Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik im Kunsthaus Zürich

Autor(en): **Kern, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **16 (1929)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-15996

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

NATURSTUDIE AUS DER FACHKLASSE GRÜTTER

ABSTRAKTE UND SURREALISTISCHE MALEREI UND PLASTIK IM KUNSTHAUS ZÜRICH

Die abstrakte, ungegenständliche Gestaltung ist zum Begriff eines Novums in der Geschichte der Kunst geworden. Man suchte allerdings Beziehungen zu der Vergangenheit, zu mexikanischer Plastik, zu Negerkunst und früher Ornamentik. Man glaubte sich rechtfertigen zu müssen, weil man einer epigonischen Kunst nicht mehr länger folgen wollte, während es doch eher Sache der offiziellen Kunst gewesen wäre, sich zu rechtfertigen, warum sie dieses drapierte Gewerbe noch weitertrieb.

Diese Ausstellung gab vor allem einen *historischen* Ueberblick über die abstrakten Kunstrichtungen. Und zwar nicht im Sinne einer Rechtfertigung. Vielmehr um einfach zu zeigen, dass neben der vom Staate geförderten offiziellen Kunst, trotz aller Akademien, Kunsthistoriker und aller Stipendienstellen aus eigener Kraft etwas geworden ist. Man hört heute oft über den Kunstbetrieb klagen. Aber wer hätte diese Künstler halten können, wenn nicht der freie Kunsthandel sich für sie eingesetzt hätte?

Die Ausstellung war in der Idee ziemlich einheitlich bis an die Gruppe der Surrealisten, die seit 1925 in Paris eine Reform proklamieren, die nicht nur die Kunst, sondern alle Lebensformen durchdringen soll. In welcher Weise wird allerdings zu wenig gesagt, und dem Surrealismus zugehörende Schriftsteller wie Soupault, Eluard, Breton, Aragon sprechen mehr die Idee aus als praktisch begehbare Wege. Vorderhand ist er eine Art Neoromantik, die, des Rationalismus und Amerikanismus müde, auf die Welt Swedenborgs, E. T. A. Hoffmanns, Rimbauds zurückgeht. Aber der Surrealismus beruft sich ebenso auf Freud als den Entdecker des Unbewussten, der vagen Grenzbilder zwischen Traum und Wirklichkeit, die jene höhere Wirklichkeit — Ueberrealität — bedeuten, die sie der Darstellung für würdiger erachten als das eindeutige Abbild der gegenständlichen Erscheinung. Dem Programm am nächsten scheint mir Ives Tanguy zu sein, dessen Gebilde wie undeutlich entschwebende Träume sind, bald von indifferenten Formen, bald bange an Wirklichkeiten greifend wie das Bild «C'est lui qui brûle les maisons». Stenogramme von vagen Gedanken noch ungeformter Tiefen geben Joan Miro und Masson; angstvolle Traumbilder an den Grenzen harter Wirklichkeit der Spanier Dali, der die Dinardbilder Picassos und vielleicht auch Dix gesehen hat. Max Ernst überzeugt, trotz seines Rufes als Führer der Gruppe, in dieser Ausstellung weniger. Es ist möglich, dass er eine Ebene reiner Indifferenz erstrebt, wie sie einst auch der Dadaismus suchte. Will ähnliches

AMÉDÉE OZENFANT
NACRE, 65/81

auch der Belgier Margritte mit seinen dumpf klingenden Ockerflecken auf grauem Grund?

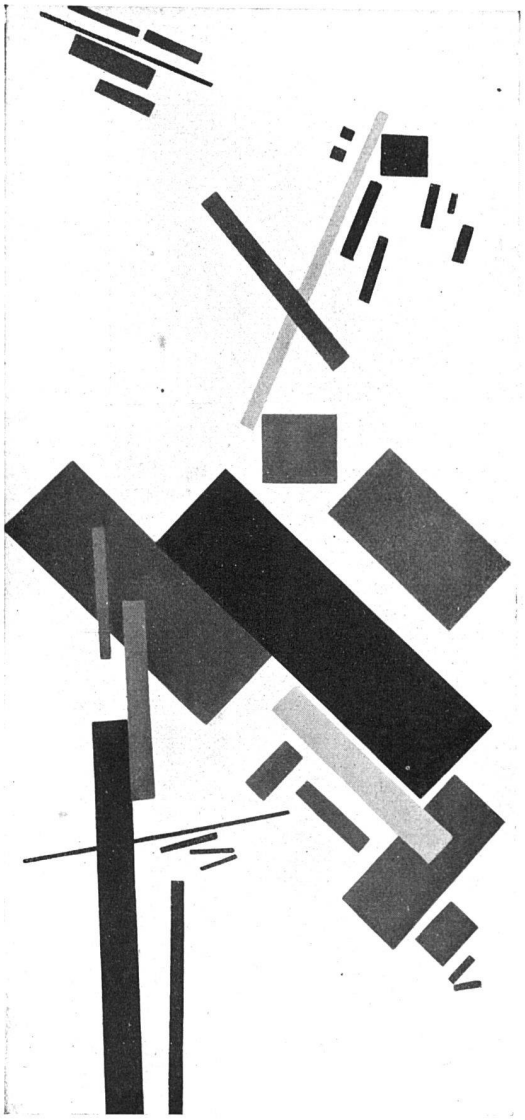
Soviel steht fest: der Surrealismus stellt sich bewusst in Gegensatz zum Kubismus oder Konstruktivismus. Während Braque sagt «j'aime la règle qui corrige l'émotion» und Gris von der Regel ausgeht und den umgekehrten Satz von der «émotion, qui corrige la règle» spricht, so sind beide nicht so weit voneinander entfernt, wie von ihnen die Künstler des Surrealismus, welche keinen zensurierenden Verstand anerkennen. Die Kubisten wirken denn auch wie Klassiker in dieser Ausstellung, gleichviel, ob sie wie Léger die jenseits aller Vernunft zuverlässig arbeitende Maschine anbeten oder ob sie wie Picasso und Braque eine von aller Anekdote gereinigte Kunstform geben.

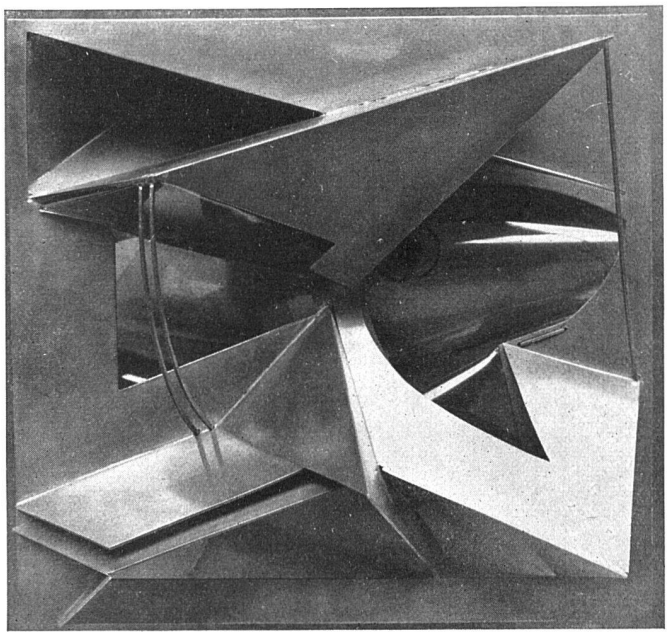
Sie alle haben die Draperien, die eine vergangene Kunst über die reinen künstlerischen Mittel der Fläche, der Kontraste und Linien legte, verschmäht, um diese Teile des Bildes zu zeigen, die in sich den lebendigen Organismus erzeugen, der alle Kunstwerke, welcher Zeit sie auch angehören mögen, ihr dauerhaftes Leben verdanken. Wenn uns längst das Anekdotische der Griechen und Aegypter, das heisst der Glaube, den ihre Werke ausserhalb ihrer reinen Formgestaltung für sie verkörperten, ins Unbekannte und Unfassbare entschwunden ist, so bleibt die Dynamik der Form, ihr lebendiges Wechselspiel, uns ewig Anreiz zur Betrachtung. Und da uns kein einiger Glaube mehr bindet, die Form kein Gehäuse eines göttlichen Bildes mehr hat, warum sollte sie nicht entblösst, als nacktes Spiel ihrer eigensten Funktion, ebenfalls berechtigt sein? In diesem Sinne sind der Kubismus und der Konstruktivismus — die nur durch Gradunterschiede von der Empfindung, corrigé par la règle, zur rein zerebralen Logik getrennt sind — *die* Kunst unserer Zeit, während alle andern Künste neue Götter fleissig suchen oder entschwindenden ohnmächtig folgen. So sortiert Picabia Gefühle in einem nüchternen Röhrensystem, in dem nur der Intellekt noch von ihrer Existenz weiss, Dinge, die nicht zum Lobe der Vergangenheit sind, wie er selbst eines seiner Gebilde nennt (objet qui ne fait pas l'éloge du temps passé)! Während Picasso wohl unbewusst die ersten kubistischen Bilder malte, — wie überhaupt jede geistige Bewegung vor ihrer intellektuellen Rechtfertigung da ist, — so nennt Ozenfant diese Reinigung der künstlerischen Formen bewusst Purismus, und man könnte angesichts seiner saubern Tafeln von einem hygienischen Kubismus sprechen.

Die vollständige Intellektualisierung vollzog sich jedoch vor allem in Russland. Tatlin, Lissitzky und Malewitsch setzen dem Organisch-Schönen die Aesthetik des Mecha-

nischen entgegen. Die Emotion wird vollständig rationalisiert. Diese Gebilde sollen nicht mehr unmittelbar an unsere Empfindung appellieren, sondern indifferent gegen Dinge des Herzens, den wachen, tätigen und bewussten Menschen ansprechen als eine beruhigende Ordnung. Als eine erweiterte Fassung dieses Programmes sind die vieldeutigen abstrakten Künstler wie Kandinsky, Moholy-Nagy, Mondrian, Vordemberghe, Vantongerloo und Pevsner anzusehen, die teils kubistische Elemente benutzen, teils neue plastische Werte suchen. Was sie alle, auch mit den Kubisten, verbindet, ist der Wille, ein in sich selbständiges Gebilde zu schaffen, das nicht mehr eine Auslegung einer ausser ihm stehenden Natur ist. Sie betonen absichtlich den abstrakten Charakter der Kunst, die nichts mit einer «zweiten Natur» zu tun hat. Man mag sich dabei auf die immer geistvollen Formulierungen Braques berufen, «dass man aus einem Nagel keinen Nagel mache».

Eine Sonderstellung behaupteten in dieser Ausstellung Klee, Arp und Otto Meyer-Amden. Klee hat vorweggenommen, was die Surrealisten heute als Forderung aufstellen: die Gestaltung des Unterbewussten. Arp ist der Klassiker des Surrealismus, indem er die gefügtesten und am meisten gereinigten Formen gibt. Er geht bis auf den indifferenten Grund der Dinge, wo sie nicht mehr eine Sprache reden, weder die der guten noch bösen Träume, sondern vor aller menschlichen Entscheidung in Wert oder Unwert geformt sind. Otto Meyer-Amden ist der einzige, der das reine Gesetz durch das Organische hindurch anstrebt. Auch er drapiert nicht mehr, und wo er Körperformen zeigt, suchen sie nicht ihren Sinn, sondern das überall gleiche Mass der Kugel. An ihm haftet etwas von dem unendlichen, mühseligen Wege der Poussinschen Vollendung durch die Natur hindurch, die Cézanne als Ziel seiner Gestaltung sah, wenn auch hier Natur im weitesten Sinne des Organischen zu verstehen ist. So sehr das eine oder andere Bild zum Widerspruche reizen mag: noch keine schweizerische Ausstellung hat je diese Fülle an Anregungen und diesen Reiz zur lebendigen Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffen unserer Zeit geboten. *Walter Kern.*





ANTOINE PEVSNER
RELIEF EN CUIVRE

Oben:
KASIMIR MALEWITSCH
Komposition Oel auf Leinwand, 44/36