdies Verbindungen her zu neuen Gruppierungen, etwa zu ›die abstrakten hannover‹<sup>5</sup>, die weniger eingengt als ›De Stijl‹ für eine abstrakte Kunst als Weltsprache ohne dogmatische Strenge kämpften. Den auch hier unermüdlich wachgehaltenen Gedanken, gemeinsam in der Künstlergruppe und im Projekt zu arbeiten, dürfte van Doesburg bei seinen Aufenthalten in Hannover 1924/25 hinterlassen haben. So wundert es nicht, daß 1927/28 von dort der Hauptanstoß zur Bildung des internationalen ›rings neue werbegestalter‹ kam, unter dessen Namen man in den



folgenden Jahren gemeinsam Ausstellungen elementarer Typographie und Werbegestaltung beschickte.<sup>6</sup>

Van Doesburg selbst verkörperte auch weiterhin das Bewußtsein für die Notwendigkeit, die abstrakte Kunst gemeinsam zu verteidigen, hierfür immer wieder Initiative zu entwickeln. Er allein hielt die ›De Stijl‹-Gruppe und die gleichnamige Zeitschrift am Leben, versuchte noch zu Beginn des Jahres 1929, sie erneut durch Herausgabe in mehreren Sprachen zu internationalisieren.<sup>7</sup> Das Scheitern derartiger Pläne und auch die blanke Not, in der er selbst und auch viele andere Kollegen abstrakter Richtung lebten, trieb van Doesburg zur Aktivität.

Vom Herbst 1929 an versuchte er, Kräfte zu sammeln – zunächst mit seiner Frau für die Ausstellung ›ESAC‹ (Expositions sélectes d'art contemporain)<sup>8</sup> im Stedelijk Museum, Amsterdam. Zusammen kamen Arp, Cahn, Campigli, Charchoune, Cupera (= Nelly van Doesburg), Daura, Despujols, van Doesburg, Engel-Rozier, Férat, Fernandez, Freundlich, Torrès-García, Crotti, Kosnick-Kloss, Kupka, Miró, Mondrian, Monteiro, Planas, Picasso, Poznanski, Shwab, Severini, Survage, Tutundjian, Villon. Die große Vielfalt der Konzepte und bildnerischen Lösungen, die hinter diesen Namen steht, muß als symptomatisch und wegweisend für kommende Zusammenschlüsse angesehen werden.

Er wisse sicher, so van Doesburg 1929, daß »eine ›Art Pur‹ durchführbar als Regel und Lebenshaltung« sei; sich für hochgesteckte Ambitionen einzusetzen, sei jedoch wichtig und zu bewundern.<sup>9</sup> Diese deutlich abgeklärte Haltung gegenüber dem frühen Anspruch, mit elementarer, ästhetisch aufs schärfste reduzierter Gestaltung den Menschen, die Gesellschaft und die Welt zu verbessern, spiegelt sich in weiteren, rastlosen Aktivitäten. Eine neue Gruppierung mit dem Namen ›Blanc‹<sup>10</sup> sollte in zwei Flügeln die folgenden Künstler vereinen: Sektion A mit Vantongerloo, Torrès-García, Daura, Seuphor, Vordemberge-Gildewart, Pevsner, Lipchitz, Freundlich, Varesse, Charchoune, Valmier, Duchamp, Idelson, Cupera; Sektion B mit Mondrian, Hélión, Wantz, Gallien, Kupka, Brancusi, van Doesburg, Fernandez, Carlsund, Bonset, Quesneau, Minet, Artaud, Hindobro, Herbin, Prampolini, Sandoz, Malewitsch, Lissitzky, Domela, Tutundjian, Freundlich. Auch Malewitsch und Lissitzky, die in der Sowjetunion verblieben waren und von daher nicht mehr die Möglichkeit hatten, sich fern jeder Wiedergabe sichtbarer Wirklichkeit frei zu entfalten, sollten einbezogen werden. Trotz des Versuchs, ganz unterschiedliche Konzepte zusammenzuziehen, war die Kritik an der geplanten Gruppe groß, vor allem wegen ihrer Zweiteilung. So war schon im Dezember 1929 die Idee zu ›Blanc‹ überholt.

Van Doesburg plante, mit einem harten Kern gegen »Surrealisten und Phantasiekünstler«<sup>11</sup> zu kämpfen, und Torrès-García, Hauptkritiker an ›Blanc‹, kam mit Michel Seuphor zu konkreten Ergebnissen der Einrichtung von »un groupe très important d'artistes et de travailleurs de tous genres« (einer sehr wichtigen Gruppe von Künstlern und von

Schaffenden aller Richtungen)<sup>12</sup> mit Namen ›Cercle et Carré‹. Beide berichten übereinstimmend in ihren Erinnerungen,<sup>13</sup> bereits anlässlich der Ausstellung Vordemberge-Gildewarts in der Galerie Povolozky in Paris im Frühjahr 1929<sup>14</sup> derartige Pläne besprochen zu haben. Bei Seuphor wird überdies noch einmal deutlich, wie sehr Paris im Bann des Surrealismus stand, wie stark der Druck war zum Handeln für die Abstrakten und vor allem die Konstruktiven.<sup>15</sup> Mit Unterstützung von Arp, Mondrian und Vantongerloo sowie dem Vorzeichen »Structure et abstraction« trat die Gruppe ›Cercle et Carré‹<sup>16</sup> am 15. März 1930 mit der ersten Nummer einer gleichnamigen Zeitschrift an die Kunstöffentlichkeit. Wie bei fast allen Druckerzeugnissen der neuen Gruppierung dominierten auch hier in der graphischen Gestaltung ein schwarzer Kreis und ein schwarzes Quadrat – als absolut reduzierte Basis all dessen, was in der Gruppe an künstlerischen Konzepten vertreten war. In der Rückschau muß man annehmen, daß der Name von den Beteiligten insofern programmatisch gemeint war, als sie mit ihm ihre Überzeugung verdeutlichen konnten, mit elementaren Ausdrucksmitteln einen Entwurf des Geistigen für eine universelle Sicht auf Kunst und Leben zu schaffen.

ARTA  
VALSTAR-VERHOFF

1 Mitglieder der Gruppe ›Cercle et Carré‹ in der sogenannten ›Ersten internationalen Ausstellung abstrakter Kunst‹ in der Galerie 23, Paris, April 1930 (Photographie).  
V. l. n. r.: Francisca Clauson, Florence Henri, Anne Torrès-García, Joaquín Torrès-García, Piet Mondrian, Hans Arp, Pierre Daura, Marcelle Cahn, Sophie Taeuber-Arp, Michel Seuphor, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Vera Idelsohn, Luigi Russolo, Nina Kandinsky, Georges Vantongerloo, Wassily Kandinsky. Abbildung aus: Cercle & Carré. Thoughts for the 1930s, Rachel Adler Gallery, New York 1990



1

Seuphor, Literat, zentraler Mentor und Koordinator von ›Cercle et Carré‹, war mit neunundzwanzig Jahren jünger als die meisten beteiligten Künstler. Seit Jahren verband ihn Freundschaft mit Mondrian und Arp, und so waren ihm die unterschiedlichen Ansätze vertraut, die man als Pole der Gruppe ansehen könnte. Einen Pol bildete Mondrians puristische Zurücknahme der Gestaltungsmittel auf rechtwinklige Beziehungen in Grund- und Nichtfarben, im Prinzip von Horizontale und Vertikale angelegt als harmonische, ideale Verbildlichung der Grundlagen von Leben und Welt. Der



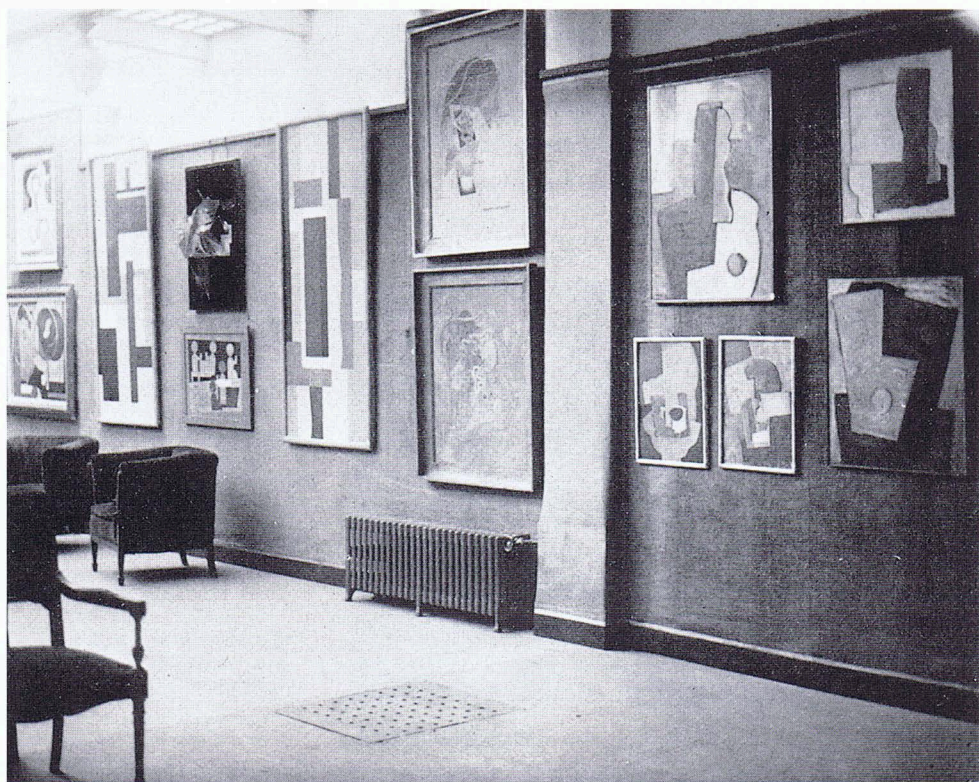
zweite manifestierte sich in Arps eher organoiden, fließend gerundeten Formen, den bildnerischen Analogien zum Wachsen und Werden als Prozeß und Formwerdung. Seuphor selbst übernahm es, mit seinem Haupttext ›Pour la défense d'une architecture‹ inhaltlich Übergreifendes zu formulieren, und trug damit dem in der Avantgarde gewachsenen internationalen Stil elementaren Bauens Rechnung, huldigte dem Menschen als Konstrukteur, als Schöpfer klarer und damit schöner Beziehungen.

Ähnliches kommentierte Torrès-García im zweiten großen Aufsatz ›Vouloir construire‹, in dem er die Begriffe Vernunft und Konstruktion als Schwerpunkte setzte für eine Kunst der universellen Ordnung und der reinen Gestaltung, in der das Gemälde zugleich Teil und Sinnbild übergreifender Einheit ist. Durch die Stellungnahmen der zweiundzwanzig anderen Künstler rundete sich das Spektrum ab. Arp und Mondrian, schrieben kurz, Fernand Léger länger über den zentralen Begriff des Gleichgewichts für Kunst und Leben.

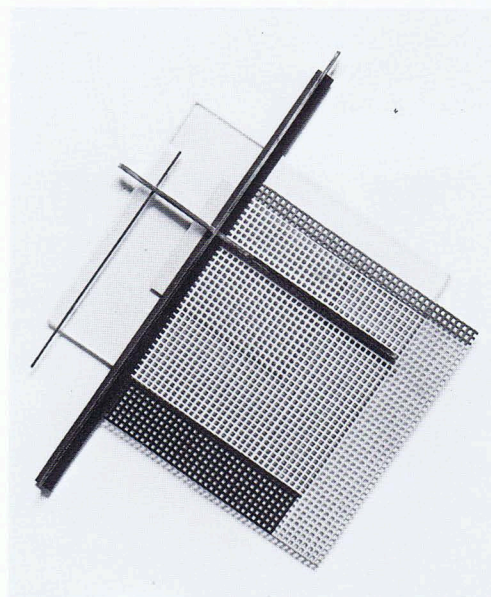
prendre que ›Cercle et Carré‹ est parvenu à grouper un certain nombre d'hommes qui, malgré leur apparente diversité, s'efforcent simultanément vers une conscience de l'esprit et des intentions de notre époque et d'exprimer son style. L'expression individuelle doit se retirer devant une telle conception, elle exige la collectivité.« (Es freut mich zu erfahren, daß es ›Cercle et Carré‹ gelungen ist, eine gewisse Anzahl von Menschen zu vereinen, die trotz offensichtlicher Unterschiede gemeinsam danach streben, sowohl das Wesen und die Ziele unserer Zeit zu erfassen als auch ihren Stil wiederzugeben. Der individuelle Ausdruck muß hinter ein solches Konzept zurücktreten, es fordert Kollektivität.)

Als die Gruppe am 18. April 1930 mit ihrer ›1ère Exposition Internationale du Groupe Cercle et Carré‹<sup>17</sup> erneut auf sich aufmerksam machte, war die Zahl der Mitglieder auf vierundvierzig angewachsen, bereichert durch Le Corbusier, Baumeister, Exter, Pevsner, Buchheister (dessen Künstlerkollegen Schwitters und Vordemberge-Gildewart aus Hannover von Beginn an dabei waren), Huszár und andere. Die Ausstellung, für die Seuphor die Räume der ›Galerie 23‹ in der Pariser Rue la Boétie 23 angemietet hatte, spiegelte das

- 2 Ausstellung der Gruppe ›Cercle et Carré‹, Paris 1930. Abbildung aus: Michel Seuphor, *Cercle et Carré*, Paris 1971
- 3 César Domela, ›Konstruktion‹, 1929. Glas, bemaltes Glas, bemaltes Metall, verchromtes Messing und bemaltes Holz, 89,8x75,2x4,2 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington



2



3

- 4 Mitglieder der Gruppe Cercle et Carré in der Ausstellung ›Cercle et Carré‹ in der Galerie 23, Paris, April 1930 (Photographie). Antoine Pevsner (vorne links), Michel Seuphor (kniend neben dem Faß), Hans Arp (links neben Seuphor), Paul Dermée (trinkend), Georges Vantongerloo, Serge Charchoune, Céline Arnaud und Lancelot Ney. Abbildung aus: Michel Seuphor, *Cercle et Carré*, Paris 1971

Wassily Kandinsky hatte bereits seine Farblehre, das Organoiden und das Geometrische zum reifen Werk zusammengefügt. Enrico Prampolini steuerte die Formulierung ›Cosmos architectonique‹, Luigi Russolo den Aspekt einer elementaren, mechanischen Musik frei jeder Tradition bei. Und letztlich führte Alberto Sartoris, beinahe als Fazit, zum Aspekt der Architektur ›Architecture. Système animateur des éléments lyriques et constructifs‹ zurück. Das Verbindende traf jedoch wohl einer der Jüngsten aus dem Kreis am besten, César Domela-Nieuwenhuis, der schrieb: »Je suis heureux, d'ap-





zuvor bereits Angemerkte: Es konnte nicht um kleinkariertes Abwägen der Konzepte gegeneinander gehen, es sollte gezeigt werden, daß das gemeinsame Ziel eine vom menschlichen Geist disziplinierte Kunst der Klarheit und Schönheit war, in scharfer Abgrenzung gegen alles Subjektive, von Gefühl oder Unterbewußtsein Dominierte.

Die gleiche Haltung spiegelten ›Cercle et Carré‹ No. 2, erschienen zur Ausstellung am 15. April 1930, und No. 3 vom 30. Juni 1930. Mondrian schrieb über ›Le Morphoplastique et la Néoplastique‹, Aspekte der Theatergestaltung wurden von Idelsonn vertieft, Vantongerloo brachte Gedanken zur Kunst in mathematischer Errechenbarkeit ein; in No. 3 schließlich wurde der Gedanke an ein Zusammengehen aller Künste noch verstärkt durch Beiträge zur ›Poétique Nouvelle‹ von Seuphor, zu Architektur und Stadtplanung von Gorin, Le Corbusier und dem deutschen Kritiker Behne, schließlich zu ›L'objet en mouvement‹ von Richter, einem der Pioniere des abstrakten Films.

Es muß als äußerst interessant angesehen werden, daß van Doesburg, selbst immer wieder Anreger für Künstlergruppierungen und unermüdlicher Propagandist, mittlerweile den Weg einer verstärkt theoretischen Reflexion eingeschlagen hatte. Aus einer sehr kleinen Gruppe Gleichgesinnter, zu der Carlsund, van Doesburg, Hélicon, Tutundjian und Wantz gehörten, hatte sich im Januar 1930 die Gruppe ›Art Concret‹ konstituiert. Sie bildete eine enge Arbeitsgemeinschaft

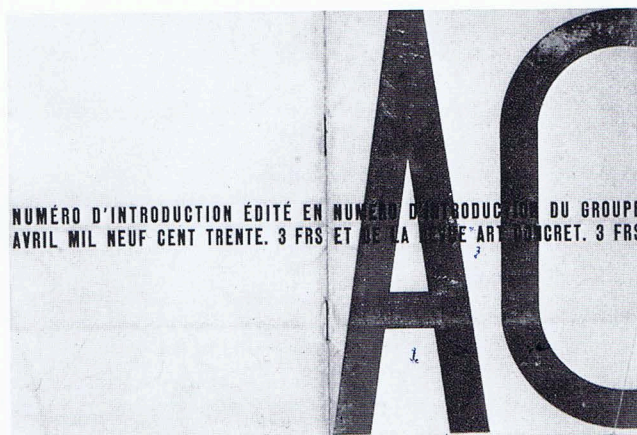
fen, war der Gestalter gezwungen, die Natur-Form zu zerstören. ... Wir sehen die Zeit der reinen Malerei voraus und konstruieren die Geist-Form, die Zeit der Konkretisierung des schöpferischen Geistes. Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, wirklicher, als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. ... Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn der Geist hat den Zustand der Reife erreicht: er braucht klare, intellektuelle Mittel, um sich auf konkrete Art zu manifestieren. 1. Die Vorherrschaft des Individualismus, wie auch des Lokalgenies, waren stets die großen Hindernisse für die Geburt einer universellen Kunst. Wenn die Ausdrucksmittel von allen Eigentümlichkeiten befreit sind, stehen sie in Beziehung mit dem eigentlichen Ziel der Kunst: Eine universelle Sprache zu schaffen. 2. ... Die Erregung, das Gefühl, die Sensibilität haben niemals den Gang der Kunst nach Perfektion beschleunigt. Nur der Geist (der Intellekt) ist schöpferisch, mit einer Geschwindigkeit, die zweifellos der des Lichtes überlegen ist. ... 3. In der Malerei ist nur die Farbe wahr. Die Farbe ist eine konstante Energie, bestimmt durch den Widerspruch zu einer anderen Farbe. Die Farbe ist die Grundsubstanz der Malerei; sie bedeutet nur sich selbst.«<sup>19</sup>

Die Gruppe präsentierte damit Inhalte, die als konsequente Fortführung früher formulierter Theorien der ›De Stijl‹-Gruppe anzusehen sind. Erst die Ausschaltung jeglicher Spontaneität bei der Anlage rationaler Konzepte, erst



5

mit dem Ziel, auch in Abgrenzung gegen ›Cercle et Carré‹, den van Doesburg einen »Club ohne Basis und Ziel«<sup>18</sup> nannte, letzte Reste von Gefühl und Zufälligkeit bei der Findung von Konzepten zu tilgen, statt dessen gesetzmäßige Veränderungen reiner Form und Farbe, systematische Bildformeln zu entwickeln. Programmatisch hieß es in ihrem Text ›Base de la peinture concrète‹: »Konkrete und nicht abstrakte Malerei. Denn wir haben die Zeit des Suchens und der spekulativen Experimente hinter uns gelassen. Auf der Suche nach der Reinheit waren die Künstler gezwungen, von den Natur-Formen, die die plastischen Elemente verbargen, zu abstrahieren. Um sich auszudrücken und Kunst-Formen zu schaf-



6

die mathematisch genaue Nachvollziehbarkeit konnten zum bildnerischen Ausdruck des menschlichen Geistes führen. Um die Entpersönlichung zum Ende zu bringen, sollte die Oberfläche des Kunstwerkes nichts mehr von der arbeitenden Hand und ihren Spuren verraten. Es ging um strenge, eisige, wissenschaftlich genaue Klarheit, um persönliche Askese,<sup>20</sup> diejenige Mondrians durch Ausschaltung des Abwägens und Komponierens noch übersteigend.

Die im April 1930 erscheinende erste und einzige Nummer der Zeitschrift ›Art Concret«<sup>21</sup> war mit den zitierten Grundlagen und dem daraus gefilterten ›Manifest de l'Art Concret‹ ein Spiegel des zuvor Ausgeführten. In elementa-



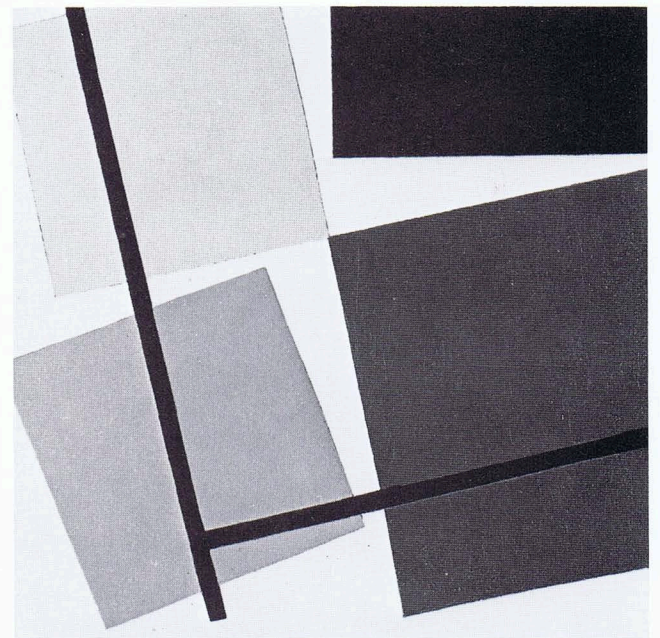
rer, sparsam gesetzter Typographie transportierte sie in erster Linie ein Bild von der Fähigkeit van Doesburgs, Theorien und Konzepte beständig mit dem Lauf der Zeit zu überdenken und zu erneuern. Er hinterließ mit den Grundlagen zur ›Art Concret‹, verfaßt nur gut ein Jahr vor seinem Tod, eine von nachfolgenden Künstlern stark rezipierte, deutlich konsequentere Arbeit, als sie ›Cercle et Carré‹ in seiner Vielschichtigkeit zu leisten imstande war. Mit derart gebündelten, konzentrierten Gedanken baute ›Art Concret‹ noch einmal die große Utopie von einer Kunst der Klarheit und Präzision auf, die »Grundlage einer neuen Kultur« sein werde.

Im Sommer des Jahres 1930 war klar, daß sowohl ›Cercle et Carré‹ als auch ›Art Concret‹ nicht lebensfähig bleiben sollten. Michel Seuphor war ernstlich erkrankt, und im Falle der ›Art Concret‹ fiel der Financier Carlsund durch Rückkehr in seine schwedische Heimat aus. Hinzu kamen Phasen langer Krankheit van Doesburgs. In dieser Situation war es, so geht aus dem Nachlaß van Doesburgs hervor, vor allem Arp, der auf eine Zusammenfügung der bislang unversöhnlichen Kräfte drängte. Mit van Doesburg erarbeitete er den Vorschlag zur Bildung einer ›Société Internationale des artistes non-figuratifs‹,<sup>22</sup> unterstützt in diesem frühen Stadium von Herbin, Hélon und bald auch Kupka. Am 12. Februar 1931 sei man im Hause van Doesburgs in Meudon zusammengekommen und habe sich auf den Gruppennamen ›Abstraction-Création‹ geeinigt. »Abstraction«, so hieß es, »da einige Künstler zur nichtgegenständlichen Kunst gekommen sind durch eine fortschreitende Abstrahierung der Naturformen, Création, da andere Künstler direkt zur Nichtgegenständlichkeit gelangt sind durch eine rein geometrische Konzeption oder durch den ausschließlichen Gebrauch von Elementen, die man gemeinhin abstrakt nennt, wie Kreis, Flächen, Balken, Linien etc.«<sup>23</sup>

Der gefundene Name – wohl mehr eine Kompromißlösung als ein Idealfall – war nicht sehr präzise, ermöglichte aber, alle Künstler nicht-gegenständlicher Richtung aufzunehmen. So gelang auch die Wiedervereinigung bislang gegeneinander strebender Kräfte – zwei Vorstandsmitglieder kamen von ›Art Concret‹, und von ›Cercle et Carré‹ traten dreizehn Künstler bei. Die Ziele waren zunächst hoch gesteckt. An Publikationen plante man eine Zeitschrift, ebenfalls ›abstraction-création‹ benannt, mit acht Heften pro Jahr, und eine lange Reihe von Monographien über Herbin, Delaunay, Kupka, Mondrian, Pevsner, Gabo, Schwitters, Valmier, Vantongerloo, Arp, Villon und Freundlich. Ein Vereinslokal wurde angemietet, Ausstellungen waren geplant. Die Wirklichkeit sah jedoch anders aus, war in erster Linie geprägt von der Geldnot aller, die die Finanzierung sichern mußten, und von der ständigen Suche nach Mäzenen. Es erschienen bis 1936 insgesamt acht Hefte und zwei Monographien, das Vereinslokal mußte schon bald wieder aufgegeben werden. Hinzu kam ein schwelender Streit über die Strenge der Auslegung von ›Nicht-Gegenständlichkeit‹, und

die Einladung an damals so populäre Künstler wie Picasso oder Brancusi erscheint in der Rückschau äußerst problematisch<sup>24</sup>, verließen sie doch die Nähe zur sichtbaren Wirklichkeit nie.

So muß ›Abstraction-Création‹<sup>25</sup> als eine Art Freiraum interpretiert werden, in dem sich Streitigkeiten über ästhetische, politische und soziale Fragen abspielen konnten. Denn auch innerhalb der enger gesteckten Grenzen des ›Nicht-Gegenständlichen‹ waren die inhaltlichen Divergenzen groß. Delaunay oder Kupka fanden zurück zur strengen, elementaren Form, während sich bei Vantongerloo oder Domela eine gegenläufige Entwicklung vollzog, hin zu kurvigen Gestaltungen, denen das Puristische genommen war. Junge Mitglieder wie Vordemberge-Gildewart oder Bill begaben sich konsequent auf die Spur van Doesburgs, der mit seinen letzten Werken und den Grundlagen zur ›Art Concret‹ die Weichen gestellt hatte für neue, systematische Bildformeln, mit denen es zu experimentieren galt. Wichtig war auch die Zugehörigkeit des Kreises um den Polen Strzeminski, dessen ›Unismus‹ für die Einheit aller das Bild konstituierenden



7

Teile stand, genauer für eine absolute Egalität erstrebende, bildliche Struktur.

Lehnte Strzeminski jede soziale und politische Verstrickung der künstlerischen Inhalte ab, so waren Freundlich, Herbin, Hélon oder Domela überzeugte Sozialisten und mit vielen anderen in der Gruppe der Meinung, die Universalität und Vernunft-Bezogenheit von Konzepten und Bildformen bedeute den Gleichklang mit der modernen Gesellschaft der Masse, Gerechtigkeit und Harmonie (Vantongerloo, Gorin). Schon im ersten Heft der Gruppe wurde eine Diskussion darüber entfacht, ob die nicht-gegenständliche Kunst sich völlig vom Volk entfernt habe und daher untauglich für eine

- 5 Versammlung der Gruppe ›Art Concret‹, Paris, 1929 (Photographie). Vordere Reihe, sitzend, v. l. n. r.: Mme. Hélon, Theo van Doesburg, Léon Tutundjian, Otto Gustav Carlsund, Nelly van Doesburg. Hintere Reihe, stehend: Jean Hélon, Mme. Tutundjian, Marcel Wantz. Abbildung aus: abstraction – création 1931–1936, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Münster und Paris 1978, S. 41
- 6 ›A.C. Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Art Concret, 1930, Umschlag
- 7 Theo van Doesburg, ›Simultane Kontra-Komposition‹, 1929–1930. Öl auf Leinwand, 50,1x49,8 cm. The Museum of Modern Art, New York. The Sidney and Harriet Janis Collections



sozialistische Gesellschaft sei. Herbin trat vehement dafür ein, daß in jedem Fall die persönliche, schöpferische Freiheit des Künstlers als Individuum erhalten bleiben müsse.

Sucht man nach einem möglichen Resümee für ›Abstraction-Création‹, eine Gruppe, die es auf insgesamt etwa einhundert Mitglieder brachte, so erscheinen Werk und Persönlichkeit Arps von besonderer, symptomatischer Bedeutung. Er war stets beteiligt und sehr aktiv, war jedoch auch ein ständiger Grenzgänger zwischen Ungegenständlichkeit und Surrealismus. Durch Persönlichkeiten wie Arp konnte ›Abstraction-Création‹ zu einem Schmelztiegel, zu einem Forum des Austausches und zum Bindeglied all der Künstler werden, die die von Diktatoren beherrschten Länder bereits in die Emigration verlassen hatten. In dieser letzten

großen Gruppierung Europas vor dem Zweiten Weltkrieg lebte der Glaube an die Internationalität der Bewegung und ihre Zukunft noch einmal auf. Hier hatten die Jüngeren die Möglichkeit der Identifikation, kam es zu wichtigen Impulsen des Neubeginns für die Schweiz, England und die USA.<sup>26</sup>

Herausragend ist bei einer abschließenden Bewertung sicherlich der Einfluß von Arbeiten und Theorien von Doesburgs und Strzeminskis zu nennen, der es jüngeren Generationen ermöglichte, gestützt auf rein formale oder visuelle Grundsätze, sich neue Wege eines stark wissenschaftlich ausgerichteten oder auch seriellen Kunstwerks zu erschließen – hin zu einer Erneuerung der abstrakten Bewegung aus sich selbst heraus, hin zu weiteren Strömungen des Konkreten, Seriellen und Minimalen nach dem Zweiten Weltkrieg.

ARTA  
VALSTAR-VERHOFF

- 1 Zit. nach: Evert J. van Straaten, Theo van Doesburg. 1883–1931. Een documentaire op basis van de schenking van Moorsel, s'Gravenhage 1983, S. 138 ff.
- 2 Aufzeichnungen über monumentale Kunst, in: De Stijl, 2. 1918, H. 1, S. 10–12.
- 3 Alle Angaben zu diesem Projekt nach van Straaten, a.a.O., S. 145 ff.
- 4 Theo van Doesburg, zit. nach: van Straaten, a.a.O., S. 155 (Übersetzung der Verfasserin aus dem Holländischen).
- 5 Vgl. hierzu Arta Valstar, die abstrakten hannover. Buchheister-Domela-Jahns-Nitzsche-Schwitters-Vordemberge-Gildewart, Diss. Bonn 1986, Bonn 1987 und die abstrakten hannover. Internationale Avantgarde 1927–35, Sprengel Museum Hannover/Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rh. 1987/88.
- 6 Zum ›ring neue werbegestalter‹ vgl. Arta Valstar, a.a.O., S. 267 ff. und Typographie kann unter Umständen Kunst sein, Bd. 3, Landesmuseum Wiesbaden/Sprengel Museum Hannover/Museum für Gestaltung Zürich 1990/91 mit einem zusammenfassenden Aufsatz von Kees Broos.
- 7 Theo van Doesburg in einem Brief an Bart de Ligt vom 7. Februar 1929, zit. nach: van Straaten, a.a.O., S. 157.
- 8 Stationen der ESAC waren 2. Oktober – Ende November 1929 Stedelijk Museum, Amsterdam, 10. Dezember 1929 – 5. Januar 1930 Pulchri Studio Den Haag, Organisation Nelly van Doesburg. Evert van Straaten berichtet von einer weiteren Station 1930 in Barcelona, vgl. van Straaten, a.a.O., S. 162.
- 9 Ebd., S. 158.
- 10 Ebd., S. 164 f. mit allen Angaben zu ›Blanc‹.
- 11 Ebd., S. 164 (Übersetzung der Verfasserin aus dem Holländischen).
- 12 Aus einem Einladungsschreiben von Seuphor an van Doesburg vom 8. Januar 1930, Nachlaß van Doesburg, Schenking van Moorsel/Rijksdienst Beeldende Kunst, s'Gravenhage, a.a.O.
- 13 Michel Seuphor, im Vorwort zur Neuausgabe der Texte von ›Cercle et Carré‹, Paris 1971, S. 7 ff.; Joaquín Torrès-García, Historia di mi vida, Montevideo 1939, S. 260 f.
- 14 Karte zur Ausstellung Vordemberge-Gildewarts mit den Daten 21. März – 2. April 1929. Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart/Rapperswil (Dietrich Helms, Hamburg).
- 15 Seuphor, a.a.O., S. 11.
- 16 Alle weiteren Angaben hierzu vgl. ebd., a.a.O., S. 12 ff.; Original-Hefte von 1930 Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, a.a.O.
- 17 Kat. Ausst. ›Cercle et Carré‹, 18. April – 1. Mai 1930, Galerie 23, Rue de la Boétie, Paris; Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, a.a.O.
- 18 Theo van Doesburg in einem Brief an Antony Kok vom 23. Januar 1930, zit. nach: van Straaten, a.a.O., S. 168 (Übersetzung der Verfasserin aus dem Holländischen).
- 19 Nachdruck in: Katalog Theo van Doesburg, Stedelijk van Abbeuseum, Eindhoven 1968/69, S. 58 (Übersetzung der Verfasserin); Gladys C. Fabre, in: abstraction-crétation 1931–36, Westfälisches Landesmuseum Münster/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1978, S. 37 und Willy Rotzler, Konstruktive Konzepte, Zürich 1977, S. 118 weisen zu Recht darauf hin, daß vor van Doesburg bereits der deutsche Künstler Max Burchartz den Begriff ›konkret‹ in Anlehnung an Hegels Ästhetik benutzte; Hegel setzte den bildnerischen Prozeß als konkret gegen den abstrakten Gedanken ab.
- 20 Vgl. hierzu H. L. C. Jaffé, Theo van Doesburg, Amsterdam 1983, S. 133 ff.
- 21 Original im Nachlaß van Doesburg, Schenking van Moorsel/Rijksdienst Beeldende Kunst, s'Gravenhage, a.a.O., und im Nachlaß Vordemberge-Gildewart, Archiv Stiftung Vordemberge-Gildewart, a.a.O.
- 22 Vgl. van Straaten, a.a.O., S. 177.
- 23 Zit. nach: Fabre, a.a.O., S. 11 f.
- 24 Darüber berichtet Gladys C. Fabre in ihrem Grundlagentext, a.a.O., S. 12 und 14.
- 25 Original-Hefte von ›abstraction-crétation‹ im Nachlaß Vordemberge-Gildewart, a.a.O.
- 26 Vgl. Fabre, a.a.O., S. 29.