

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: Fragen um Arp : ein Arbeitsbericht
Autor: Schwarz, Dieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872192>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.04.2025

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

DIETER SCHWARZ

Fragen um Arp

Ein Arbeitsbericht

Carola Giedion-Welcker hatte das einmalige Privileg, über Künstler schreiben zu dürfen, deren Person und Arbeit sie aus der Nähe kannte. Auskünfte erhielt sie aus erster Hand, und gern würden wir deshalb ihre Korrespondenz lesen. Befassen wir Nachgeborenen uns mit Gegenständen, denen ihr Interesse galt, so versuchen wir uns Werken anzunähern, deren Entstehung inzwischen siebzig bis achtzig Jahre zurückliegt, und es sind allein die Artefakte, ein paar wenige zugängliche Quellen und spärliche Literatur, worauf wir uns beziehen können. Zwar ist noch kein Jahrhundert vergangen, seitdem diese Werke geschaffen wurden, und man nimmt deshalb oft an, die Epoche der klassischen Moderne sei uns eigentlich nahe. Versucht man jedoch nur, im Rahmen eines musealen Sammlungskataloges einige Werke zu kommentieren, deren Autor zu den bekannteren Künstlern zählt, und glaubt man, zu Betitelung, Datierung sowie Entstehung dieser Werke Aussagen machen zu können, wird einem bewusst, wie mangelhaft diese Epoche dokumentiert ist und wie schwierig es wird, sich dazu präzise zu äussern. Es mangelt an erschlossenen Quellen, an biografischen Recherchen und an monografischen Studien. Wenn also der Zugang zu den Werken selbst noch geklärt werden muss, scheint es in manchem verfrüht, die Epoche der Moderne und ihr oft beschworenes Ende in den Blick bekommen zu wollen.

Eine Besonderheit der kunsthistorischen Darstellungen im Falle von Arp besteht darin, sein Werk auf den Begriff «dadaistisch» zu reduzieren, was aus verschiedenen Gründen nicht sehr hilfreich ist. Zum einen stellt die Beteiligung an Dada-Manifestationen in Arps gegen sechzig Jahre dauernder Arbeit nur eine kurze Episode dar, und zum anderen ist das Schlagwort «Dada» weder eine formale Beschreibung noch ein Stilbegriff, sondern der Name einer heterogenen Allianz. Für das Verständnis der formalen Entwicklung von Arps Werk und seiner ausserordentlichen plastischen Erfindungen ist die Referenz auf Dada deswegen kaum tauglich, als Verkürzung sogar eher verharmlosend.

Deshalb sollen hier, anhand ausgewählter Arbeiten von Arp aus der Sammlung des Kunstmuseums Winterthur, einige der Fragen angesprochen werden, auf die man beim Verfassen von Kommentaren für einen kritischen Katalog gerät: Art und Weise der

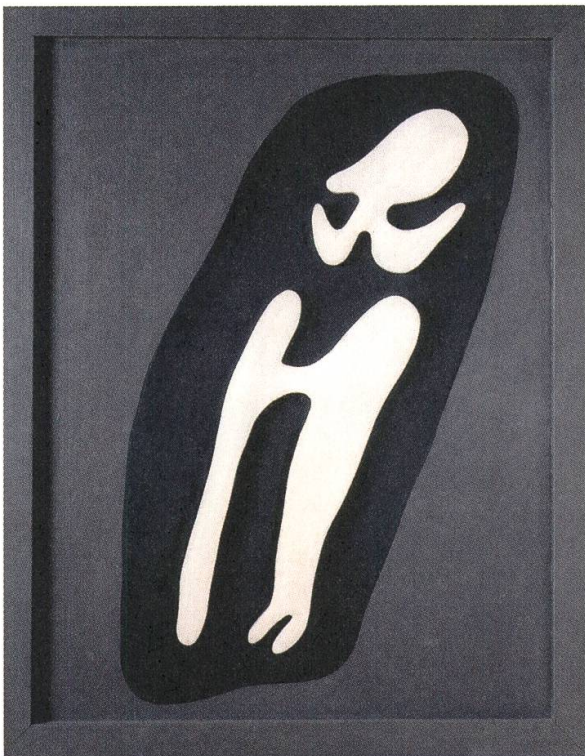
Betitelung, Datierung, Umgang mit Materialien, Veränderungen der skulpturalen Konzeption. Sie münden auf die überzeugende Analyse, die Carola Giedion-Welckers Arp-Monografie dazu bereits entwarf – nach wie vor der gloriose Auftakt zu der noch immer eher spärlichen Arp-Literatur und zugleich ein erstes Werkverzeichnis der Plastiken.¹ Bedenkt man nämlich den Zeitpunkt dieser Publikation – 1957 –, so wird einem bewusst, dass die Autorin damit Neuland betrat, denn es gab zuvor nur das 1948 in New York erschienene Künstlerbuch «On My Way», und die ersten Retrospektiven mit entsprechenden Katalogen folgten erst 1958 im Museum of Modern Art, New York, und 1962 im Musée national d'art moderne in Paris.

I. Titel / Bezeichnung

Für die Identifikation und die Beschreibung eines Werks ist der Titel eine erste Referenz. Doch welches ist der Titel, den Arp einem Werk tatsächlich gegeben hat? Seine parallele Tätigkeit als bildender Künstler und Dichter verleiht der Frage zusätzliche Brisanz, denn in den Werktiteln schreibt Arp in gewissem Sinne seine Texte in anderer Form weiter. Es sind also nicht nur Werktitel, sondern verdichtete Poesie; gestaltete Sprache berührt bildnerische oder plastische Gestaltung. Auf die von Arp intendierte Ambiguität der Erscheinung des Werks, zu welcher der Titel durch die Schaffung einer zusätzlichen Bedeutungsebene beiträgt, wies Alfred H. Barr 1936 anlässlich der Ausstellung «Cubism and Abstract Art» hin: «For a cubist painting or an Arp relief is a near-*abstraction*, and offers an impure and ambiguous enjoyment to which the title is a guide. It is not merely the primary relationship of form and color *within* the picture which are enjoyable but also the secondary relationships between the picture *and* the subject matter of which the picture is an abstraction.»²

Wählen wir als Beispiel das grossformatige Relief von 1928 aus der Winterthurer Sammlung (Abb. 1). Im Entstehungsjahr erschien das Werk in Arps Ausstellung in der Galerie Le Centaure in Brüssel als *Squelette*;³ in der Ausstellung «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich von 1929 dagegen als *Personnage*;⁴ 1932, in der Ausstellung «hans arp, serge brignoni, hans schiess, kurt seligmann, jacques düblin» in der Kunsthalle Basel, schliesslich als *gestalt*.⁵ Da Arp bei diesen drei Ausstellungen vertreten war oder sogar, wie in Basel, die Regie führte, ist anzunehmen, dass die drei Titel von ihm selbst verantwortet wurden. Wenn sie auch nicht deckungsgleich sind, ist ihnen mindestens ein anthropomorpher Zug gemeinsam. Während die Figur des Skelettes ein Arp'scher Topos ist und in verschiedenen seiner Texte auftritt,⁶ sind die beiden anderen Titel allgemeiner gehalten.

In diese Richtung weist auch die Benennung einer 1941 entstandenen Skulptur (Abb. 2). Es handelt sich um *La feuille*, deren Gipsfassung Arp am 17. November 1941



1 Hans Arp (1886–1966), *Squelette*, 1928, Ölfarben auf Holz, 145,5 x 113,5 x 3,5 cm, Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973



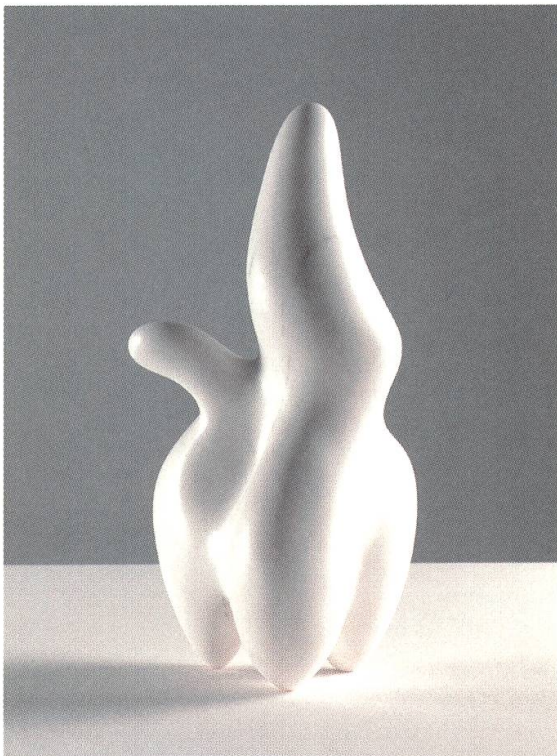
2 Hans Arp (1886–1966), *La feuille*, 1941 Weisser Marmor, 33,5 x 20 x 17 cm (Figur), 8 x 22 x 22 cm (Sockel), Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973

aus dem Exil in Grasse an seine Sammlerfreunde Clara und Emil Friedrich-Jezler in Zürich sandte, wo sie vermutlich 1943 in Marmor gehauen wurde.⁷ Zwei Monate später, im Januar 1942, berichtete Sophie Taeuber-Arp in einem Brief an die Basler Sammler Oskar und Annie Müller-Widmann davon: «Dernièrement il [Arp] a envoyé deux plâtres à Madame Friedrich, si tu va a Zurich, va les voir. L'un est un objet qui fait penser à une feuille d'une plante grasse et à un pied, c'est ma sculpture préférée, j'espère qu'il puisse un jour la faire faire fondre en bronze.»⁸ Zwar ist dies Sophie Taeubers Beschreibung, doch spricht sie wohl in Arps Sinn, wenn sie die freie Austauschbarkeit von Objektbezügen anführt. Die Erinnerung an reale Gegenstände bleibt in Arps abstrakten Werken durchaus erhalten, doch nicht im Sinne einer naturalistischen, partikulären Referenz. Vielmehr entfernte Arp sich davon, indem er Formen gestaltete, die möglichst allgemein und damit mehrdeutig angelegt sind. Es sind keine platonischen, also in sich ruhenden idealen Formen, sondern metamorphotische Formen, die den Transformationsprozess von einem Gegenstand in einen anderen veranschaulichen. So könnte man sagen, dass der zu Beginn zitierte, von Jahr zu Jahr veränderte Titel von

Arps Relief dem intendierten Formfluss innerhalb des Werks entspricht. In einem 1950 verfassten Text zu den Schöpfungen der Periode, in der wir uns bewegen, wählte Arp die Metapher «kosmisch», um die erstrebte Entgrenzung der Form zu umschreiben: «Les formes que j'ai créées dans les années 1927 à 1948 et que j'ai nommées des formes cosmiques / étaient des formes vastes / qui devaient englober une multitude de formes [...]»⁹

Der hier verwendete Plural ist nicht unwichtig für die Präzisierung des Titels einer Skulptur von 1949 (Abb. 3). Die Figur entwickelt sich über drei prallen Beinstützen in eine stumpf endende vertikale Form und einen knospenartigen seitlichen Auswuchs. In der Literatur wird sie als *Forme de lutin* geführt;¹⁰ man sollte jedoch respektieren, dass Arp selbst stets *Formes de lutin* schrieb¹¹ und dass die ersten Katalogpublikationen seinem Plural folgten.¹² Wörtlich genommen bedeutet dies, dass nicht von *einer* Gnomenform die Rede ist, sondern von Formen, also von einem Potenzial und nicht von einem in sich geschlossenen Wesen, und insofern ist der Plural auch skulptural relevant. Bei der Vergrößerung der kleinen Figur in eine monumentale Bronzefassung für die Ciudad Universitaria von Caracas¹³ wurde daraus *Berger des nuages*, was belegt, dass plastische Formulierung und sprachliche Assoziation für Arp zwei Ebenen darstellten, die einander berühren, aber nicht deckungsgleich sind. In seinem Kommentar zum neuen Titel griff Arp das Thema von gleichbleibender Form und sich wandelnder Bezeichnung auf, die Divergenz von begrifflicher Definition und zeitlichem Verlauf: «Ce fils géant ressemble à son père comme un œuf à un autre, comme une figue à une autre, comme une cloche à une autre. Comme le père, il est difficile à définir. Et comme toutes les définitions, celle donnée le lundi était différente de celle du mardi. Toute définition de la matière, de l'atome, depuis les présocratiques jusqu'à nos jours ... quel nuage troublant! Etait-ce ceci qui décidait le jeune géant à devenir berger de nuages?»¹⁴

In Arps Werk ist ein programmatischer Titel für eine Skulptur selten, und man darf sich deshalb fragen, woher ein solcher stammt. Der Einmarsch der Wehrmacht in Frankreich zwang Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, am 14. Juni 1940 Paris zu verlassen und die Flucht in den Süden anzutreten. Nach einem Zwischenhalt in Annecy reisten sie am 23. September zu Alberto Magnelli und Susi Gerson nach Grasse, wo sie etwas später im sogenannten «Château Folie» einen Wohn- und Arbeitsort fanden.¹⁵ Am 31. Oktober heirateten die Freunde. Arp war Trauzeuge und schenkte ihnen das erste Exemplar einer Skulptur, die erst *Oiseau sur rocher* genannt wurde.¹⁶ Allerdings handelte es sich um den Gips, da es unter den gegebenen Umständen unmöglich war, eine Bronze davon zu gießen. Als Arp im November 1940 an die Sammler Clara und Emil Friedrich-Jezler in Zürich schrieb, berichtete er davon, dass er wieder an der Arbeit sei, und nennt ebendieses Werk als eine von zwei neuen Figuren: «Je crois que ces deux sculptures

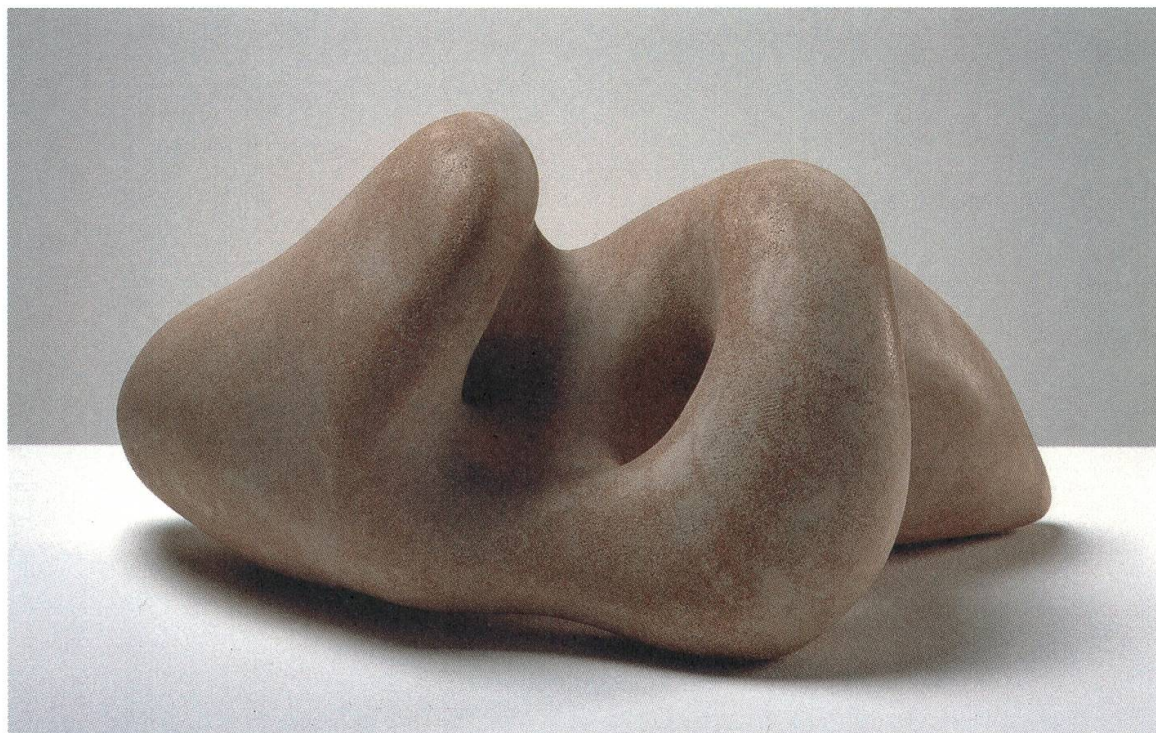


3 Hans Arp (1886–1966), *Formes de lutin*, 1949
Weisser Marmor, 39 x 15 x 18 cm, Kunst-
museum Winterthur, Legat Dr. Emil und
Clara Friedrich-Jezler, 1973



4 Hans Arp (1886–1966), *Géométrie-agéométrie*,
1940 (Guss um 1954), Bronze, 30 x 28,5 x 16,5 cm,
Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und
Clara Friedrich-Jezler, 1973

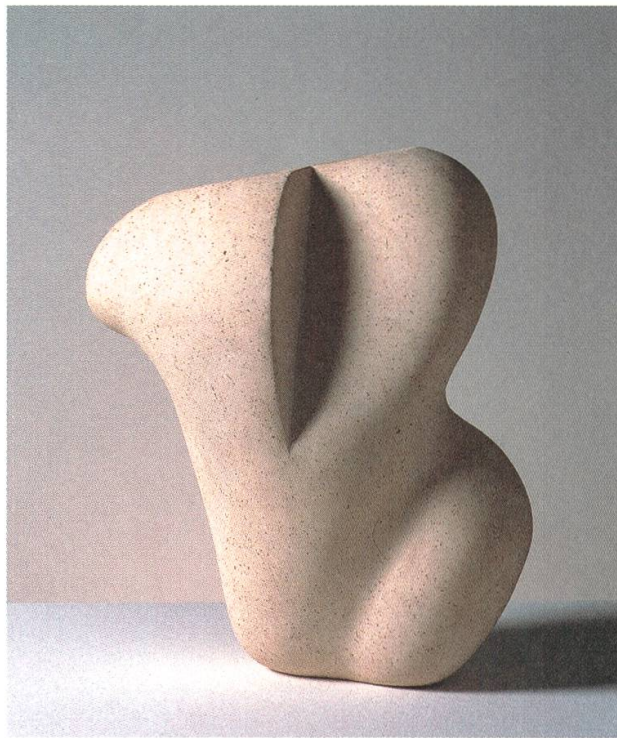
que je viens de terminer vous plairaient. Ils sont très «COSMIQUE». C'était je crois le terme que vous avez employé à la «Galerie Charpentier». Ma sculpture en hauteur vous semblait trop anthropomorphe. L'une des nouvelles sculptures est un assemblage élémentaire d'un cristal et d'un fruit.»¹⁷ Dieses war das Werk, das heute unter dem Titel *Géométrie-agéométrie* bekannt ist (Abb. 4); ob die Bezeichnung zeitgleich mit dem um 1950 ausgeführten ersten Guss anzusetzen ist oder ob sie anlässlich der ersten Ausstellung der Skulptur, nämlich 1954,¹⁸ gewählt wurde, lässt sich nicht belegen. Was die Formulierung «geometrisch-ageometrisch» angeht, so kommt sie in Arps eigenen Texten nicht vor; dafür findet sich in einer Rezension seines polnischen Freundes Jan Brzękowski von 1934 die überraschende Aussage: «Arp a inventé la sculpture a-géométrique.»¹⁹ Überraschend deshalb, weil es um diese Zeit selbst für die geometrische Skulptur noch sehr wenige Beispiele gab – zu denken wäre an Werke von van Doesburg und Vantongerloo und an den in Frankreich kaum präsenten russischen Konstruktivismus. Dennoch leuchtet ein, weshalb Arp das Wort übernahm, denn die Wortverbindung «Géométrie-agéométrie» antwortete auf die in den dreissiger



Jahren virulente Diskussion über organische und geometrische Abstraktion – Arps Titel propagiert die Simultaneität der beiden Verfahren. In der von Sophie Taeuber-Arp herausgegebenen Zeitschrift «Plastique» wurde 1938 Georg Schmidts Rezension der Ausstellung «Neue Kunst in der Schweiz» in der Kunsthalle Basel aus der «National-Zeitung» nachgedruckt. Sie gipfelt in dem Satz, den Arp in Titel und Figur wörtlich aufnimmt: «Während die geometrisch Abstrakten gern ein einzelnes Formgesetz sichtbar machen, zeigen die organisch Abstrakten Gebilde, an denen viele Kräfte gearbeitet haben. Der Kristall ist das Symbol der geometrisch-abstrakten Kunst, der Kieselstein das Symbol der organisch-abstrakten.»²⁰

Etwas anders verhält es sich mit den Skulpturen der dreissiger Jahre, denen Arp keine individuellen Titel verlieh, die vielmehr unter einem Gattungsbegriff figurierten – gemeint sind die «concrétions», aus denen die «concrétions humaines» hervorgingen. Arps erste freistehende Skulpturen wurden 1932 an der erwähnten Gruppenausstellung von Hans Arp, Serge Brignoni, Hans Schiess, Kurt Seligmann und Jacques Düblin in der Kunsthalle Basel unter dem Titel *gestalten* gezeigt,²¹ in der nachfolgenden Ausstellung «hans arp, serge brignoni, hans schiess, kurt seligmann, sophie taeuber-arp» in der Kunsthalle Bern als *gestalten und geräte*.²² Erstmals erschien der Titel *Concrétions humaines* für Skulpturen in der surrealistischen Ausstellung im Kunsthaus Zürich von 1934.²³ Im selben Jahr wurde er auch von dem besagten Kritiker Brzękowski verwen-

- 5 Hans Arp (1886–1966), *Concrétion humaine* oder *Coquille se dénouant*, 1936, Kalkstein, 26 x 41 x 22 cm, Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973



- 6 Hans Arp (1886–1966), *Concrétion humaine* oder *Sculpture concrète à l'entaille*, 1937, Kalkstein, 34 x 29 x 24 cm, Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973

det.²⁴ Von da an schien *Concrétion humaine* etabliert zu sein, denn Brzękowski nannte in seiner Arp-Monografie von 1936, sicherlich in Übereinstimmung mit dem Künstler, eine Skulptur von 1934 so, während er die Reliefs und die ersten liegenden «concrétions» von 1932–1933 unterschiedslos als *Configuration* bezeichnete.²⁵ 1937 erschien die bereits erwähnte Skulptur in Carola Giedion-Welckers «Moderner Plastik» als *Concrétion Humaine*,²⁶ 1938 an einer Ausstellung des Stedelijk Museum, Amsterdam, als *Menschelijke concretie*.²⁷

Dass der Titel nicht nur dieser einen Skulptur, sondern einer Gattung galt, zeigt sich an den beiden Winterthurer Skulpturen (Abb. 5 und 6). Die erste wurde 1944 in der Ausstellung «konkrete kunst» in der Kunsthalle Basel als *concrétion humaine* gezeigt,²⁸ die andere unter ebendiesem Titel 1943 in der Ausstellung «Ausländische Kunst in Zürich» im Kunsthaus Zürich.²⁹ Auch auf den Werklisten der Sammlung Friedrich-Jezler erscheinen die beiden Figuren unter dieser Bezeichnung. Erst im 1957 erstellten Werkverzeichnis begegnet man diesen Skulpturen unter individuellen Titeln, nämlich *Coquille se dénouant* und *Sculpture concrète à l'entaille*.³⁰ Die Vermutung, dass Arp aus Anlass dieser Publikation die Titel erst erfunden hatte, lässt sich durch einen Brief von Marguerite Arp-Hagenbach an Carola Giedion-Welcker vom 6. Oktober 1956 belegen: «Nun nützt mir das <dummy> herzlich wenig, da Arp mir sagte, dass Sie eine Menge <wunderbarer Titel> zusammen gefunden hätten. Da ich aber diese Titel nicht kenne,

können wir uns erst richtig verständigen, wenn Sie mir eine Liste geschickt haben mit all diesen Titeln, den Seitenzahlen des Dummys und den Daten, die Sie aus Arp herausgefunden haben. Denn für die Zeit vor dem Weltkrieg II bin ich auf seine Angaben angewiesen; ausserdem befürchte ich, dass Sie zusammen auch Skulpturen neu benannt haben, die nicht mit dem von mir etablierten Skulpturen-Katalog übereinstimmen.»³¹

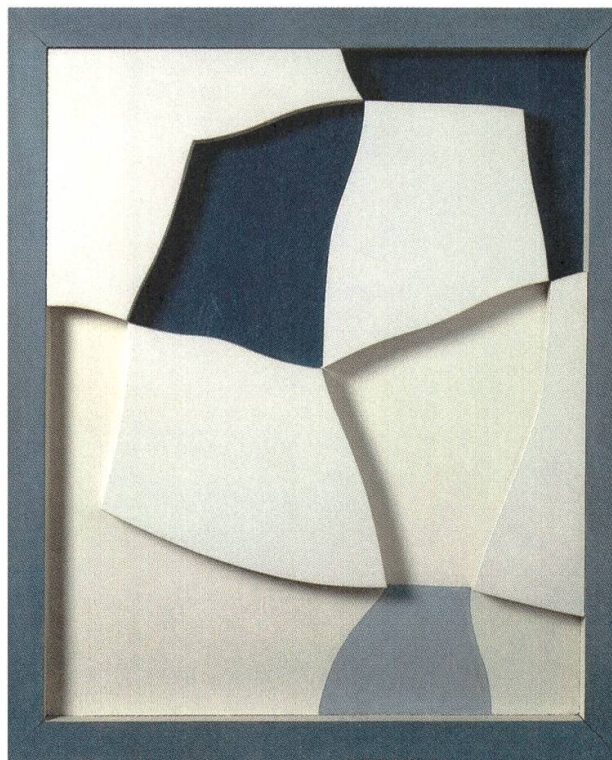
In der Bezeichnung «Concrétion humaine» mischen sich verschiedene Dinge: Zunächst übernahm Arp den von Theo van Doesburg 1930 im Hinblick auf die elementaren bildnerischen Gegebenheiten lancierten Begriff «art concret»³², doch interpretierte er ihn auf seine Weise, indem er Werke der autonomen ungegenständlichen Kunst mit Naturobjekten gleichsetzte: «L'homme appelle abstrait ce qui est concret. [...] Je comprends qu'on nomme abstrait un tableau cubiste car des parties ont été soustraites à l'objet qui a servi de modèle à ce tableau. Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle, sont tout aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre.»³³ Orientierte sich van Doesburgs konkrete Kunst am Faktischen des autonomen Kunstwerks, so zielte Arp auf dessen Entstehungsprozess, worin er physikalische Vorgänge metaphorisch umdeutete: ««Concrétion» bezeichnet den naturhaften Vorgang der Verdichtung, der Verhärtung, des Gerinnens, des Dickerwerdens, des Zusammenwachsens. «Concrétion» bezeichnet den Vorgang des Verhärtens einer Masse. «Concrétion» bezeichnet das Gerinnen, wie die Erde und die Gestirne geronnen sind. «Concrétion» bezeichnet die Verdichtung, die Masse des Steines, der Pflanze, des Tieres, des Menschen. «Concrétion» ist etwas, das gewachsen ist.»³⁴ Wenn Arp die Skulptur als Ausschnitt aus einem nicht abgeschlossenen Vorgang betrachtet, dann geht es ihm nicht um ihre formale Vollendung, sondern um ein sowohl zeitliches wie plastisches Kontinuum. Setzt er die Erschaffung einer Skulptur einer Naturschöpfung gleich, so erzeugt er zugleich einen Widerspruch, eine neben der realen Natur bestehende «Kunst-Natur». Mit seiner gewohnten Ironie kommentierte Arp diese seltsame Verdoppelung: «Meine Reliefs und Skulpturen fügen sich natürlich in die Natur ein. Bei näherer Betrachtung jedoch lassen sie erkennen, dass sie von Menschenhand geformt sind, darum nannte ich eine unter ihnen «Stein, von Menschenhand geformt.»³⁵ Die mehrdeutige Bezeichnung «concrétion humaine» charakterisiert Arps neuartige plastische Konzeption, denn nicht die «concrétion» als Objekt wird vermenschlicht, vielmehr bezeichnet das Adjektiv die menschliche Adaptation des Naturprozesses, den notwendigen Eingriff des Künstlers darin und damit den inhärenten Widerspruch dieser Konzeption. Präzise drückte Arp dies, in Abgrenzung vom blossen Fundstück, in einem Interview anlässlich seiner Retrospektive von 1958 im Museum of Modern Art in New York aus: «An object becomes human only if man exerts all his faculties on it. That is my objection to «objets trouvés». Jetsam is beautiful, but it is nature.»³⁶

2. Datierung

Wie lässt sich eine Arp'sche Skulptur datieren: Ist dafür das Jahr des Entwurfs oder der Ausführung massgeblich? Die bestehenden Werkverzeichnisse geben darüber keine Auskunft, und deshalb sei hier ein Beispiel aus den Kriegsjahren angeführt, um die Frage zu illustrieren.

Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp reisten am 14. Juni 1941 von Grasse für einen Erholungsaufenthalt nach Zürich, wo Sophie Taeuber-Arps Schwager Eugen Schlegel lebte.³⁷ Offenbar begann Arp während dieses Aufenthalts mit der Arbeit an einem Relief und liess die Teile unfertig beim Schreiner zurück. Am 23. August schrieb er nämlich aus Grasse an Clara Friedrich: «que fait mon ami andré avec accent aigu. a-t-il bien gardé les bois du relief auquelle nous avons travaillé. voulez-vous avoir la gentillesse de les prendre chez vous.» Da er offenbar keine Antwort erhalten hatte, schrieb er am 25. November erneut: «was macht das relief welches ich unfertig beim schreiner andre zurückgelassen habe? waren sie so freundlich es zu sich zu nehmen?» Und ein drittes Mal am 8. Januar 1942: «was macht das relief welches ich unfertig beim schreiner andré»³⁸ Bei diesem handelte es sich um Anton André, der an der Pestalozzistrasse 20

seine Werkstatt hatte, unweit vom Hause Friedrich an der Attenhoferstrasse 10. Aufgrund der identischen Ausführung – Plattendicke, Bemalung – waren wohl auch Clara Friedrichs Holzreliefs bei diesem Schreiner hergestellt worden.³⁹ Erst nachdem er im November 1942 nach Zürich zurückgekehrt war, schloss Arp die Arbeit an dem später *Relief tithémique* genannten Werk ab (Abb. 7), und kurz nach dem Ankauf durch das Ehepaar Friedrich wurde es im Sommer 1943 erstmals ausgestellt.⁴⁰ Bei den ersten Ausstellungen erscheint die wohl vom Künstler stammende Datierung 1943,⁴¹ und so darf man davon ausgehen, dass Arp sich für die Datierung nicht auf die Vorarbeiten, sondern auf die materielle Ausführung bezog.



7 Hans Arp (1886–1966), *Relief tithémique*, 1941/1943, Ölfarben auf Holz, 85 x 70 cm, Kunstmuseum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973

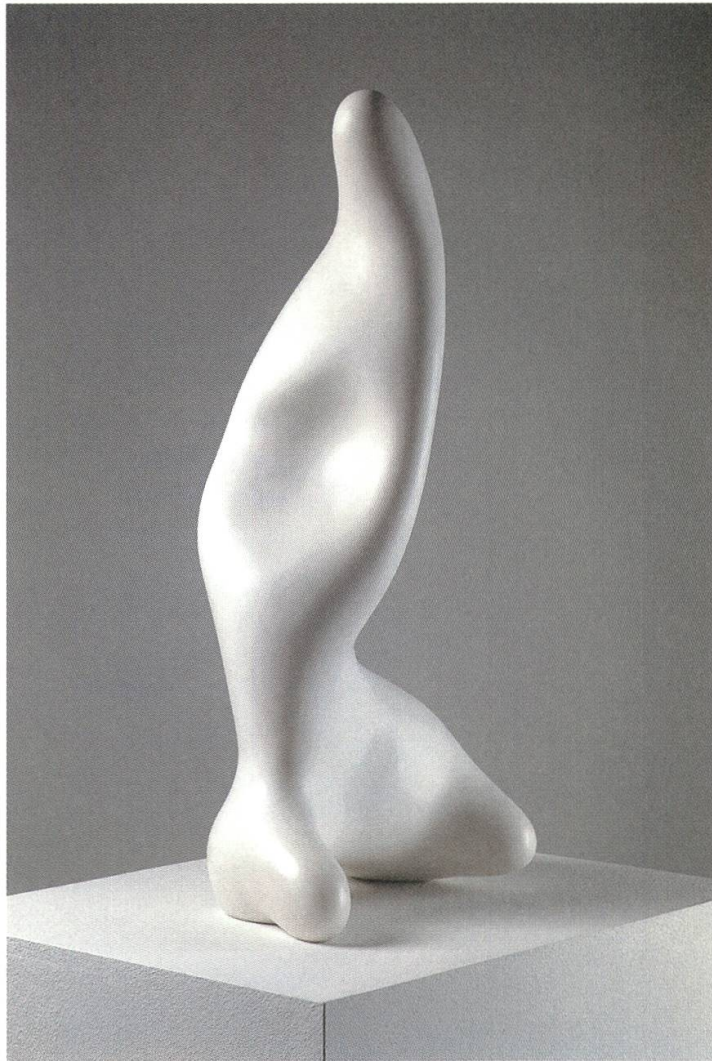
3. Ausführung / Material

Im November 1941 schrieb Arp aus Grasse an Emil und Clara Friedrich-Jezler: «ich habe ihnen letzte woche zwei plastiken in gips geschickt. ich hoffe dass sie ihnen gefallen werden. geben sie mir bitte nachricht ob sie gut angekommen sind.»⁴² Wenige Wochen später doppelte er nach: «den 17.11.1941 habe ich ihnen zwei plastiken unter der erklärung maquette décorative en platre geschickt. sind sie gut angekommen? bitte schreiben sie mir ein wort.»⁴³ Von diesen Maquetten ist später nicht mehr die Rede, doch ist anzunehmen, dass eine der beiden der Gips von *La feuille* war.⁴⁴

Arp hatte in jenem Jahr in Grasse von einem Handwerker Marmorreste erhalten, aus denen er einige kleinere Reliefs und Skulpturen schuf.⁴⁵ Im Vergleich zu der polierten Ausführung von *La feuille* wirken sie jedoch unbeholfen, wie dies von einem Autodidakten zu erwarten ist, der sich in erster Linie mit dem Modellieren beschäftigt hatte. Wahrscheinlich führte deshalb ein leider unbekannter Bildhauer in Zürich die Figur aus, vielleicht sogar auf Bestellung von Arps Sammlerfreunden. In einem späten Interview kam Arp auf die Ausführung der Marmor-Arbeiten durch einen Handwerker zu sprechen und hob hervor, dass diese Arbeitsweise mit Hilfe von Fachleuten für ihn eine andere Form der Kontrolle bedeute: «Arp parle, à présent, comme pour lui-même. / <... ils sont si bêtes. Ainsi je n'ai plus le droit de faire exécuter mes marbres. Ils diraient que ce n'est pas de moi. Ils acceptent l'intermédiaire de l'artisan entre mon œuvre et moi, mais dans le bronze, pas dans la pierre. Pourtant j'exerce un bien plus réel contrôle dans le travail de cette dernière que dans la fonte. Enfin ...»⁴⁶

Die Kritik, die Arp offenbar entgegenschlug, verfehlte das Prinzip seiner skulpturalen Konzeption, welche die Übersetzung in ein Material und damit auch die Übertragung an Dritte von Anfang an einschloss. Bemerkenswert ist, dass diese Kritik schon früh einsetzte, und selbst von einem Künstler wie César Domela geteilt wurde, der diese Ausführungsfragen hätte begreifen müssen. So monierte dieser noch in seinen späten Jahren: «Pour moi, il y avait deux choses qui me retenaient face à ses œuvres. La première était que ses reliefs étaient souvent confectionnés par des menuisiers et que l'artiste réduisait son intervention à la conception et à la signature. La seconde était qu'il pratiquait de nombreuses variantes.»⁴⁷

Diese nicht von der eigenen Handfertigkeit geprägte Arbeitsweise resultierte aus der Tatsache, dass für Arp das Material gegenüber der Werkkonzeption eine sekundäre Rolle spielte. So verwendete er bereits in den dreissiger Jahren Kalkstein, Sandstein und Zement nebeneinander, vermutlich abhängig von den jeweiligen Umständen und Angeboten. Es erstaunt deshalb nicht, dass später Skulpturen sowohl in Marmor wie in Bronze ausgeführt werden konnten, wobei die Steinfassung den Güssen meist voranging (Abb. 8). Arps Indifferenz gegenüber dem Material hat ihren Grund darin, dass er



8 Hans Arp (1886–1966), *Cobra-Centaure*, 1952, Marmor, 76 x 39 x 24 cm, Ankauf, 1956

dieses metaphorisch und nicht als Substanz betrachtete. Indem er die in Gips modellierte Form in Marmor transformieren liess, steigerte er ihre Bildhaftigkeit: Drückt der flüssige, formbare Gips – ebenso die gegossene Bronze – das vom Inneren nach aussen drängende Wachstum der Naturformen aus, so scheint auch der erstarrte Stein von dieser Bewegung erfasst zu werden und in einen Zustand des Fliessens zurückzukehren. Das Auge des Betrachters richtet sich auf die bewegte Plastizität der Oberfläche und nicht mehr auf die Übereinstimmung von skulpturalem Skelett und äusserer Erscheinung, wie sie noch von Rodin bis zum Kubismus vorherrschte. An deren Stelle tritt die metamorphotische Eigenbewegung des Äusseren, wie dies Rosalind Krauss beschrieben hat: «It [this movement] suggests a certain kind of instability or flexibility of surface, a conformation of the exterior membrane of the sculptural volume that is disconnected from the notion of a rigid core.»⁴⁸

Damit gelangen wir zu der neuartigen skulpturalen Konzeption, die Arp in den dreissiger Jahren entwickelte, und zugleich zu den essenziellen Überlegungen zu seinem Werk, die Carola Giedion-Welcker in ihrer von Empathie getragenen Arp-Monografie von 1957 formulierte. Da ist zunächst Arps auf das Allgemeine zielende Formkonzeption, die nicht auf das Einzelne, sondern auf eine höhere, bewegliche Ordnung gerichtet ist, in der alles fluktuiert. Diese Ordnung zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf ein «animiertes Beziehungsspiel, auf Klang und Echo, auf Hall und Widerhall» aufbaut: eine Form enthält in sich ein Potenzial weiterer Formen.⁴⁹ Dies erweist sich etwa an den sockellosen *Concrétions*, die mehr als eine Auflagefläche besitzen und somit nicht nur mehrere Ansichten bieten, sondern auch von jeder festen räumlichen Orientierung gelöst sind. Zweitens wies Carola Giedion-Welcker auf Arps zweispuriges Vorgehen hin, das organische Formprägung und abstrakt aufbauende Gliederung aus geometrischen Zeichen vereint, um jeglichen Illusionismus aufzuheben.⁵⁰ Der dritte Punkt ist die Aufhebung der Grenze zwischen sprachlichen und dinglichen Zeichen; Arp verknüpfte ihre divergierenden Funktionen, indem er auf ihre elementaren Aspekte zurückgriff.⁵¹ Viertens führte Arp die Vorstellung der Schöpfung als Geschehen ein, im Unterschied zu einem isolierten genialischen Schöpfungsakt.⁵² Daraus ergab sich, dass die Beschäftigung mit dem Material zusehends durch das Interesse am Arbeitsprozess ersetzt wurde.⁵³ Kein Kommentar fasst diese immer neuen Anstrengungen Arps, künstlerische Konventionen aufzulösen, schöner zusammen als seine «dessins déchirés», worin eigene Werke symbolisch ihren fixierten Status verlieren und über die Destruktion in einen kontinuierlichen Veränderungsvorgang einbezogen werden. Des Widerspruchs von Produktion und Zerstörung war sich Arp durchaus bewusst, und dies besonders zu einem Zeitpunkt, da in Europa ein weitaus mächtigeres destruktives Potenzial entfesselt wurde. «noch plagt mich die <schönheit>», schrieb er im Januar 1939 an Clara Friedrich, doch nun ging er auf Distanz zur Rimbaud'schen Antiästhetik des Surrealismus: ««Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée.» ich glaube dass wir bald die schönheit nicht mehr bitter finden werden.»⁵⁴

- 1 Carola Giedion-Welcker, *Hans Arp*, Dokumentation Marguerite Hagenbach, Stuttgart: Hatje, 1957.
- 2 Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* [1936], Cambridge, Mass. / London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, S. 14.
- 3 *Arp*, Ausst.-Kat. Galerie Le Centaure, Brüssel, 17.–23.11.1928, Nr. 12.
- 4 *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 6.10.–3.11.1929, Nr. 4.
- 5 *hans arp, serge brignoni, hans schiess, kurt seligmann, jacques düblin*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 28.5.–19.6.1932, Nr. 9.
- 6 Die Figur des Skeletts erscheint in dem vom Künstler verfassten vierten Kapitel «Le squelette en vacances» des kollektiven Romans «L'homme qui a perdu son squelette» (*Plastique*, Nr. 5 [1939]) und in dem Eintrag «Le squelette» der «Encyclopédie arpadienne» (*XX^e siècle*, Nouvelle série, Nr. 8 [Januar 1957], S. 16).
- 7 Vgl. das Bilderverzeichnis der Sammler vom 3.5.1944 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).
- 8 Sophie Taeuber-Arp an Anni Müller-Widmann, [Grasse], 27.1.1942 (Privatbesitz, Basel).
- 9 Jean Arp, «Formes», in: *Art d'aujourd'hui*, Nr. 10–11, Mai–Juni 1950, S. 37.
- 10 Giedion-Welcker / Hagenbach 1957 (wie Anm. 1), Nr. 91.
- 11 Vgl. die Rechnung des Künstlers an Clara und Emil Friedrich-Jezler vom 15.12.1950 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).
- 12 *Arp* (Derrière le miroir, 33), Ausst.-Kat. Galerie Maeght, Paris, November 1950, Nr. 35; *Témoignages pour l'art abstrait 1952*, introduction de Léon Degand, propos recueillis par Julien Alvard et R.V. Gindertael, Boulogne-sur-Seine (Hauts-de-Seine): Editions «Art d'aujourd'hui», 1952, S. 21; «Arp, poète et sculpteur», in: *Cahiers d'art* 28 (1953), Nr. 1, S. 76.
- 13 «Berger des nuages», 1953, Bronze, 320 x 123 x 220 cm, Ciudad Universitaria, Caracas (Giedion-Welcker / Hagenbach 1957 [wie Anm. 1], Nr. 122). Der dafür erarbeitete, später zerstörte Gips wurde anlässlich der Ausstellung «Sept pionniers de la sculpture moderne» im Hôtel de Ville von Yverdon, 18.7.–28.9.1954, als Nr. 43 gezeigt.
- 14 Hans Arp, zit. von Marguerite Hagenbach, in: *Sept pionniers de la sculpture moderne*, Ausst.-Kat. Hôtel de Ville, Yverdon, 18.7.–28.9.1954 (zu Nr. 43).
- 15 Siehe die ohne Quellenangabe publizierte Biografie von Greta Stroeh in: *Arp 1886–1966*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 13.7.–31.8.1986; Musée d'art moderne de Strasbourg, 16.9.–16.11.1986; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 9.12.1986–8.2.1987; u. a. O., Stuttgart: Hatje, 1986, S. 280.
- 16 Ebd.
- 17 Hans Arp an Emil und Clara Friedrich-Jezler, Grasse, 18.11.1940 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).
- 18 Yverdon 1954 (wie Anm. 14), Nr. 37; *Begründer der modernen Plastik*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 27.11. bis Ende Dezember 1954, Nr. 12.
- 19 Jan Brzękowski, «Les quatre noms: Hans Arp, Ghika, Jean Hélion, S. H. Taeuber-Arp. À propos de leur exposition à la galerie des «Cahiers d'art»», in: *Cahiers d'art* 9 (1934), Nr. 5–8, S. 197.
- 20 Georg Schmidt zur Ausstellung «Neue Kunst in der Schweiz», Kunsthalle Basel, 9.1.–2.2.1938, in der Basler «National-Zeitung», abgedruckt in: *Plastique*, Nr. 3, Frühling 1938, S. 31.
- 21 Basel 1932 (wie Anm. 5), Nr. 26: «steingestalt, 1932», Nr. 27–30: «gestalten, 1932, in marmor ausgeführt».
- 22 *hans arp, serge brignoni, hans schiess, kurt seligmann, sophie taeuber-arp*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 31.7.–28.8.1932, Nr. 21–24: «gestalten und geräte, stehplastik, 1932, in marmor ausgeführt».
- 23 Unbetitelt Ausstellung von Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Julio González, Joan Miró im Kunsthaus Zürich, 11.10.–4.11.1934.
- 24 Brzękowski 1934 (wie Anm. 19).
- 25 Jan Brzękowski, *Hans Arp*, Lodz: Collection «a. r.», 1936, S. 7–9 (Reliefs), S. 10–12 (Skulpturen) bzw. S. 14 («Concrétion humaine»).
- 26 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937, S. 89: «Configurations», 1932; S. 91: «Concrétion Humaine», 1933.

- 27 *Tentoonstelling Abstracte Kunst*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.–24.4.1938, Nr. 1, S. 2: «Arp, «Menschelijke concretie», pleister».
- 28 *konkrete kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 18.3.–16.4.1944, Nr. 160 («concrètion [sic] humaine»).
- 29 *Ausländische Kunst in Zürich*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 25.7.–26.9.1943, Nr. 506.
- 30 Giedion-Welcker / Hagenbach 1957 (wie Anm. 1), Nr. 34 bzw. 39.
- 31 Archiv Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Remagen-Rolandswerth; mit bestem Dank an Walburga Krupp.
- 32 Im April 1930 publizierte Theo van Doesburg in Zusammenarbeit mit Otto Carlsund, Jean Hélion, Léon Tutundjian und Marcel Wantz in Paris die erste und einzige Nummer der Zeitschrift «Art concret». Nachdruck in: *Paris 1930. Arte abstracto, arte concreto: Cercle et Carré*, Ausst.-Kat. Instituto Valenciano de Arte Moderna, Centre Julio González, Valencia, 20.9.–2.12.1990, S. 70–75.
- 33 Hans Arp, «A propos d'art abstrait», in: *Cahiers d'art 6* (1931), Nr. 7–8, S. 357–358.
- 34 Hans Arp, *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich: Arche, 1955, S. 83. Es ist nicht bekannt, wann Arp die erste Fassung dieses in Variationen verschiedentlich publizierten Texts geschrieben hat, der in seinem Erinnerungsbuch erstmals auf Deutsch erschien. Die Eingangspassage geht auf den 1944 publizierten Text «art concret» zurück (Basel 1944 [wie Anm. 28], S. 11–12), doch für diesen Abschnitt ist keine frühere Fassung dokumentiert.
- 35 Arp 1955 (wie Anm. 34), S. 82.
- 36 Pierre Schneider, «Arp Speaks for the Law of Chance», *Art News* 57 (1958–1959), Nr. 7, Nov., S. 50.
- 37 Sophie Taeuber-Arp an Anni Müller-Widmann, [Grasse], 8.6.1941 (Privatbesitz, Basel).
- 38 Archiv Kunstmuseum Winterthur.
- 39 Eva Frosch, *Clara Friedrich: Künstlerin und Sammlerin*, mit einem Vorwort von Dieter Schwarz, Zürich: Scheidegger & Spiess / Winterthur: Kunstmuseum, 2004, Nr. 10 und 11.
- 40 Zürich 1943 (wie Anm. 29), Nr. 504.
- 41 Basel 1944 (wie Anm. 28), Nr. 167 (unter dem Titel «Komposition», 1943).
- 42 Hans Arp an Emil und Clara Friedrich-Jezler, Grasse, 25.11.1941 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).
- 43 Hans Arp an Emil und Clara Friedrich-Jezler, Grasse, 8.1.1942 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).
- 44 Eine Gipsmaquette von 1941, nämlich «Traumamphora / Objet de rêve à l'anse», die ebenfalls in weissem Marmor ausgeführt wurde, befand sich offenbar auch später noch bei Emil und Clara Friedrich-Jezler; ihr weiterer Verbleib ist unbekannt. Vgl. Giedion-Welcker / Hagenbach 1957 (wie Anm. 1), Nr. 64.
- 45 Vgl. die Reliefs von 1941–1942 (*Hans Arp. Die Reliefs. Œuvre-katalog*, hrsg. von Bernd Rau, Stuttgart: Hatje, 1981, Nr. 317, 319, 320, 322, 323, 334), die sich in ihrer Erscheinung von den wohl erst nach der Ankunft Arps in der Schweiz von einem professionellen Steinbildhauer ausgeführten Werken unterscheiden (Nr. 316, 342, 349).
- 46 Denys Chevalier, «Aspects de la sculpture moderne: Entretien avec Jean Arp», in: *Pour l'art*, Nr. 84, Mai–Juni 1962, S. 31.
- 47 *Hans / Jean Arp. Le temps des papiers déchirés*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 26.1.–28.3.1983, S. 74.
- 48 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. / London: MIT Press, 1981, S. 141.
- 49 Giedion-Welcker / Hagenbach 1957 (wie Anm. 1), S. XIV.
- 50 Ebd., S. XVI.
- 51 Ebd., S. XVII.
- 52 Ebd., S. XXVIII.
- 53 Ebd., S. XXXII–XXXIII.
- 54 Hans Arp an Clara Friedrich-Jezler, [Meudon], 27.1.1939 (Archiv Kunstmuseum Winterthur).