Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 2: Zur Situation von Architektur und Kunst

Artikel: Malerei und Plastik - Fünfzig Jahre eines Wechselgespräches
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35003

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: 13.07.2025

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

Werner Hofmann

Malerei und Plastik – Fünfzig Jahre eines Wechselgespräches

Man hat versucht, dem 20. Jahrhundert das Wunschbild von der «Reinheit der Künste» (Sedlmayr) zu unterschieben. Der Widerlegung dieser Formel sollen die nachstehenden Beobachtungen dienen. Zunächst ist folgendes festzuhalten: Wenn es in der europäischen Kunst eine Tendenz zur Isolierung gibt, so datiert diese bereits seit der italienischen Renaissance, als das begriffliche Denken daran ging, die Kunst in Gattungen aufzuteilen. Mit seinen abstrakten Spekulationen über das Malerische, das Lineare und das Plastische zog schon das 16. Jahrhundert die Grenzlinien, hinter denen sich die Spezialisten des Fachs einrichten konnten. Eines der hervorragendsten Produkte dieses Geschichtsprozesses, das Tafelbild, ist zugleich Symbol einer Entwicklung, die allmählich ihre Kräfte zersplittert, vereinzelt und aus dem großen Gesamtzusammenhang verstößt. Dieser Vorgang ist eine der Hypotheken, mit denen sich das 20. Jahrhundert belastet sieht. Weit davon entfernt, diesen Prozeß auf die Spitze treiben zu wollen, wie Sedlmayr vorgibt, versucht es vielmehr, ihn aufzuhalten und den im 19. Jahrhundert völlig vereinzelten Kunstgattungen wieder eine gemeinsame Basis zu geben.

Allein zwei Symptome demonstrieren dieses Bemühen: einmal die lange Reihe von Künstlernamen, deren Werk sich auf Malerei und Plastik erstreckt, so daß die Entwicklungsgeschichte dieser beiden «Gattungen» über weite Strecken hin gemeinsam verläuft, sodann die Tatsache, daß gerade die auf ein neues künstlerisches Weltbild hinzielenden Bewegungen des Jahrhunderts eine gesamtkünstlerische Integration der herkömmlichen Gattungen zu ihren Programmpunkten rechnen (Konstruktivismus, Esprit Nouveau, De Stijl, Bauhaus). Berechtigter als die Behauptung, die einzelnen Künste strebten nach puristischer Isolierung, wäre darum der Hinweis auf gewisse Krisenerscheinungen im Bereiche des Tafelbildes, dessen dominierende Rolle heute bereits ausgespielt sein dürfte. Man weiß von den vielen Versuchen unseres Jahrhunderts, das abgeschlossene Für-sich-Sein des Tafelbildes zu sprengen. Es sei darum nur eine kurze Beispielreihe in Erinnerung gerufen: die Ausstülpung des kubistischen Bildes in einen Komplex wirklicher Gegenstände und die Folgen dieses Schrittes im Lager der Konstruktivisten und Dadaisten: Duchamps Glascollage «La mariée mise à nu par ses célibataires même» (1915–23, Philadelphia Museum of Art); Archipenkos «Sculpto-peinture» und schließlich die Reliefbilder von Arp, Sophie Taeuber-Arp, Delaunay, Schlemmer und Nicholson. All das läßt vermuten, daß das Geschehen den Behauptungen Sedlmayrs zuwiderläuft. Nicht Reinheit der Künste schwebt dem Jahrhundert als Ziel vor, sondern *die umfassende Befreiung des Schöpferischen zu einem Totalausdruck*. Daß dieses Streben die vereinzelten Kunstgattungen zur Aufgabe ihres abgeriegelten Sonderdaseins zwingt, ist an den Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Plastik nachzuweisen.

Das Tafelbild, dazu bestimmt, einen Wirklichkeitsausschnitt in einen Flächenzusammenhang einzutragen, gleicht einem Fenster, das sich in die Welt öffnet. Seine Berechtigung wird problematisch, sobald der Maler nicht mehr einen Erfahrungskonnex nachahmen will, sondern die gleichnishafte Wiedererschaffung der Wahrnehmungswelt anstrebt. Wendet sich das «Kunstwollen» von der Wiedergabe eines tiefenräumlich homogenen Tatsachenbestandes ab und der Darstellung von «Gebilden» zu, die der inneren Vision des Künstlers entspringen, so fordern diese einen tatsächlicheren Realitätsgrad, als ihn das Tafelbild zu bieten vermag. (Der Kubismus, um die Evokation einer Totalität bemüht, mußte sich auf der Leinwand dazu verstehen, das komplexe Ineinander seiner Gegenstandsvisionen in der zweiten Dimension verflachen zu lassen.) Das Tafelbild vermag wohl die Ansprüche eines distanzierten Betrachters zu befriedigen – wie aber, wenn den Künstler der Gedanke packt, er müsse aus dem Betrachter einen Beteiligten machen? Wenn es also darum geht, den Beschauer in eine dynamische Ereignismitte zu werfen, wie die Futuristen vor hatten? Dann genügt nicht mehr dieses «kleine Quadrat von Leben», dann genügt auch nicht mehr die expressive Chiffre – die Gegenstände selbst in ihrer nackten Tatsächlichkeit müssen herhalten, um anstelle einer artistischen Scheinwelt eine «neue Wirklichkeit» ins Leben zu rufen, die keine Gattungsgrenzen mehr kennt: «Non v'è pittura, nè scultura, nè musica, nè poesia, non v'è che creazione!» (Boccioni).

Solange diese «nuova realtà» auf die Leinwand projiziert wird, ist sie der Gefahr ausgesetzt, an den Maßstäben der Wirklichkeitsnachahmung gemessen und folglich falsch gedeutet zu werden. Sie verlangt aber, eben weil sie reine «Schöpfung» ist, nach keiner imaginären Scheinwirklichkeit; sie drängt nach *voller Verwirklichung* in der dritten Dimension. Solange der Maler die Außenwelt nachahmt, muß er sich davor hüten, sie wie etwa in der Panoramamalerei zu verdoppeln. Den Künstler jedoch, der eine vorgestellte Wirklichkeit in sich trägt, erfüllt das legitime Bedürfnis, seinen in der Erfahrungswelt *nicht* existierenden Gebilden vollkörperliche Wirklichkeit zu geben. Er kann es sich leisten, da er nicht Gefahr läuft, eine Replik zu geben.

Dieser Umstand ist zu bedenken, will man die Frage beantworten, wieso die Malerei unseres Jahrhunderts der Plastik entscheidende Schrittmacherdienste leisten konnte. Genau besehen, verschränken sich in diesem Geschichtsprozeß mehrere Impulse, die auseinander gehalten werden müssen. Der eine entspricht einer Grenzerweiterung der Malerei, gemäß der von Kandinsky in genialer Voraussicht ausgesprochenen Feststellung, daß nunmehr «*jede Materie*, von der ‚härtesten' bis zu der nur zweidimensional lebenden (-abstrakten) als Formelement angewendet» werden könne (1912). Ein anderer Impuls drängt von der Malerei weg; er wurzelt im Ungenügen des Malers an einem Metier, dessen Möglichkeiten sich in der Evokation einer Scheinwelt erschöpfen. Im Augenblick aber, wo der Maler in der konkreten Verräumlichung seiner Bildgedanken einen Ausweg sucht und er sich der Plastik bedient, nimmt er ein völlig neues Geschichtskapitel in Angriff: er beginnt, die Plastik aus dem Blickpunkt des Malers zu revolutionieren. Mit anderen Worten: der Maler des frühen 20. Jahrhunderts (etwa zwischen 1910 und 1920), den die fiktive Wirklichkeit der Leinwand nicht mehr befriedigt und der von der Fläche in den Raum übergeht, entscheidet sich *gegen* das Abstrakte und *für* das Konkrete. Um aber seine Formvorstellungen in concreto realisieren zu können, vermag er nicht mit dem zu operieren, was ihm die Plastik aus ihrem Formbestand zur Verfügung stellt, – folglich muß er sich den Formvorsprung zunutze machen, den die Malerei besitzt. Hatte das künstlerische Weltbild Europas seit der Renaissance die Malerei stets mit wichtigeren und schwierigeren Aufgaben versehen, als sie der Plastik zu erfüllen aufgetragen waren, so konnte diese Bevorzugung der malerischen, also optischen Wirklichkeitsaneignung nicht ohne Folgen bleiben: die Malerei eignete sich einen «erzählenden Zauber» an, eine verwandlungsbereite Vielseitigkeit, indes die «Bildsäule» dazu verhalten wurde, «so einförmig und ewig als die einfache und reine Menschennatur» (Herder, 1778) zu verharren.

Diese Gegenüberstellung behält bis ins 20. Jahrhundert ihre Richtigkeit. Betrachtet man dessen erstes Jahrzehnt, so fesselt die Malerei durch eine Vielzahl von Ausdrucksmöglichkeiten und eine schier unbegrenzte Experimentierfreudigkeit, hinter der der Bildhauer, beschränkter und schwerfälliger in der Handhabung seiner formalen Mittel, vorläufig resignierend zurückstehen muß. Nicht für lange freilich, denn bald nimmt er die Unterweisung des Malers an und vervielfacht die Beweglichkeit und Variabilität seines eigenen Gestaltungsrepertoires.

1

Es können hier nicht die einzelnen Etappen dieses schrittweisen Terraingewinns der Plastik beschrieben werden. Was sie kennzeichnet, ist ein Vorgang, den ich als Verdinglichung des künstlerischen Handelns bezeichnen möchte: Endziel ist die Erschaffung einer neuen Wirklichkeit. Das gilt sowohl für die Objektkombination der Dadaisten und Surrealisten (objet trouvé, poème-objet, tableau-poème, objet à fonctionnement symbolique etc.) als auch für die Erfindungen der Konstruktivisten, gilt für die MERZbilder Kurt Schwitters' ebenso wie für den Raum-Modulator von Moholy-Nagy: die schöpferische Erfindung, von keinem Gattungszwang mehr beengt, widmet sich der Gestaltung *neuer Gegenstände*.

Die Kunst wird überall dort, wo sie unerforschtes Neuland betritt, zu einem *konkreten* Ereignis. Sie lernt die Vielheit der Materie – Eisen, Glas, Holz, aber auch «Kistendeckel, Spielkarten, Drahtnetze, Watte» (Schwitters) – als Ausdrucksmaterial benutzen, um daraus neue Gebilde zu konstellieren. Auch hierfür hat übrigens Kandinsky eine bemerkenswerte theoretische Rechtfertigung geliefert. «Die Linie», schrieb er 1912 im Blauen Reiter, «ist ein Ding, welches ebenso einen praktischen zweckmäßigen Sinn hat wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch usw.» Das abstrakte Gestaltungsmittel wird verdinglicht; es ist dem Maler freigestellt, sich zur Hervorrufung linearer Formwerte einmal eines (abstrakten) Bleistiftstriches, das andere Mal eines (konkreten) Bindfadens zu bedienen; er kann, mit Schwitters zu reden, mit Watte Weichheit und mit aufgeklebtem Butterbrotpapier Lasuren hervorrufen. Werden die Bildmittel konkreten Dingen gleichgestellt, so können diese ihrerseits die Rolle der Bildmittel übernehmen. Folglich vermag jede konkrete Materie als Formträger zu dienen. Das Kunstwerk – «une création pure de l'esprit» (Reverdy) – lebt in der gleichen Realitätssphäre wie die Gegenstände unserer alltäglichen Umwelt; es ist aus dem ästhetischen Reservat des Tafelbildes herausgetreten und selber ein Stück Realität geworden – eine Wirklichkeit, die nicht mehr Ausschnitt, sondern Ganzheit sein will. Man begreift, warum Gabo und Pevsner ihr Manifest aus dem Jahre 1920 ein realistisches nannten und wie Breton, nicht minder berechtigt, dazu kam, das Endziel des Surrealismus als «réalité absolue» zu definieren.

•

Wie steht es nun in unserer unmittelbaren Gegenwart um das Verhältnis von Malerei und Plastik? Eine Antwort auf diese Frage muß bei dem Versuch beginnen, die mannigfachen Vorstöße aus der Fläche in den Raum nach den Stufen des jeweils erzielten Raumgewinnes zu ordnen. Die bereits erwähnten Reliefbilder fügen sich zur ersten Raumstufe zusammen: noch bleibt der geschlossene Flächencharakter gewahrt und selbst der Bildrahmen versieht in manchen Fällen weiterhin seine Funktion als Behälter. Indes ist die Bindung an die Wand aufgegeben, und es erscheint durchaus möglich, das Reliefbild als liegende, mit Gegenständen besetzte Fläche aufzufassen (Sophie Taeuber-Arp). Von da aus lassen sich Übergänge in praktische Anwendungsmöglichkeiten erschließen, wie etwa die Entwürfe für Spielplätze von Isamo Noguchi zeigen.

Eine weitere Etappe der Verräumlichung ist erreicht, sobald sich das Formgefüge von der Fläche ablöst und als autonomer, in sich geschlossener Organismus *vor* einen flächigen Hintergrund tritt. Beispiele hierfür sind die Drahtbilder von Schlemmer und Walter Bodmer. Aus einem linearen Flächengewebe wird ein Gerüst, das aber in der Regel weiterhin in der Bildebene verharrt. Hier gabelt sich der Weg. Eine Gruppe von Arbeiten begnügt sich mit Gebilden, die dem Betrachter nur eine Ansicht bieten und somit als «Bilder» wirken. Nicht nur Metallplastiker wie Smith und – manchmal! – Lassaw rücken ihre Konfigurationen oft in einen Projektionsrahmen; auch

1
Kurt Schwitters, Das Siegbild, 1920/25. Collage und Montage.
Privatbesitz Oslo
Siegbild. Collage et Montage
Das Siegbild. Pasted paper and montage

2

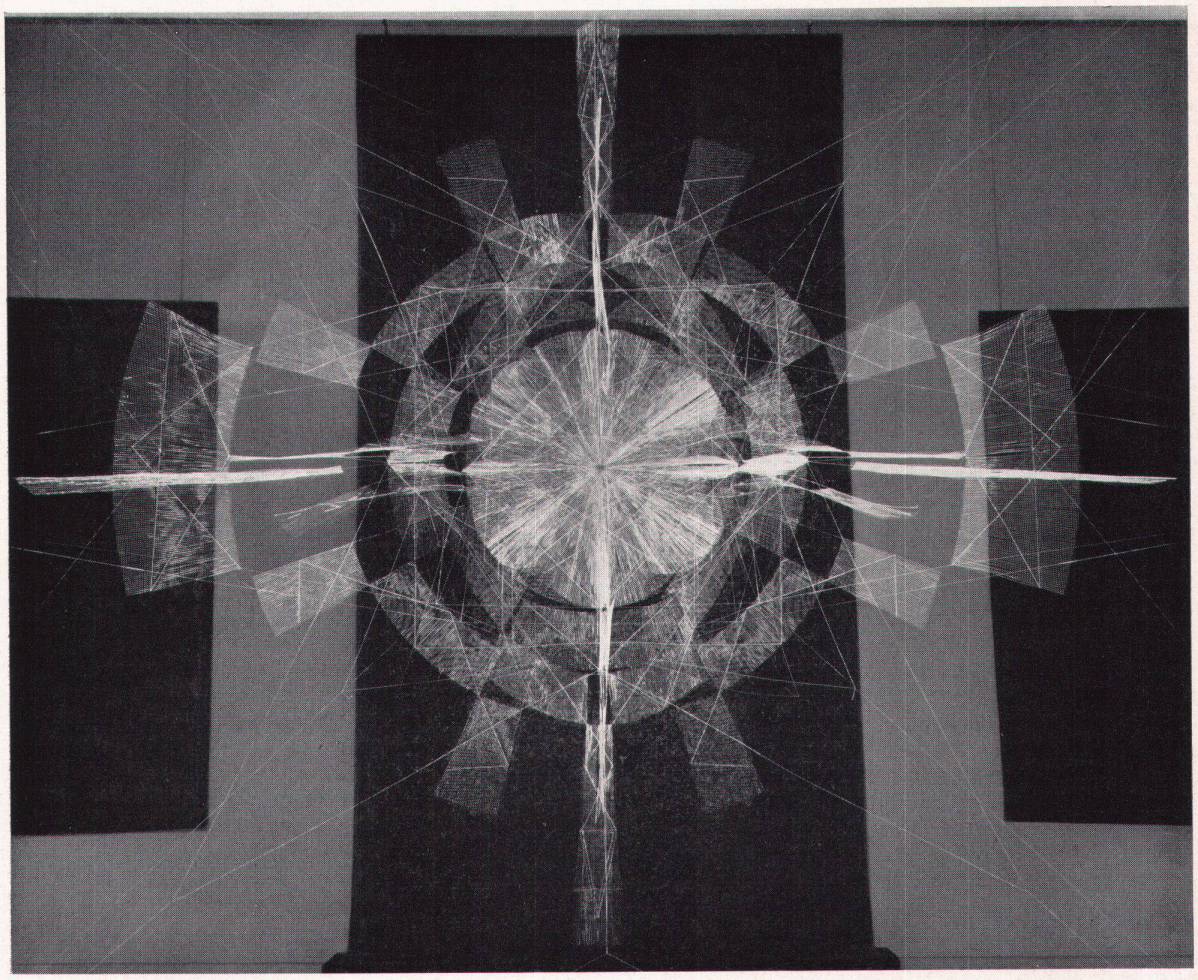
von der Malerei kommt die Tendenz, die konkretisierten Gestaltelemente des Bildes innerhalb eines Rahmens zu verspannen. Entscheidend ist dabei, daß der Beschauerstandpunkt zwar fixiert bleibt (ähnlich wie beim Tafelbild), der formale Organismus des Bildes jedoch die nur passive, tragende Grundfläche abgestoßen hat. Das kann in Form präziser Verspannungen vor sich gehen (Rolf Wagner) oder dazu führen, daß der Tachist seine Farborgasmen, nunmehr als rohe Materie erlebt, mit Draht, Muscheln und Kieselsteinen vermischt auf eine Glasscheibe schleudert (Pollock, «Number 29», 1950). Auch dieses Verfahren kann nach verschiedenen Seiten hin bereichert werden. Ich denke unter anderem an die Plexiglasbilder von Irene Rice Pereira, deren Transparenz an Vorhänge erinnert und die eine Vorstufe zu den «screens» bilden, die Harry Bertoja aus locker ineinander geschobenen Metallplatten herstellt (Manufacturers Trust Comp., New York). Das Bild wird zur «Wand».

Geringer an Zahl sind die Arbeiten der zweiten Gruppe, die sich nicht mit dem verräumlichten «Bild» begnügen. Raumgebilde zu schaffen, die mehr als eine Ansicht darbieten und mit gleichsam allseitig aktiver Raumrealität ausgestattet sind, bedingt, wie leicht vorzustellen ist, eine im buchstäblichen Sinne umfassende Formkonzeption. Auch da hat wieder das lineare Element stimulierend gewirkt. Bei den russischen Konstruktivisten, bei Vantongerloo, Bill, Calder und Lippold, aber nicht minder bei dem locker flechtenden Lassaw ist das Wort Kandinskys verwirklicht: die Linie ist ein Ding geworden, eine raumschaffende Energiebahn. Schweifende Improvisationen von der Art, wie sie Picasso einmal mit der Taschenlampe in den Raum fabuliert hat, gewinnen in der Drahtplastik bleibende Formgestalt, und die behutsamen Linienwanderungen Paul Klees («ins Land der besseren Erkenntnis») steigen in den Schöpfungen Lassaws zu fragilen Formgerüsten auf. Expressiven Geästcharakter trifft man bei Minguzzi, Paolozzi und Ferber an.

Die Erweiterung von linearen Ausdrucksmitteln der Fläche in solche des Raumes ist häufiger als die Verräumlichung geschlossener, gestalthafter Motive. Als Beispiel sei Archipenkos sculpto-peinture genannt, die bei De Chirico wieder in die Fläche einging und schließlich in Schlemmers Triadischem Ballett zu handelndem Leben erweckt wurde. Ähnlich ist der Zusammenhang zwischen Tanguy und Noguchi. Als der französische Maler seine unendlichen Bildräume mit seltsamen Gestängen bevölkerte, benützte er zwar Anregungen aus der Plastik (Giacometti, Arp, vielleicht auch Brancusi und Picasso), doch durften diese Gegenstände als erfunden gelten. Inzwischen ist aber die Plastik weiter gegangen; ihre Schöpfungen sind zum festen Vorstellungsbesitz aller geworden, die sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigen. Künstler wie Moore (Doppelfigur, 1950), Hare und Noguchi haben den Chimären Tanguys, diesen gemalten Plastiken, handgreifliche Wirklichkeiten folgen lassen.

Der Vorgang ist symptomatisch. Er besagt, daß der Malerei im Verlaufe des Emanzipationsprozesses der Plastik wieder Gegenstandsvorbilder erwachsen sind. Sie ist nicht mehr «ungegenständlich»; vielmehr interpretiert sie eine konkret vorhandene Wirklichkeit – die Wirklichkeit der Modernen Plastik. Es gibt Graphiken von Hayter, die an Pevsner gemahnen, Bilder von Gorky, die man sich von einem Fiebertanz Calderscher «Mobiles» angeregt denken könnte, spitzlinige Gespinste von Tobey, von denen man meint, sie seien beim Anschauen eines Drahtgehäuses von Lippold oder Lassaw entstanden. Und Manessiers «Spiele im Schnee» (1951, Carnegie Institute) muten wie eine Paraphrase auf Mirkos «Architektonisches Element» (Messingtafel) an*.

* Dieser Vergleich läßt sich auch auf die tachistische Produktion ausdehnen (vgl. Dubuffets Plastiken aus Kohlenschlacke).



3

Wohl sind heute Rückwirkungen von der Plastik auf die Malerei nicht mehr ausgeschlossen, doch soll hier kein Abhängigkeitsverhältnis postuliert werden. Ebensowenig ist es die Absicht dieser Zeilen, die gesamte Kunstgeschichte der letzten fünfzig Jahre in das Bett ihrer Beobachtungen zu leiten. Man darf über den hier skizzierten Wechselbeziehungen nicht vergessen, daß einige der stärksten Persönlichkeiten der Epoche sich von diesem Geschichtsphänomen fast vollkommen fern halten (Brancusi, Klee). Was ich andeuten wollte, ist die Tatsache, daß das Verhältnis von Malerei und Plastik seit etwa fünfzig Jahren der wechselseitigen Stützung dient, daß beide «Gattungen» oftmals ihre Spezialprobleme hintanstellen, um sich der gemeinsamen Erörterung von gemeinsamen Problemen zu widmen, und daß dieser Verkehr nicht nur einer großen Anzahl von Grenzgängern zur Betätigung verholfen hat, denen das Dogma von der «Reinheit der Künste» nichts gilt, sondern daß er, aus der Nähe besehen, an der Erfindung neuer künstlerischer Gebilde auslösenden Anteil hatte. Bedeutsam an diesem Dialog ist schließlich auch der Umstand, daß er zwischen gleichberechtigten Partnern vor sich geht. Er hat einen Verständigungsgrad erreicht, wie man ihn sich intensiver kaum vorstellen könnte. War in früheren Jahrzehnten die Malerei der wortführende Teil, so scheint es indes im gegenwärtigen Augenblick, als gewänne die Stimme der Plastik an Entschlossenheit und Gewicht. Ihre Bedeutung wächst, weil sie nachdrücklicher zu handeln vermag als die Malerei, weil sie – darin gehemmter als die beweglichere Flächenkunst – ohne ein Minimum an Gestaltdichte nicht existieren kann. Die Versuchungen der Gestaltlosigkeit sind ihr verschlossen.

2
Jean Dubuffet, Vieillard éploré. Kohlenschlacke
Vieillard éploré. Mâchefer
Old Man Weeping. Coal slag

3
Richard Lippold, Variation in einer Kugel, Nr. 10: Die Sonne. Golddraht.
Metropolitan Museum of Art, New York
Variation dans une sphère, No 10: Le soleil. Fil d'or
Variation within a Sphere, No. 10: The Sun. Gold wire
Courtesy of The Metropolitan Museum of Art

Photos: 1 Umbo, Hannover
3 Taylor & Dull, New York