Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 1: Schweizerische Wohnhochhäuser

Artikel: Die neueren Werke von Paul Burlin
Autor: Hartt, Frederick
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-30198

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Paul Burlin, Zeichnung, 1950 / Dessin, 1950 / Drawing, 1950. Photo: Piaget Studio, Saint Louis

Die neueren Werke von Paul Burlin

Von Frederick Hartt

In der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts haben wir den offenbar bleibenden Niedergang der akademischen Kunst erlebt. Bei einem immer breiteren Publikum Europas und Amerikas haben die aus den modernen Kunstbewegungen hervorgegangenen Leistungen Achtung, Bewunderung und ein tieferes Verständnis erlangt, als es in den stürmischen zwanziger Jahren möglich schien, damals als der fortschrittliche Künstler, vereinsamt und angegriffen, im Kampf um die Behauptung des von ihm entdeckten geistigen Neulands seinen Lebensunterhalt, ja in manchen Fällen sein Leben drangeben mußte. Heute ist es der akademische Künstler, der eines Fürsprechers bedarf, und die wenigen Leute in öffentlicher Stellung, die sich in dieser Rolle gefallen, würden sich in ihren Museen und politischen Versammlungen lächerlich machen, wenn das Publikum nicht instinktiv merkte, daß der Versuch, künstlerisches Schöpfertum durch Aufreizung zu allgemeiner Ablehnung zu unterdrücken, der politischen Demagogie des Totalitarismus bedenklich nahekommt. Die moderne Kunst, sieghafte Zeugin für die Freiheit des menschlichen Geistes, braucht derartige Angriffe nur insoweit zu fürchten, als auch die politische und soziale Freiheit bedroht ist.

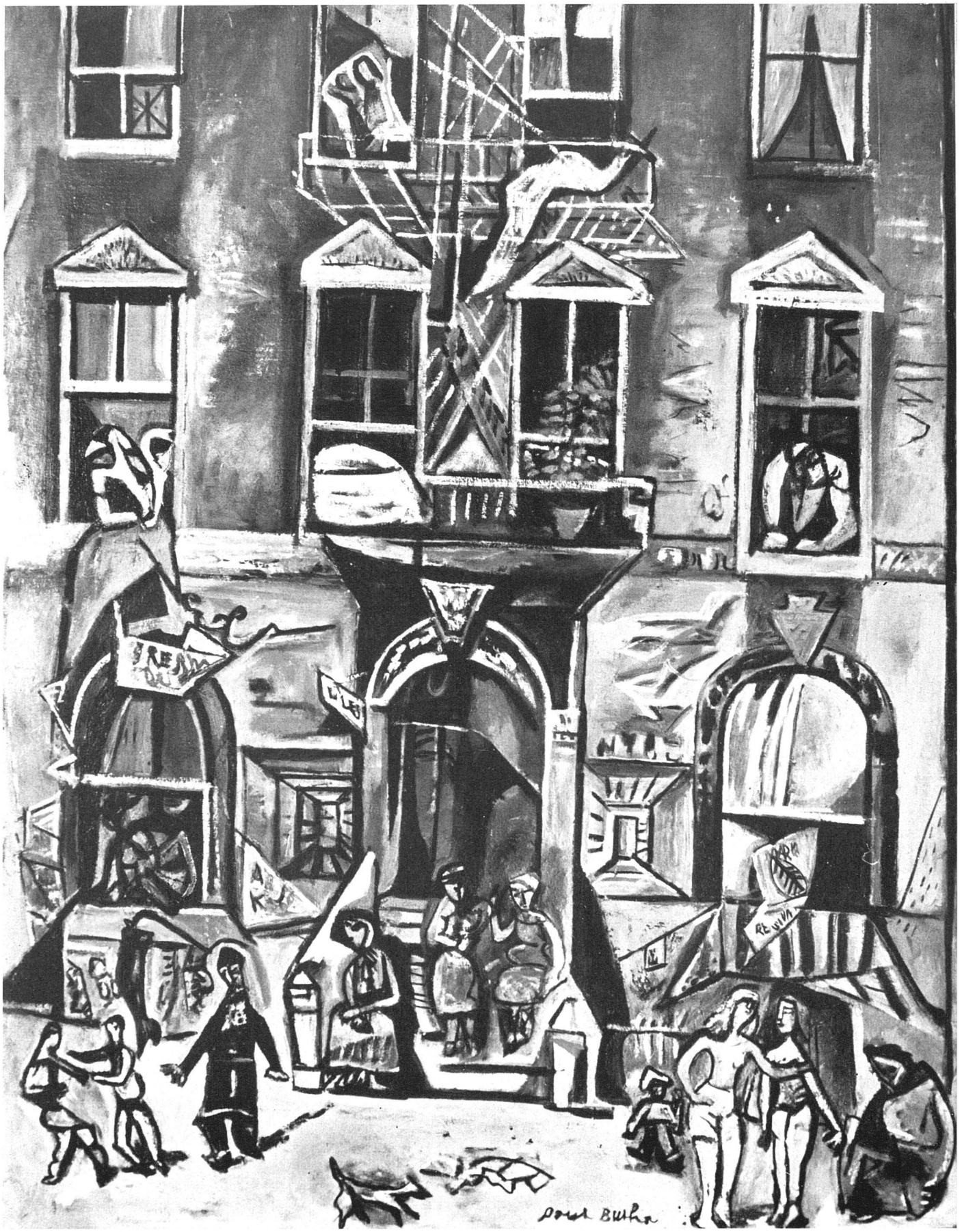
Die wirklichen Gefahren, denen die moderne Kunst ausgesetzt ist, sind feinerer und zersetzenderer Natur; denn sie haben ihren Ursprung in ihr selbst. Die neue Generation hatte keine Kämpfe zu bestehen; die neuen Prinzipien – abstraktes Sujet, expressive Auflockerung des Zeichnerischen, Emanzipation von der sklavisch getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit – kamen ihr als fix und fertiges Erbteil zu. Der Lebenskraft beraubt, die dem leidenschaftlichen Überzeugungseifer ihrer Entdecker entstammte, haben die einmal modern gewesenen Prinzipien die derzeitige Generation auf den Weg zu einem neuen Akademikertum geführt. In Frankreich, wo die Situation besonders kritisch ist, gibt es keinen Maler unter fünfzig Jahren, dessen Schaffen mehr wäre als ein Echo des Schaffens der noch lebenden Männer aus der revolutionären Epoche der modernen Kunst.

Meine eingehende Beschäftigung mit den jüngsten Werken von Paul Burlin hat mich veranlaßt, mir Gedanken zu machen über das Wesen der der modernen Kunst innewohnenden Kräfte, die diese sterilisierenden Tendenzen zu überwinden vermögen, und gleichzeitig Überlegungen anzustellen über den Grundcharakter des visuellen Kunstwerks in jeder Zeit und in jedem Land. Das Kunstwerk ist im letzten Grunde ein Abbild, das Erzeugnis einer starken Wunscherfüllung, sei es einer Einzelpersönlichkeit, sei es einer Menschengemeinschaft, analog den Träumen (im engern Sinn) und den Wachträumen; doch unterscheidet es sich von diesen durch seine Vorsätzlichkeit und die Forderung einer dauerhaften konkreten Gestaltung. Die Welt, die uns der Künstler darbietet, ist die Welt, die er verwirklicht zu sehen *wünscht*, ob dies nun die von den Griechen geschilderte Welt athletenhafter Vollkommenheit ist oder Mondrians Reich reiner geistiger Ordnung und Ausgewogenheit oder die ekstatische Selbstzerfleischung des Greco. Die Qualität eines Werks hängt letztlich ab vom Intensitätsgrad des inneren Wünschens. So mag, zum Beispiel, die minutiöse Technik Jan van Eycks eine oberflächliche Ähnlichkeit aufweisen mit der photographischen Genauigkeit eines Meissonnier; es wird jedoch niemandem einfallen, sie miteinander zu vergleichen. Was die beiden voneinander scheidet, das ist die magische Intensität der von Jan van Eyck nach außen gestellten Wirklichkeit. Die Spannweite des ursprünglichen Wunschbilds, sei es das eines Individuums, sei es das eines Kollektivs, macht das Kunstwerk einer Verquickung mit Religion oder sozialem Idealismus leicht zugänglich. So ist das in der Ikonographie einer gotischen Kathedrale zusammengefaßte Weltall oder die eine Daumiersche Karikatur durchglühende revolutionäre Leidenschaft keineswegs so beziehungslos zu dem Stil dieser Werke, wie das die «L'Art pour l'Art»-Doktrin des neunzehnten Jahrhunderts uns glauben machen wollte.

Zur Verwirklichung des künstlerischen Urbilds sind zwei Grundelemente wesentlich, die bezeichnet werden mögen als Symbol (Sinngebung, Gefühlsinhalt, dem Wunschbild entsprechende Auswahl des Dinglichen) und Form (Gestalt, Farbe, Struktur, Textur usw.). Die Werke hohen Gelingens waren in jeder Epoche auf diese Grundelemente abgestellt. So bediente sich etwa der Schöpfer der prähistorischen Höhlenmalereien der Form (der Rhythmen und Farben seines Bildes), um ein Symbol konkret werden zu lassen (das Tier, über das er magische Gewalt zu erlangen wünschte). In ganz ähnlicher Weise benutzte der Miniaturenmaler des Mittelalters formale Mittel (die rhythmische Anlage des Hintergrundes, die lineare Struktur des Faltenwurfs, die abstrakte Ornamentik des Rahmenwerks) dazu, ein machtvolles Symbol darzustellen (die innerliche religiöse Vision). In der angeblich fortgeschritteneren Epoche der Renaissance zeigt sich deutlich überall die gleiche Vermählung formaler und symbolischer Elemente. Die Perspektive, zumindest in ihrer Renaissanceform, ist ein höchlich abstraktes System, das durchwegs eine naturfremde Deutlichkeit des Details und eine statuarische Ausführung und Anordnung menschlicher Figuren mit sich bringt, wie sie dem starken Verlangen entsprechen, das Ordnungsprinzip der menschlichen Vernunft auf eine ihrem Wesen nach chaotische Außenwelt zu übertragen. Der Irrtum gewisser moderner Schulen beruht wohl darin, daß sie das eine oder das andere dieser Grundelemente verleugnen, wie bei jenen abstrakten Richtungen, die gefällige, aber sinnlose Formen und Farben anbieten, oder in den extrem literarischen Manifestationen der Dadaisten und Surrealisten, die voller Verachtung die Form überhaupt beiseitegeworfen haben. In dem einen Fall neigt die Kunst zur Entartung in etwas wie Stickerei, im andern zu pathologischen Vexierbildern. Die ideale Situation ist die, wenn der Künstler, Platos Wagenlenker gleich, die unbedingte Herrschaft über die *beiden* ungebärdigen Rosse behält.

Paul Burlin beherrscht sowohl Form wie Symbol. Eine der Urquellen seiner Form ist das Gefühl für die rein stoffliche Dichtigkeit und Sattheit der Farbe. Man denkt an Delacroix' Wunsch: «*étaler sur la toile . . . la bonne grasse couleur et épaisse.*» Sein Rohmaterial ist die Farbe als solche; ihre Substanz, ihre Beschaffenheit und ihre Schwere werden ebenso voll ausgewertet wie ihre Koloristik. – Doch auch hier werden Zusammenstellungen von kühlen und warmen, zarten und herben Tönen mit einer Wucht und Eindrucksgewalt ausgeführt, die weit hinausgeht über bloßes Oberflächenblendwerk. Die Ehrfurcht vor den dem Farbstoff innewohnenden Eigenschaften schließt eine kalligraphische Leichtfertigkeit der Pinselführung aus. Aus der Farbe heraus entstandene Formen werden ebensooft mit der Spachtel wie mit dem Pinsel zu einer farbigen Fläche aufgetragen, werden immer wieder heruntergekratzt und umgestaltet, bis die Farbwerte ihre letztgültige Vollendung erreicht haben. Burlins weitausgreifende Farbgebung wird getragen von einer beherrschenden Struktur, die aus kraftvollen, von seinen vorgängigen Tuschzeichnungen herübergenommenen Konturen besteht. Diese Skizzen dienen ihm häufig als Mittel zur Kristallisation der ersten malerischen Vorstellungen und zur Evolution der wesentlichen Züge des Entwurfs. Wenn sie auch bei der Ausführung des eigentlichen Bildes dann im Detail verändert werden, so stärken die strukturellen Konturen doch die Gesamtkomposition durch ihren dynamischen Gegensatz zu den Farbmassen, die darin zusammengefaßt sind.

Die tiefste Kraft sowohl der Gemälde wie der vorbereitenden Zeichnungen liegt in ihrer symbolischen Intensität. Ja, die Skizzen wirken in ihrer drastischen Wucht häufig geradezu totemhaft. Der Symbolgehalt wird manchmal durch scharfe, epigrammatische Ironie verschleiert; manchmal entlädt er sich in stark sexuell betonter Gewaltsamkeit; in den kleineren Werken äußert er sich in einem unvergleichlichen Lyrismus. Die ungeheure Bedeutung des Symbolischen scheint Burlin aufgegangen zu sein, als er im Jahre 1913 den Südwesten



Paul Burlin, Sommerferien, 1932 | Vacances d'été, 1932 | Summer Vacation, 1932. Courtesy of The Downton Gallery, New York *Photo: Baker*

Paul Burlin, Kopf oder Schrift, 1947 | Pile ou face, 1947 | Heads or Tails, 1947. Collection Benjamin Tepper, Plainfield N. Y.

der Union besuchte und dort das Ritenwesen und die daraus erwachsende Kunst der Indianer kennenlernte. «Ich hörte die Gesänge der Indianer», so berichtet er, «ich sah ihre seltsamen Kultriten in den abgelegenen Gegenden Neu-Mexikos. Ich war bis zur Verzückung hingerissen von ihren Medizinmännern und dem ganzen Anblick der metaphysischen Aussöhnung mit den Naturgewalten... Im Vergleich damit erschien mir jedwede andere Bildermalerei als genrehafte Banalität.»

Die strengen geometrischen Formen, die in Burlins ganzem Œuvre hervortreten, haben somit zugegebenermaßen ihren Ursprung mehr in unterbewußten Symbolen als in der Abkehr vom Realen, wie sie der Kubismus pflegt, für den sich denn auch Burlin während seiner zahlreichen Aufenthalte in Frankreich anscheinend nur wenig interessiert hat. Von Wichtigkeit ist dagegen das starke Erlebnis, das ihm, wie er selbst erwähnt, ein ausdrucksgewaltiges Bild von Matisse sowie ein Werk von van Gogh vermittelt hat, «ein flammendes Weizenfeld, in dem jede Distel von Sonne gesättigt ist. Es war ein unvergeßliches Erlebnis, erschreckend wie eine apokalyptische Traumvision.»

Sein Schaffen seit seiner definitiven Rückkehr nach Amerika im Jahre 1932 beschreibt Burlin selbst als den «Versuch, das Metaphysische in das Konkrete zu übersetzen... die visuelle Form zu vernichten, um eine neue Wirklichkeit durch Erfindung charakteristischer Farbengebilde aufzubauen. Der Mensch hat den Drang, den innersten Keimprozeß der Schöpfung aufzuspüren.» In seinem Werk verdankt somit das Dingliche seine Entstehung dem Symbolischen. Als Lehrer besteht er darauf, daß der Schüler den Pinsel erst an die Leinwand bringt, wenn die Farbe, die er darauf setzen will, «authentisch» ist, womit er sagen will: erst dann, wenn sie einem inneren Erlebnis des Lernenden entspricht. Seinen Schülern wird somit nicht sein persönlicher Stil aufgezwungen, sondern sie werden ermuntert, eine streng individuelle Ausdrucksform zu entwickeln. «Die Versteinerung des Geistes stellt sich früh genug ein», pflegt er ihnen zu sagen. Vorkämpferschaft dieser Art braucht die moderne Kunst wahrlich, den Kampf für eine auf echtbürtiger innerer Wirklichkeitsschau beruhende hochgespannte Produktivität, die die sterilen Schablonen der abstrakten Doktrinäre in das von den bleichen Schatten der vergessenen Akademiker bevölkerte Fegefeuer zu werfen vermag.

Obwohl Burlin an der berühmten Armory Show von 1913 im New-Yorker Zeughaus teilnahm, die dem amerikanischen Publikum zum erstenmal die Augen öffnete für die moderne Kunst, scheint seine Erkenntnis der Möglichkeiten der Bewegung erst auf Grund des tief aufwühlenden Kontakts mit dem Leben und der Kunst der Indianer aus der Zeit unmittelbar nach dieser Aus-

Paul Burlin, Reiter in der Dämmerung, 1947 | Cavalier à l'aube | Dawn Rider. Courtesy of The Downtown Gallery, New York

Photos: Peter A. Juley & Son, New York

stellung herzurühren. Es folgte im Jahre 1916 eine Reihe von Bildern, in denen er den vom Menschen geschaffenen Maschinenkult verherrlichte, und in den zwanziger Jahren dann ein Stil, der große Volumina in Farbflächen so aufteilte, daß der Eindruck ineinandergeschachtelter Räumlichkeiten entstand. Er äußert darüber, er habe in diesen Jahren versucht, große Volumina mit Aktfiguren zu bewältigen, habe dann jedoch die Berechtigung des großen Volumens als malerischen Mittels anzuzweifeln begonnen. Der explosiv ausladende Drang seiner späteren Formen, wie er sich in dieser Periode ankündigt, verstärkt sich in den gebrochenen Rhythmen der dreißiger Jahre. Aus dem Jahre 1932 stammt das Bild «*Summer Vacation*» (Sommerferien), dessen anscheinend satirische Darstellung einer Straße in den Elendsvierteln wirksam vertieft wird durch die Verzerrung der Figuren und Architekturelemente zum Zweck nicht nur erhöhter Ausdruckskraft, sondern auch einer stärkeren Belebung des abstrakten Vorwurfs.

Im Verlaufe der frühen vierziger Jahre macht sich in Burlins Schaffen eine neue gewalttätige Stimmung geltend, zum Teil wohl infolge des Kriegs, höchstwahrscheinlich jedoch auch unter der Nachwirkung verhängnisvoller persönlicher Erlebnisse. Seine Bilder ergingen sich in Darstellungen von Verzweiflung und Kampf, Niederlage und Angriff. Doch als sich, wie es 1945 schien, diese Alpträume zerstreut hatten, war es, als ob sie auf seinen Stil, recht im Sinne der aristotelischen Katharsis durch Mitleid und Furcht, reinigend gewirkt hätten. Von 1945 bis heute hat dieser Maler eine grandiose Reihe von fast gänzlich abstrakten Werken hervorgebracht, aus denen die tödliche Gewaltsamkeit gewichen ist und sich zu einer neuen, geklärten Kraft, von Zeichnung und Farbe, von starkem, ruhigem Gefühl getragen, gewandelt hat. Diese Reihe bildet den Gipfelpunkt von Burlins künstlerischer Entwicklung, und in dem glanzvoll originellen Stil dieser Arbeiten, die zu den bedeutendsten in Amerika produzierten Kunstwerken gehören, vollendet sich die Synthese von Form und Symbol.

«*Sublimation*» (Erhöhung) zeigt die Kraft dieses neuen abstrakten Stils. Seine geballten, kruden Weiß sind gegen die orangeroten, weich ockergelben und tief blauen Töne hingespannt wie eine Betonbrücke. Die ganz kleine «*Ode to a Warrior*» (Ode an einen Krieger) aus dem gleichen Entstehungsjahr, erfüllt von soldatischem Kraftgefühl, stellt gegen einen grünen Hintergrund leuchtend gelbe Figuren, deren scharfe, eigenwillige Konturen und helle rote Schatten die dicken Farbenmassen durchstoßen. «*Oneness*» (Einssein), eine Hymne erotischer Ekstase, tut die lyrischen Möglichkeiten dieses abstrakten Stils und die tiefe Verwurzelung seiner Symbolik im unterbewußten Erlebnis dar. In größeren Werken, wie dem «*Dawn Rider*» (Reiter in der Dämmerung), sind die Hauptformen mit ihren scharfen Winkeln in grünlichem Gelb abgesetzt von kräftigen, aus dem Hintergrund auftauchenden violetten Tönen. In «*Heads or Tails*» (Kopf oder Schrift) schwätzen drei Maschinenwesen sinnlos zusammen, während eine vierte Figur – der Künstler – links davon auf dem Kopfe steht. «*Look, no Fish!*» (Sieh da, kein Fisch!), aus dem Jahre 1949, zeigt eine menschenähnliche Figur, die düster in eine höhnische, untermenschliche Welt hineinblickt, während in dem rosa- und zinnoberfarbenen «*Theme in Red*» (Thema in Rot), aus dem Sommer 1950, die Struktur einer tragischen Maske großartig die verwickelten Rhythmen des Hintergrunds beherrscht.

Wie alle Kunst wahrhaft originalen Stils, so hält auch die Burlins die Verbindung mit der lebendigen Vergangenheit aufrecht. Sein Urteil über alte Meister ist durchdringend und abgewogen. In seinem Atelier hängen – als tatsächlich einzige Werke der Vergangenheit – große Photographien der mystischen Fresken von Sant'Angelo in Formis aus dem elften Jahrhundert, deren zweidimensionale Gestaltung und tiefer Gefühlsinhalt Burlin faszinieren. Sein eigener Stil jedoch weist in die Zukunft. «Das Denken der Zeit ist kein Ding der Zeit», sagte er einmal. «Es spiegelt die Leidenschaft und das Streben eines Volkes wider. . . Die neuen Sinnbilder werden ihre eigene Magie haben. Sie können Bilder der Sühne oder der Sehnsucht, sie können ironisch oder blasphemisch sein.» Welcher dieser Wege aber auch eingeschlagen wird, so viel ist sicher: Beispiel und Lehre Paul Burlins erschließen der amerikanischen Kunst Gebiete, die ihre Schranken finden nur an den Grenzen der künstlerischen Persönlichkeit.

(Übertragung aus dem Amerikanischen von Harry Kahn.)