Neue Abstraktion in Deutschland

Autor(en): **Roh, Juliane**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 8: **Schulhäuser - Kindergärten**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-41241

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

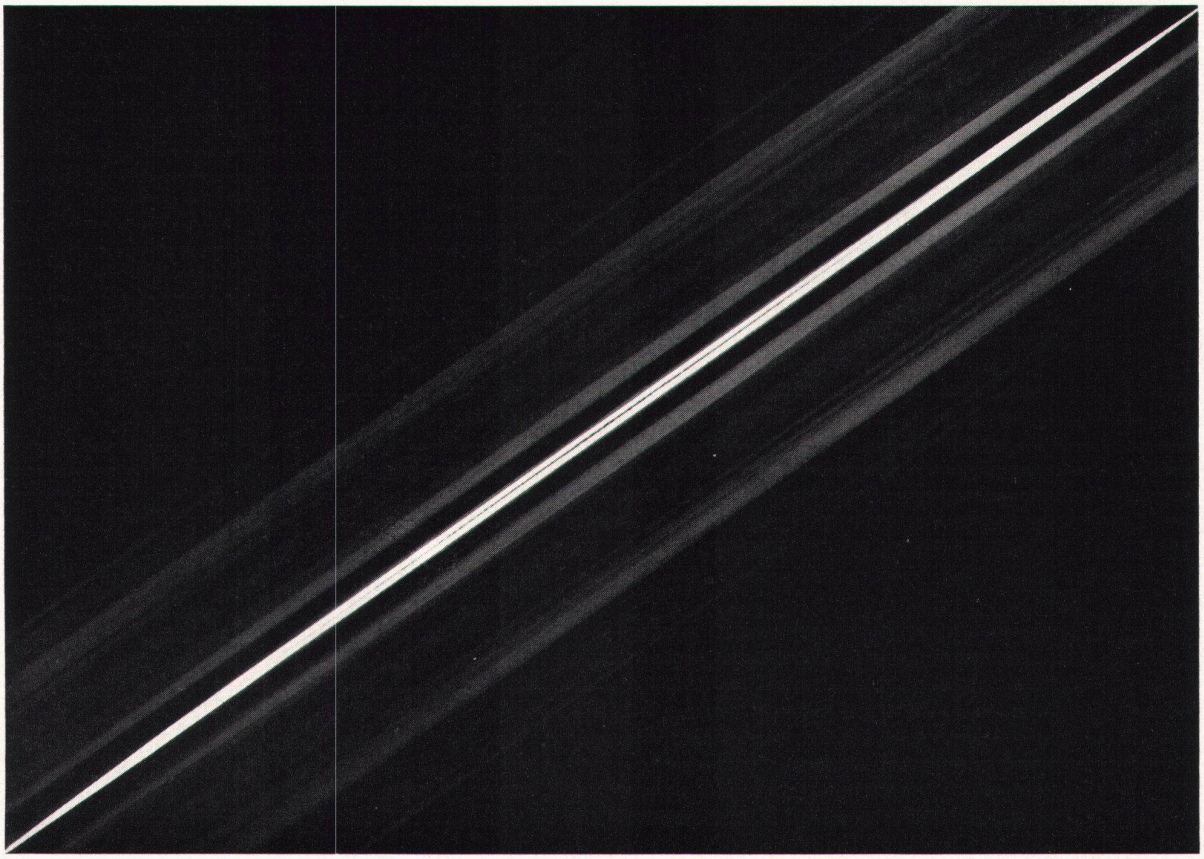
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

http://www.e-periodica.ch

Juliane Roh

Neue Abstraktion in Deutschland



1

Immer wenn eine neue Richtung der Kunst manifest wird, versucht ein Teil der Kritiker und Betrachter, sie historisch einzugliedern und eine Brücke zu ähnlichen Erscheinungen der Vergangenheit zu schlagen. Dabei scheint es so, als liege die ältere Ausdrucksart, auf die hier teilweise zurückgegriffen wird, noch gar nicht so weit zurück. Das führt zu der verbreiteten Annahme, daß Stile und Richtungen sich heute in viel kürzeren Abständen folgen oder auch wiederholen, was wieder mit der Schnellebigkeit unserer Zeit und der weltweiten Verbreitung der Kunst in Zusammenhang gebracht wird. Man behauptet, die Stile vernutzten sich schneller, und noch ehe eine Richtung sich habe durchsetzen können, werde sie schon wieder durch eine neue verdrängt.

Wahrscheinlich unterliegen wir hier einer historischen Täuschung, die auf der einfachen, aber noch viel zu wenig ins Bewußtsein gedrungenen Tatsache beruht, daß heute die Menschen länger leben. Drei bis vier Generationen arbeiten gleichzeitig, wobei nicht mehr wie früher die Älteren eine verschwindende Minderheit bilden, sondern zahlenmäßig neben den Jungen viel stärker ins Gewicht fallen. Der Rhythmus der Stilwechsel, den wir auf einen Abstand von ungefähr zwanzig Jahren fixieren können, hat sich wohl nicht geändert, aber ältere Ausdrucksarten leben nun länger weiter, so daß sie heute ihr eigenes Comeback erleben. So sehen sich die Jungen einem großen Übergewicht älterer Künstler gegenüber, was sie nun veranlaßt, den Aktualitätsfaktor oder – wie es neuerdings heißt – den Innovationswert der Kunst für entscheidend zu halten, wodurch sie ihren eigenen Tendenzen mehr Nachdruck verleihen. Darin werden sie von einem Teil der Kritik und des Kunsthandels bestärkt.

Man behauptet sogar, die Kunst altere heute schneller, weshalb auch die Bilder der älteren Meister notwendig an Qualität nachließen. Nur die jeweils jüngste Richtung bewege sich auf der Höhe des Zeitgeists. Andererseits erleben wir, daß vom Omen des hoffnungslos «Überholten» und «Altmodischen»

1
Lothar Quinte. 1964

2
Eduard Micus, Coudrage 28

nur die Vätergeneration betroffen ist, während die Großväter, sofern sie in ihrer Ausdrucksart verharrten, nun eine verstärkte Anerkennung erleben. Daraus müßten die heute lebenden Tachisten und Informellen, die in ihrer Masse zur Generation der heute Vierzig- bis Fünfzigjährigen gehören, eigentlich folgern, daß es jetzt nur darauf ankommen kann, durchzuhalten und den eigenen Problemen treu zu bleiben, weil ihr eigenes Wellental sich eines Tages wieder in einen Wellenberg verwandeln wird.

Damit wird nur einer Selbstverständlichkeit das Wort geredet. Denn frühere Zeiten erwarteten von den wenigen älteren Meistern, die in ihre Zeit noch hineinragten, keineswegs, daß sie sich etwa den Jungen anzupassen hätten. Was wiederum im Gefolge hatte, daß Meister der Vergangenheit mit mehr innerem Gleichmut und größerem Selbstbewußtsein ihren Altersstil entwickelten, wie wir es in unserem Jahrhundert gerade noch an *Picasso, Chagall, Max Ernst* und *Miró* erleben, die sich auf ihrem eigenen Weg nicht irritieren ließen.

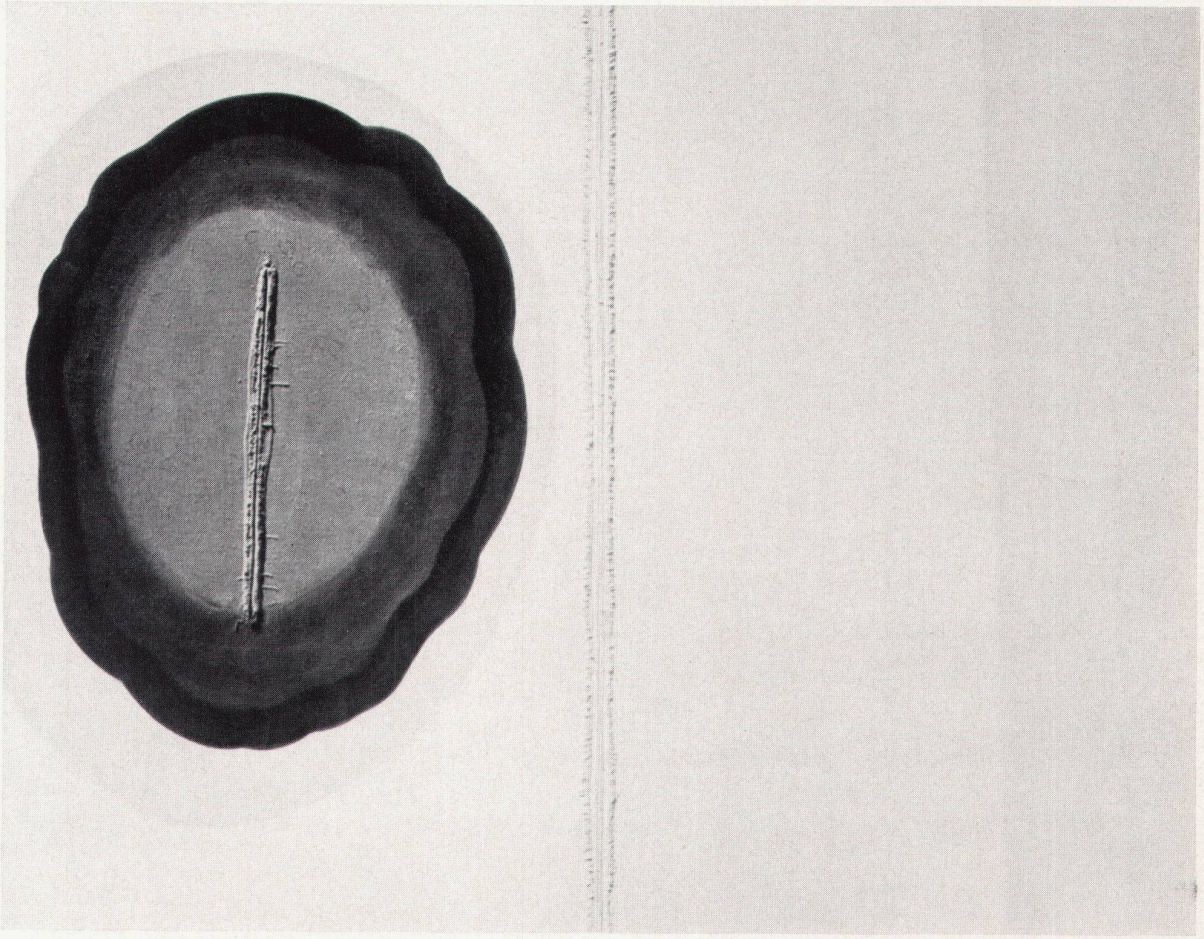
Was heute Aufsehen und Unruhe bewirkt, ist eine Absage an das Informel bei den Jungen in unvermuteter Kompromißlosigkeit. Suchen wir nach dem historisch entsprechenden Ereignis, so ist's die weltweite Abkehr vom Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg. Damals wie heute hatte diese Wendung viele Facetten: eine dadaistische, die dem übertriebenen Gefühlsrausch durch Banalisierung entgegentrat, eine zweite, die einer neuen Dingmagie das Wort redete, und eine dritte, die in «neuen Abstraktionen» ihr Heil sah, das heißt in einer ungegenständlichen Kunst, die man rational in den Griff bekommen wollte.

Genau im Abstand von zwei Generationen ereignet sich durchaus Vergleichbares. Auf dem gewaltigen Gefühlsausbruch des Informel mit seiner Neigung zu vielfältiger, romantischer Ausschweifung nun die erneute Wendung zum Readymade, gekoppelt mit massivem Kitsch der Reklame und der Trivialität eines American way of life (POP-Art). Daneben eine neue Dingmagie, die sich vor allem der Plastik bemächtigt (*Segal, Marisol, van Heydonk* und andere), und als drittes eine Rückbesinnung auf «abstraction – création», jene gegenstandslose Malerei der zwanziger Jahre. *Albers, Moholy* und sein Schüler *Vasarely* werden dabei besonders geschätzt, weil sie dem Faktor Licht in ihren Farbabwandlungen eine tragende Rolle zuwiesen.

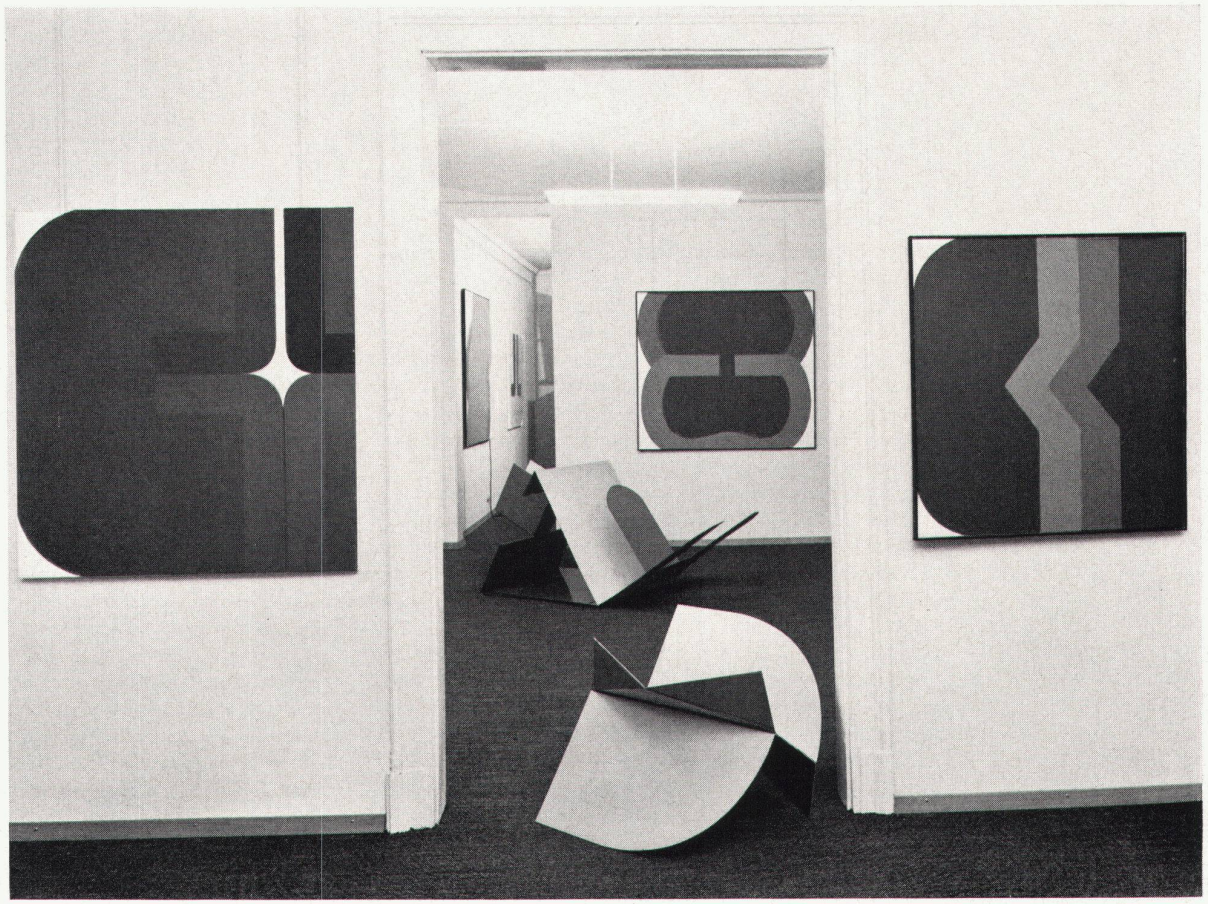
Wie bei jeder Rezeption gibt es auch etwas Neues, das wiederum auf Errungenschaften der sonst so verachteten Vätergeneration basiert. Innerhalb des Informel existiert nämlich eine Nebenrichtung, die gegen Gestenrausch, Fleckenzauber und Materialgerinnungen an der ruhigen Ausbreitung der Farbe festhielt und abseits von Substanzmalerei und furioser Pinselfaktur ein stilles Eigenleben leuchtender Flächen entfaltete. Zu den Malern dieser Unterströmung gehörten die Amerikaner *Barnett Newman, Marc Rothko* und *Morris Lewis,* der Deutsche *Rupprecht Geiger* und der Italiener *Fontana.* Diese Maler gelten heute als die unmittelbaren Vorläufer der «Neuen Abstraktion» neben den entfernteren Großvätern. Man sieht, im Rhythmus der Generationen hat sich nichts geändert.

Wir stellen hier sechs Künstler vor, die zur breiten Phalanx der «Neuen Abstraktion» in Deutschland gehören und bei denen gewisse Züge hervortreten, die sich von gleichzeitigen amerikanischen Manifestationen durchaus unterscheiden.

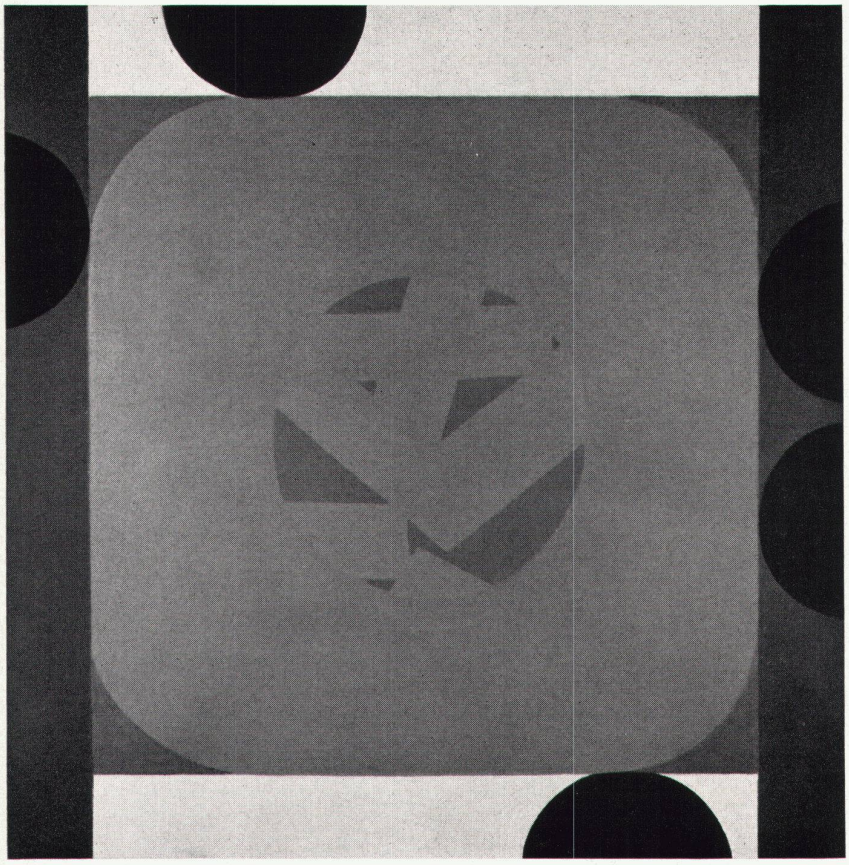
Schon beim Informel fiel auf, daß die Deutschen nicht etwa jenem lautstarken abstrakten Expressionismus huldigten, wie ihn Belgier, Holländer und Dänen der Gruppe «Cobra» vertraten (was man bei ihrer expressionistischen Tradition doch erwartet hätte), auch nicht so sehr dem amerikanischen Action painting



2

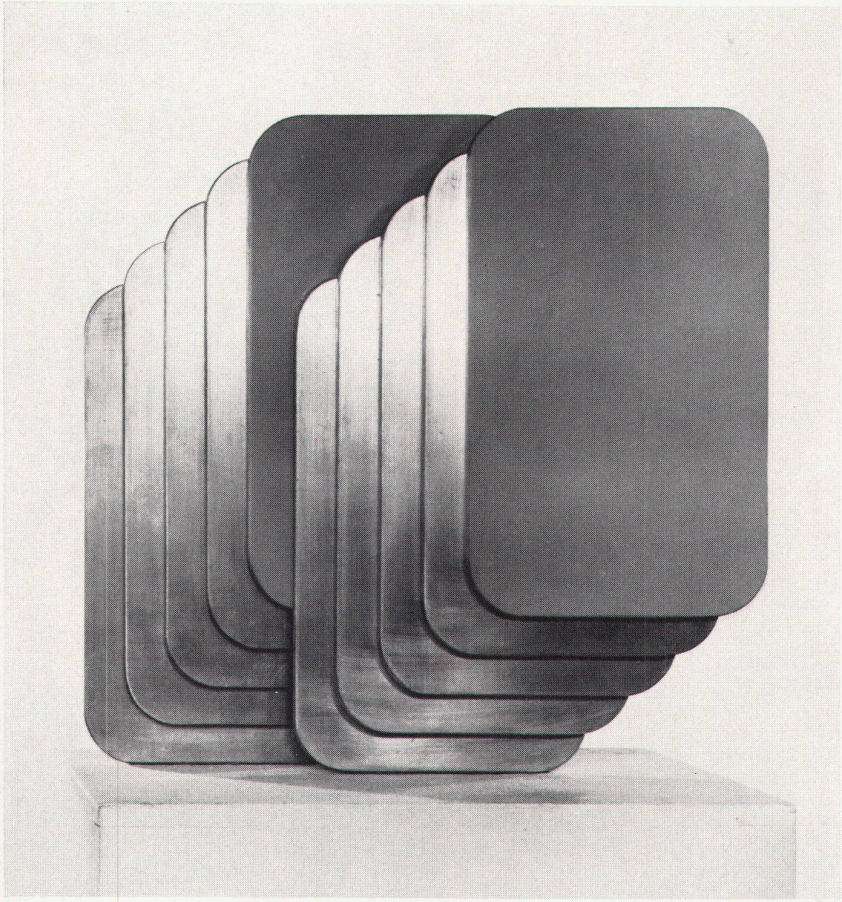


3



4

verfielen, sondern sich viel eher vom zarten Lyrismus eines Wols angezogen fühlten, mit neuen Möglichkeiten zu romantischer Verinnerlichung und leisem Hang zum «Naturschönen».
Eine Vorliebe für die Monochromie, in den leuchtenden Farbwänden eines *Rupprecht Geiger* schon vorbereitet, steigert sich dann bei *Piene* und *Mack* und dem Münchner *Jochims* zu einer Art Lichtmystik, während bei *Lothar Quinte* eher das Umgekehrte stattfand: Farbe drang nur noch mühsam durch dunkle Verschattungen. *Eduard Micus* wiederum zeigte sich fasziniert vom leeren Weiß der Leinwand, nur leise belebt durch feine Strukturnähte. Später traten dann einzelne, an die Ränder verbannte Farbstreifen hinzu oder auch ganze Farbinseln, die in beinah sensationellem Kontrast zum unberührten Weiß stehen. – *Georg Pfahler* begann mit subtiler Verteilung von Farbgewichten im Flächenraum, wobei sich Farbe gleichsam auf Strukturkompartimente zusammenzog. – Der Bildhauer *Kaspar-Thomas Lenk* versuchte Ähnliches mit plastischen Elementen, wobei dünne Träger und massive Kuben sich in labilem Gleichgewicht hielten.
In diesem Stadium kamen *Quinte, Pfahler* und *Lenk* mit amerikanischer Hardedge-Malerei in Berührung. Für alle drei war dies der Anstoß, um aus einer Zwischenposition herauszukommen. *Quinte* gab die düsteren, malerisch unbestimmten Verschattungen auf zugunsten eines Helldunkels präziser Farbstreifen, die in der Mitte von einer intensiven Helligkeit auseinandergedrückt werden. – *Pfahler* bildete die ehemaligen Farbgewichte zu Farbzonen aus, die sich an den Rändern nahtlos berühren und zu regelmäßigen Kreis- oder Ovalsegmenten zusammenschließen, wobei er aber starre Symmetrie und dekorative Rapporte möglichst meidet. – *Lenk* schließlich kam zu einer ganz eigenen Art von Schichtenplastik, die er farbig akzentuiert. So, wie die neue Malerei Farbe entstofflicht zugunsten



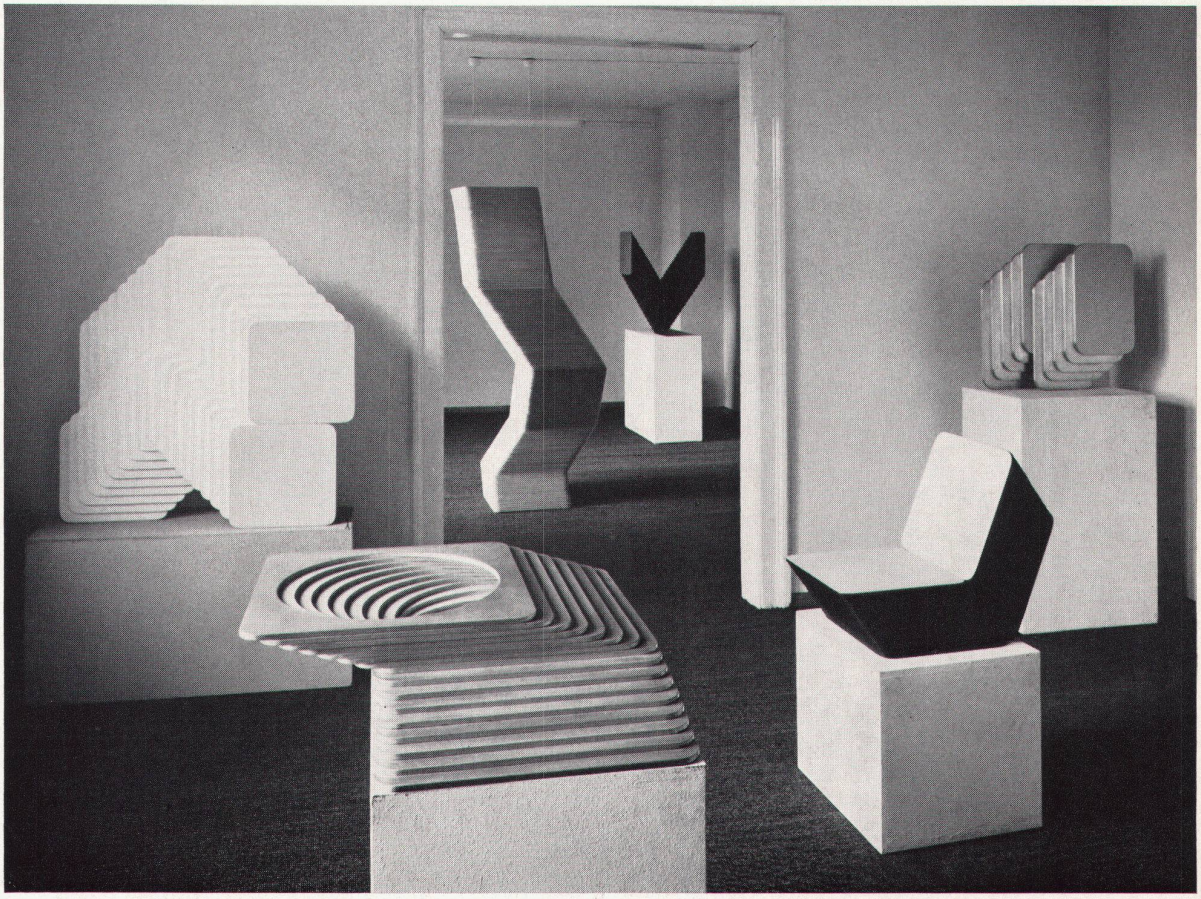
5

3
Georg Karl Pfahler. Ausstellung in der Galerie Müller, Stuttgart
Exposition à la Galerie Müller, Stuttgart
Exhibition in the Galerie Müller, Stuttgart

4
Georg Karl Pfahler, Spirit of Reality, 1964

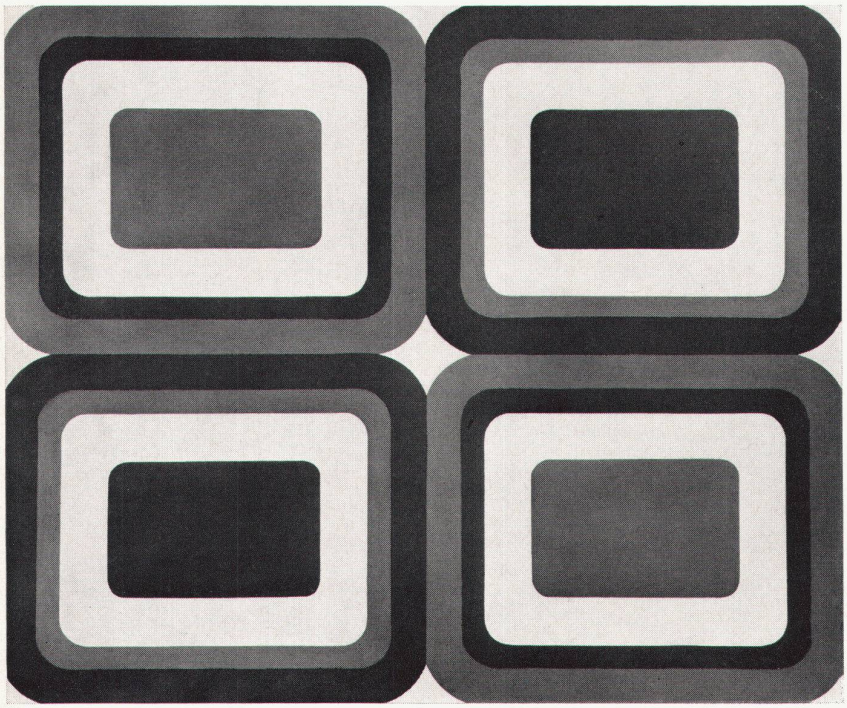
5
Kaspar-Thomas Lenk. Schichtung 14, 1965. Blankes Aluminium und zwei gelbe Farbflächen
Superposition 14, 1965. Aluminium poli et deux surfaces jaunes
Piling 14, 1965. Polished aluminium and two yellow surfaces

6
Kaspar-Thomas Lenk. Ausstellung in der Galerie Müller, Stuttgart, 1965
Exposition à la Galerie Müller, Stuttgart
Exhibition in the Galerie Müller, Stuttgart



6

7

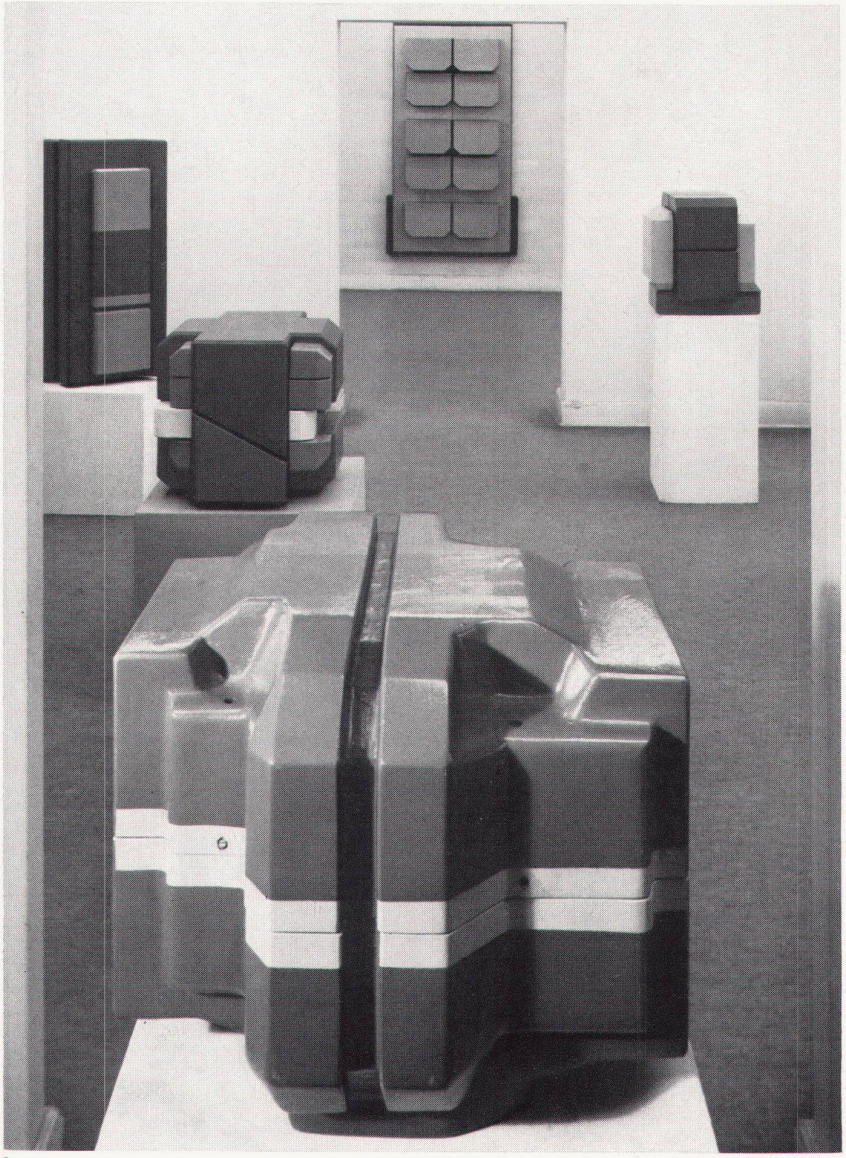


8

7
Winfried Gaul, Signalraum im Haus der Kunst, München 1965. Detail des Modells
«Cabinet des Signaux» à la Haus der Kunst, Munich 1965. Détail de la maquette
Signal Room in the Haus der Kunst, Munich 1965. Detail of the model

8
Winfried Gaul, Four Little Roses V

9
Utz Kampmann. Ausstellung 1965
Exposition 1965
Exhibition 1965



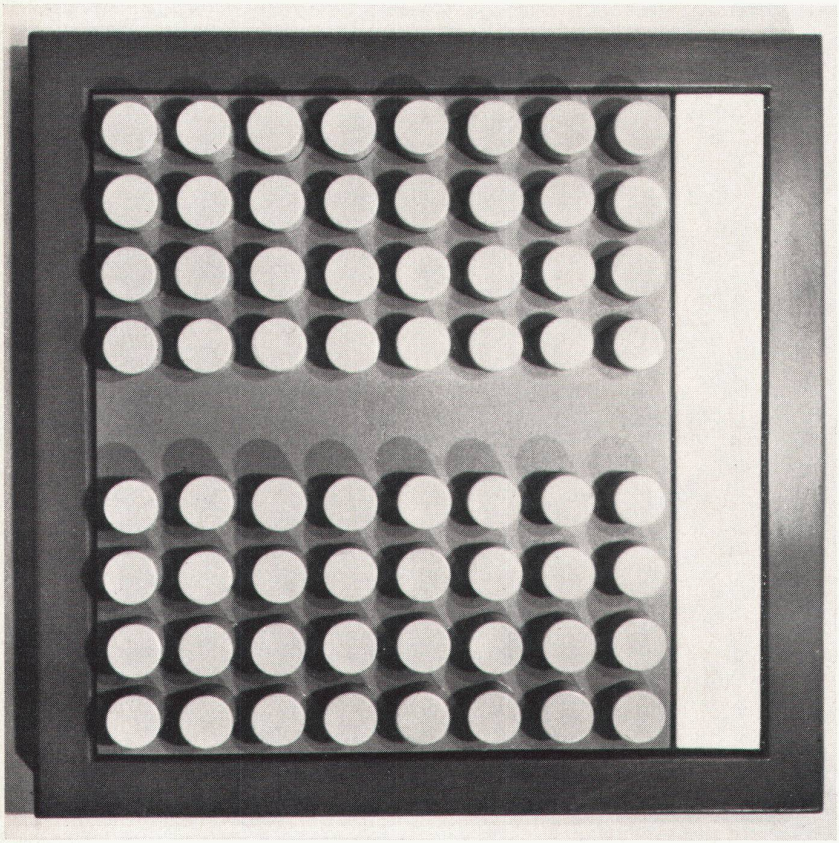
9

ihrer reinen Leuchtqualität und ihres komplementären Zusammenhangs, wollte auch Lenk Plastik entsinnlichen, sie aus ihrer taktilen und körperlichen Qualität in eine rein visuelle überführen. Das Schichtenrelief aus regelmäßigen Platten bewahrt Plastisches als Tiefenillusion, während eine leuchtende Farbe, nur an einer Stelle signalartig aufgetragen, der Tiefenräumlichkeit entgegenwirkt. So entstehen Gebilde, die als Farbe im Raum stehen und doch noch etwas mit Plastik zu tun haben, was man von den in den Raum gestellten bloßen Farbflächen der Engländer King und Bolus nicht behaupten kann.

Winfried Gaul und *Utz Kampmann* konnten nicht auf älteren Arbeiten aufbauen. *Kampmann,* weil er noch ganz jung ist, und *Gaul,* weil ihn tachistische Experimente an einen absoluten Endpunkt geführt hatten, von wo es kein Weiter gab. So überraschte er nach seiner Rückkehr aus den Staaten die Kunstwelt mit sogenannten «Verkehrsschildern», einer Variante amerikanischer Signalmalerei. Eine Ausdrucksverbindung zu seiner bisherigen Kunst gibt es nicht. Das machte ihn in den Augen einiger Kollegen und Kritiker unglaubwürdig. Doch sollte man einem noch jungen Menschen solch radikalen Wandel nicht verargen. Vielleicht war die «abstraction lyrique» für Gaul gar nicht das richtige Ausdrucksfeld, und er findet jetzt über Zeichen und Signale erst zu seiner wirklichen Identität.

Kampmanns «Farbobjekte» sind ein origineller Versuch, Farbe und konkretes Volumen miteinander zu verbinden. Im allgemeinen schreckt ja der Bildhauer vor der Farbe zurück, weil eine jahrhundertealte Tradition nur noch die Qualitäten des Taktilen in Verbindung mit Licht und Schatten als formbestimmende Elemente gelten ließ. Wie aber, wenn Farbe nun konkurrierend hinzutritt, um alles Räumliche erfolgreich zu verunklären? Denn ähnlich wie bei *Lenk,* dessen Plastiken einen immer über ihre wahre Tiefenerstreckung im unklaren lassen, sind auch die Farbkästen von *Kampmann* eine Art von dreidimensionalem Trompe-l'œil. Während im Flächen-Trompe-l'œil Dreidimensionalität erfolgreich vorgetäuscht wird (die Dinge scheinen aus dem Rahmen zu treten), wird im plastischen Trompe-l'œil eines Kampmann eher Zweidimensionalität suggeriert. Die Farbe wirkt durch ihr eigenes Vor und Zurück der realen Raumdimension entgegen. Manche Kästen haben ganz verschiedene Schauseiten, zum Beispiel eine rote und eine blaue. Was von hinten ziemlich flach aussah, bekommt von vorn plötzlich Tiefe. Was rein plastisch wie eine heftige Verklammerung wirken würde, wird durch die Farbe plötzlich entspannt. Kampmanns Farbkörper lehren, daß dreidimensionale Spannungsgefüge, wie die von Stütze und Last, Pressendem und Gepreßtem, Lockerem und Gespanntem, durch Farbe beinahe in ihr Gegenteil verkehrt werden können.

Man fragt sich nun, warum solche «Trompe-l'œil-Effekte» (wenn man den Begriff einmal etwas weiter fassen will) in den neuen Abstraktionen eine solche Rolle spielen. Sie hängen aufs engste mit der Auffassung von Farbe als Licht zusammen und treten daher notwendig mit dem Leuchtfaktor der Farbe gemeinsam auf. Wo Farbe nicht durch Schatten oder streng lineare Begrenzung eingedämmt wird, überstrahlt sie ihre Ränder, wirkt in die Nachbarfarbe mit hinein und bringt so – durchaus beabsichtigt – gewisse Augentäuschungen zustande. Bei einem Signalmaler wie Gaul allerdings kommt es weniger auf das irrationale Leuchten einiger weniger Farben an als vielmehr auf die sich steigernde Buntwirkung von Komplementärtönen. Ein dekorativer Effekt im Sinne des Ornaments ist hier gewollt. Manche nutzen solch elementardekorative Reize der Farben nur für eine breite Randzone aus, die auf ein Mittelfeld verweist, das dann erst den eigentlichen Kern der Aussage bildet (Claus Jürgen-Fischer etwa). So ergibt sich in den neuen Abstraktionen durchaus auch etwas Neues, das über die älteren Meister der zwanziger Jahre hinausgeht. Abstrakte Gestaltung tritt in eine neue Phase, die von einem Streben nach Licht, Fernwirkung, einfacher Proportion und ornamentaler Symmetrie getragen ist. Wir erleben eine Art Klassizismus der abstrakten Bildmittel, zu denen die Entsprechungen auf anderen Gebieten des Geistes noch zu suchen wären.



10

Biographische Daten

Winfried Gaul
Geboren 1928 in Düsseldorf. 1949 nach Abitur Bildhauerlehre. 1950–1953 Studien an der Kunstakademie Stuttgart. 1954 Übergang zur Malerei. Lebt in Düsseldorf und in England.

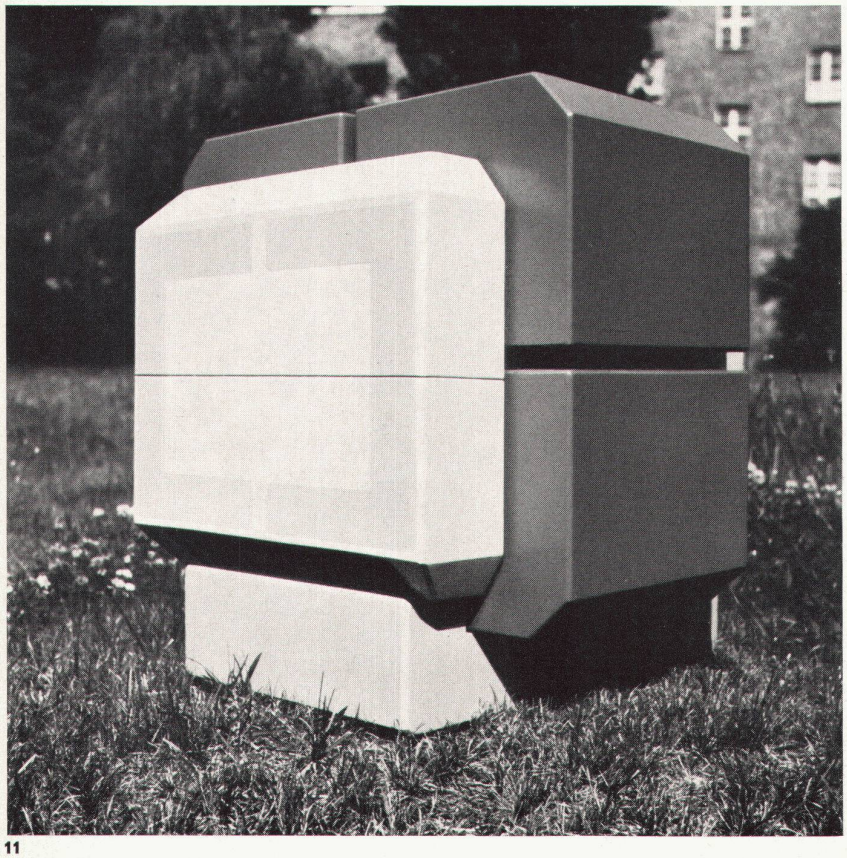
Rüdiger Utz Kampmann
Geboren 1935 in Berlin. Studien an der Hochschule für Bildende Künste Berlin. Lebt in Berlin.

Kaspar-Thomas Lenk
Geboren 1933 in Berlin. 1944 Übersiedlung nach Württemberg. 1950 kurzes Studium an der Kunstakademie Stuttgart. Lebt in Fellbach bei Stuttgart.

Eduard Micus
Geboren 1925 in Höxter an der Weser. Kommt 1943/44 zur Malerei. 1948–1952 Schüler von Willi Baumeister. Lebt seit 1963 in Ebenhausen bei München.

Georg-Karl Pfahler
Geboren 1926 in Emetzheim/Weißenburg (Bayern). 1950–1954 Studien an der Kunstakademie Stuttgart. Lebt in Stuttgart.

Lothar Quinte
Geboren 1923 in Neiße. 1946–1950 Besuch der Kunstschule in Bernstein. 1951–1957 Atelier in Reutlingen, 1957–1959 in Lauterbourg (Frankreich), seit 1960 in Karlsruhe.



11

10
Utz Kampmann, Tastatur CBS, 1965. Holz und Aluminium, farbig
Clavier CBS. Bois peint et aluminium
Keyboard CBS. Painted wood and aluminium

11
Utz Kampmann, Farbobjekt 65/20. Holz, farbig
Objet coloré 65/20. Bois peint
Coloured object 65/20. Painted wood

Photos: 2 Roth und Brucklacher, Stuttgart; 5 Nikolaus + Christel Heinrich, Stuttgart; 6 Gerhard Binanzer, Stuttgart; 7 Wolfgang Münch, Bremen; 9 Reinhard Friedrich, Berlin