Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz

Autor(en): **Schmidt, Georg**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **30 (1943)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-24244

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

Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz

von Georg Schmidt

Unter diesem Titel zeigt der Schaffhauser Kunstverein im Allerheiligenmuseum gegenwärtig eine Ausstellung, die in mannigfacher Hinsicht als vorbildlich bezeichnet werden darf. Einmal durch die Beschränkung der ausgestellten Werke auf 71, worunter 6 Plastiken und 20 Zeichnungen und Aquarelle. Das ist eine Zahl, die vom Besucher wirklich aufgenommen werden kann – in wohltuendem Gegensatz zu den fast regelmäßig überladenen Ausstellungen unserer großen Kunstzentren mit ihrer verführerisch großen Raumzahl. Ferner durch die Beschränkung der Zahl der ausstellenden Künstler auf sieben, so daß auf jeden im Durchschnitt zehn Werke fallen – eine Anzahl, die jedem erlaubt, sich einigermaßen auszusprechen. Aber diese Zahl ist nicht sklavisch eingehalten. Man hatte den Mut, nach der Wichtigkeit des Einzelnen abzustufen. Weiter dadurch, daß diese sieben Künstler nicht durch irgendeinen Zufall zusammengekommen sind, sondern künstlerisch zusammengehören. Und endlich dadurch, daß innerhalb dieses Gemeinsamen genügend gegenseitig klärende Spannungen bestehen.

Das Gemeinsame dieser Sieben – Paul *Klee*, W. K. *Wiemken*, Hans *Erni*, Serge *Brignoni*, Hans *Fischli*, Walter *Bodmer* und Max *Bill* – besteht darin, daß sie alle nicht die äußere Erscheinung abbilden, die sich in den üblichen Bildtypen: Landschaft, Intérieur, Stillleben, Menschendarstellung manifestiert, sondern entweder auf das Gegenständliche vollkommen verzichten (Bill, Bodmer, Fischli), oder das Gegenständliche nur als Träger innerer Vorstellungen verwenden (Klee, Wiemken, Erni, Brignoni). In diesem Entweder-Oder liegt zugleich auch das Trennende unter diesen sieben Künstlern, das sich bis zur schärfsten Polarität steigern kann, bis zum Gegensatz zweier geistiger Haltungen, die einander ausschließen (Bill-Erni).

Diese entscheidende Bruchlinie wird allerdings nicht durch die üblichen Begriffe « abstrakt » und « surrealistisch » bezeichnet. Bei näherem Zusehen wird es notwendig, sowohl den Begriff « abstrakt » als auch den Begriff « surrealistisch » weiter zu differenzieren.

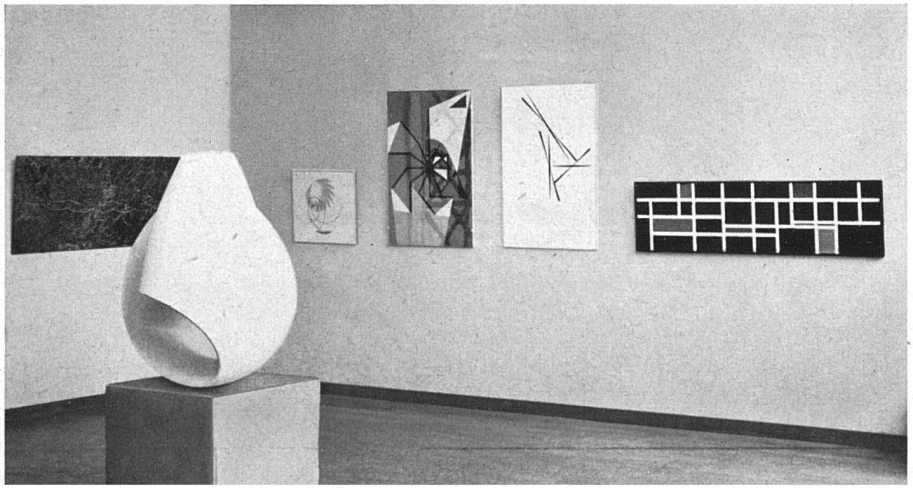
Nehmen wir zunächst die üblichen Begriffe, so scheint der Gegensatz sehr klar zu sein: hier eine Kunst, die vom Gegenständlichen vollständig absieht, « abstrahiert », deren Gebilde aus rhythmischen Beziehungen von Farben, Linien, Flächen und Kuben bestehen – dort eine Kunst, die gegenständliche Elemente verwendet, sie aber aus ihrem äußeren Zusammenhang löst und in einen inneren Zusammenhang setzt.

Die Bezeichnung « abstrakt » wird jedoch von manchen Künstlern dieser Richtung sogar sehr leidenschaftlich abgelehnt (Bill). Teils mit Recht, teils mit Unrecht. Mit Unrecht insofern, als der Begriff « abstrakt » durchaus zutreffend die vom Gegenstand unabhängige Form meint. Mit Recht insofern, als diese gegenstandsunabhängige Form nur von einer bestimmten Gruppe innerhalb der Abstrakten durch schrittweise « Abstraktion » aus dem Gegenständlichen gewonnen wird: von den französischen Kubisten zwischen 1910 und 1925. Die holländischen und russischen Konstruktivisten hingegen gewinnen ihre Formen nicht durch Abstraktion aus dem Gegenständlichen, sondern holen sie aus dem Bereich der geometrischen Formenwelt. Daher bezeichnen sie ihre Gebilde mit Recht als « konkret », ja selber wieder als « Gegenstände », die in ihrer bewußten Absicht nichts jenseits ihrer sinnlichen Erscheinung « bedeuten » wollen, also weder den Form-Sinn eines vorhandenen Gegenstandes ausdeuten (wie das die Kubisten tun), noch einen psychologischen Sinn hinter den vorhandenen Gegenständen enthüllen (wie es die Surrealisten tun). Ihre Werke haben ihren Sinn ganz in ihrer linearen, flächigen und kubischen Erscheinung, in ihrem konkreten optischen Dasein. Es ist daher auch nicht richtig, diese Gebilde mit den Konstruktionen der Technik oder der Mathematik gleichsetzen zu wollen, ja mit diesem Hinweis ihr künstlerisches Lebensrecht bestreiten zu wollen. Die technischen und mathematischen Konstruktionen dienen dem Sichtbarmachen unsichtbarer Beziehungen in der Welt der zweckhaften Gegenstände. Die Gebilde der Konstruktivisten erfüllen sich im ästhetisch Sichtbaren, im ästhetisch Lesbaren. Ob psychische Symbole auch in ihnen unbewußt wirksam sind, wird von ihnen nicht bestritten. Das Reich der psychischen Symbole wird von ihnen aber nicht zum Gegenstand des bewußten künstlerischen Schaffensprozesses gemacht – das wäre Surrealismus.

Nun ist aber innerhalb der abstrakten (oder « konkreten ») Kunst noch ein weiterer Gegensatz festzustellen. Die Einen schaffen rational faßbare, ja nachmeßbare Gebilde, sie suchen die Formulierung meßbarer Gestaltbeziehungen. Dabei werden Gefühl und intuitive Erfindung als Faktoren des künstlerischen Produktionsprozesses keineswegs geleugnet. In ihren Produkten aber überwiegt das Aktiv-Rhythmische: die Form (Bill, Sophie Täuber). Die Gebilde der Anderen sind nur gefühlsmäßig erfaßbar, denn sie sind die Formulierung gefühlsmäßiger Gestaltsbeziehungen. Das Rationale hat bei ihnen im gleichen Sinn nur Kontrollfunktion, wie bei den Konstruktivisten das Gefühlsmäßige. In ihren Ge-

Hans Fischli Farbige Zeichnung 1942

Max Bill Konstruktionen 1935–1942 Im Vordergrund «Unendliche Schleife»



Paul Klee Landschaft mit gelben Vögeln 19

bilden überwiegt das Passiv-Melodische: die Farbe. Und auch die Form ist mehr melodisch als rhythmisch verwendet (Bodmer, Fischli, der ungegenständliche Klee).

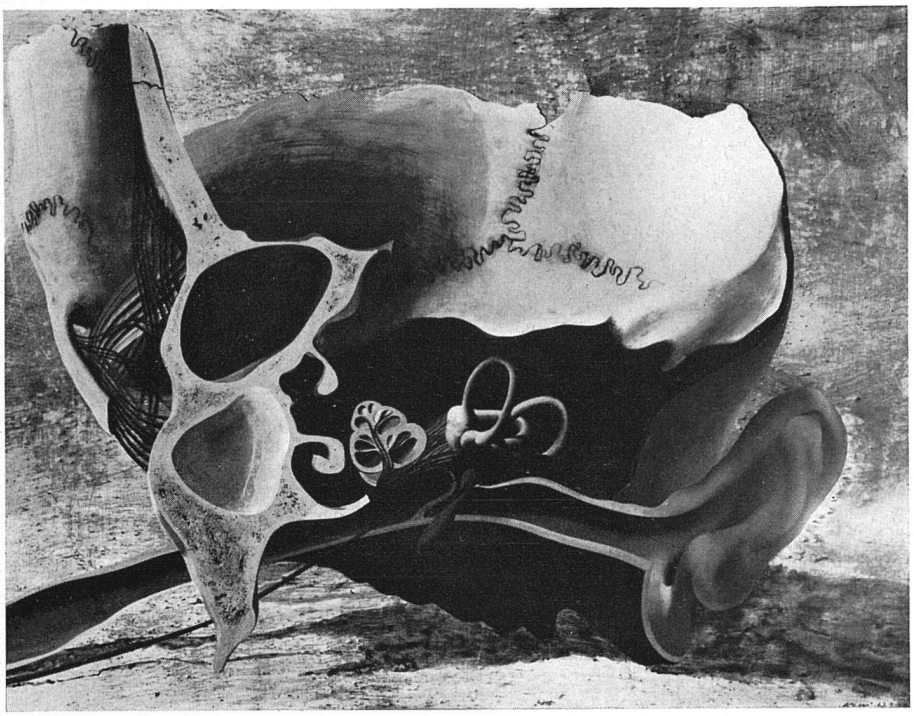
Das sind die drei Möglichkeiten ungegenständlichen Schaffens: Gewinnen der Form durch Abstraktion aus dem Gegenständlichen (Kubismus), Gewinnen der Form aus rational-geometrischen Formbeziehungen (Konstruktivisten), Gewinnen der Form aus gefühlsmäßig-melodischen Formbeziehungen (am reichsten und sensibelsten in Klees ungegenständlichen Werken).

Ähnlich müssen wir nun auch im Surrealismus verschiedene Möglichkeiten unterscheiden. Gemeinsam ist ihnen allen das Sichtbarmachen von inneren Vorstellungen hinter dem Gegenständlichen. Das Gegenständliche ist für sie nicht Ziel der Darstellung, sondern bloßes Mittel, sehr wichtiges Mittel allerdings. Ziel ist ihnen der menschliche Sinn (oder Widersinn) *hinter* den Gegenständen. Daher ist der Name « *Sur*-Realismus » nicht ganz zutreffend. Hinter der gegenständlich sichtbaren Wirklichkeit sehen sie als das Wesentlichere die menschliche Wirklichkeit. Sie tauchen ins Reich des Traums, in die Welt der Symbole des Unbewußten. Ja, das Unbewußte ist für sie der eigentliche Gegenstand des künstlerischen Schaffens, der eigentliche Inhalt des künstlerischen Produkts.

In ihrem menschlichen Verhalten gegenüber der Welt der Gegenstände sind sämtliche menschlichen Möglichkeiten zu finden: Liebe und Haß, Angst und Seligkeit, leise Ironie und beißende Satire, eiskaltes Erkennen und leidenschaftliches Anklagen, wehes Erleiden und lustvolles Genießen des Schmerzhaften. Künstlerisch sind vor allem zwei Haltungen zu unterscheiden: die einen geben sich dem Unbewußten traumnah hin (Klee, Brignoni), die anderen reißen das Unbewußte ins grellste Bewußtsein (Erni, Wiemken).

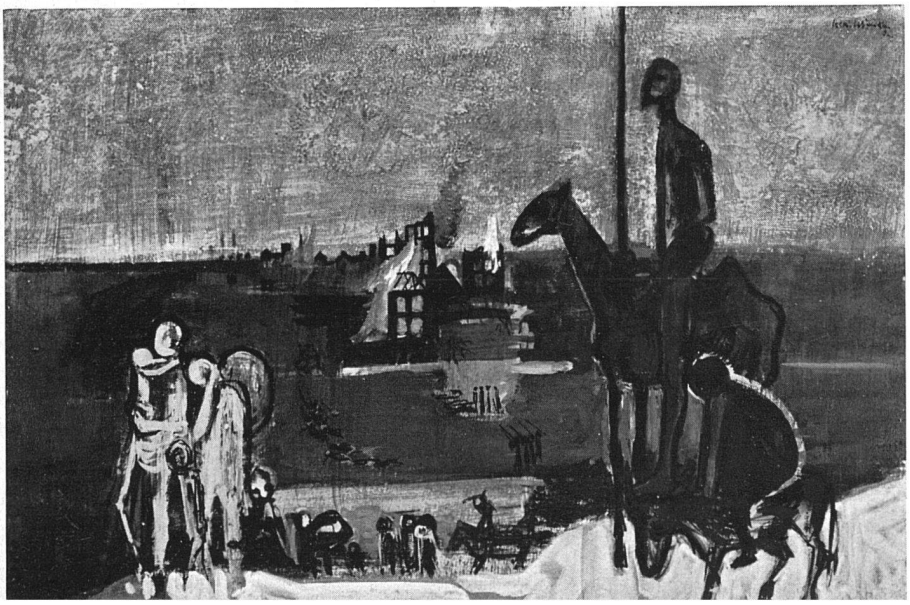
Daraus ergeben sich künstlerische Darstellungsmittel von fast unbegrenzter Spannweite zwischen geradezu leidenschaftlich übersteigertem Naturalismus (schärfste Illusion der perspektivisch konstruierten Räumlichkeit, des greifbar Körperlichen und des tastbar Stofflichen (Erni) und einer linear abstrahierenden, urtümlichen Zeichensprache (Klee). Zwischen diesen äußersten

Serge Brignoni Projet pour peinture murale 1940



Hans Erni Wer Ohren hat der höre 1942

W. K. Wiemken Don Quichotte und der Krieg 1936



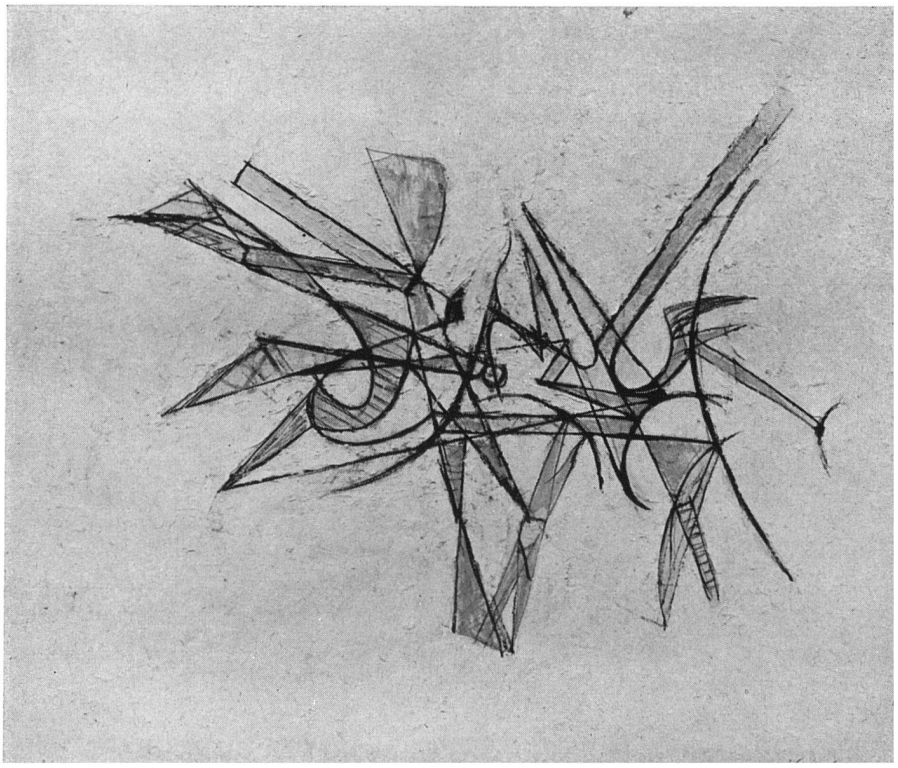
Extremen sind alle Stufen des Malerischen möglich (Wiemken).

Nun sind wir in der Lage, den geistigen Sinn dieser Kunst, die so viel Gemeinsames und so viel Gegensätzliches in sich trägt, im « Haushalt » des künstlerischen Schaffens unserer Zeit zu bezeichnen.

In allen drei Formen der ungegenständlichen Kunst ist eine Kraft lebendig, die nicht zufällig gerade in unserer Zeit besonders stark ist: im rational-geometrischen Konstruktivismus der Wille zum Geordneten, zum sinnvollen Einsatz der Kräfte, zur Überwindung des Chaotischen, Sinnlosen, Funktionslosen (Bill); im abstrahierenden Kubismus das ästhetische Genießen der unendlichen Welt der organischen und anorganischen Formen; in der gefühlsmäßig-melodischen Ungegenständlichkeit die Sehnsucht nach Aufhebung der Spannungen im heiter Harmonischen (Klee, Bodmer).

In all dem kann, sowohl vom Produzierenden wie vom Konsumierenden her, ein Desinteressement an unserer sehr wenig geordneten, sehr wenig sinnvollen Wirklichkeit, ja eine Flucht vor ihrer Problematik gemeint sein. Es kann aber auch, beim Produzierenden wie beim Konsumierenden solcher Kunst, die Meinung sein, die gleiche Kraft des Ordnens sei auf sämtlichen Gebieten der menschlichen Kultur einzusetzen. Beide Meinungen sind unter den Produzierenden und unter den Konsumierenden solcher Kunst vorhanden. Es ist also objektiv unrichtig, diese Kunst im gesamten als « Flucht vor der Wirklichkeit » zu bezeichnen. Zu verräterisch steckt hinter dieser Auffassung die Verwechslung von « Gegenständlichkeit » und «Wirklichkeit »: die Gleichsetzung von « ungegenständlich » und « unwirklich ». Wie wenn sich die Wirklichkeit im Gegenständlichen erschöpfe. Wie wenn die physischen und die psychischen Kräfte, die hinter dem Gegenständlichen wirksam sind, nicht auch Wirklichkeit wären.

Auch im Surrealismus sind beide geistigen Haltungen vorhanden: das Sehenwollen und Zeigenwollen der Probleme unserer Wirklichkeit und die Flucht vor ihnen. Und da sind nun noch einmal zwei Möglichkeiten zu nennen: die einen schöpfen vor allem aus dem Bereich der Erlebnisse des Individuums (Klee, Brignoni), die anderen aus dem Bereich der Erlebnisse der Gesellschaft (Wiemken, Erni). Bei den ersteren spielt daher das Erotische eine bedeutende Rolle (Brignoni), bei den anderen das gesellschaftliche Phänomen des Kriegs und der Armut (Wiemken), oder der Technik (Erni). Allerdings finden da mannigfache Überschneidungen statt, denn das Individuelle und das Gesellschaftliche sind in der innigsten Wechselwirkung: das Gesellschaftliche wird immer von Individuen erlebt und das Individuelle geschieht nie im luftleeren Raum.

Eine weitere Differenzierung tritt dadurch ein, daß einzelne Künstler die Polarität abstrakten und surrealistischen Schaffens in sich selber tragen (Klee, Erni, teilweise auch Wiemken). So wichtig es also ist, sich einmal grundsätzlich Klarheit zu schaffen, das letzte wird immer erst die Betrachtung des einzelnen Künstlers und des einzelnen Werkes aussagen.

Walter Bodmer Kleine Improvisation 194