Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 4

Artikel: Konkrete Kunst
Autor: Meyer-Benteli, H.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25000

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: 03.07.2025

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

KONKRETE KUNST

Betrachtungen bei Anlaß der Ausstellung in Basel *

Von H. Meyer-Benteli

Seit den ersten Demonstrationen auf dem Boulevard des Capucines im Jahre 1874, durch welche die offizielle, sich mit der Wahrung der Kunstgüter befassende Gesellschaft ihren Abscheu gegen die damaligen Anhänger der «neuen Malerei» bekundet hatte, sind ähnliche Zusammenstöße ebenso grundverschiedener Kunstanschauungen noch oft gefolgt. Heute will es scheinen, als ob jene Demonstrationen gegen die Impressionisten oder «Communards», wie sie bezeichnenderweise auch genannt wurden, ihrer Natur nach ganz zur künstlerischen und sozialen Problematik unseres Jahrhunderts gehörten. Denn sie bedeuteten die erste, aber noch heute als modern empfundene Auseinandersetzung mit der klassischen, festgefügten und ruhenden Begriffswelt des ästhetisch Schönen. Die naiv festgewurzelte Voraussetzung, daß der Zweck der Malerei zu allen Zeiten die Annäherung an das Naturvorbild sei, wurde damals zum erstenmal in Frage gestellt. Seither hat diese Begriffswelt immer neue Erschütterungen erlitten. Zwar begannen Monet, Sisley, Renoir u. a. zwanzig Jahre nach jenen Ausbrüchen der Empörung anerkannt zu werden, und ihre Werke wurden nach dem Verklingen des Schocks mehr und mehr von der maßgebenden Schicht absorbiert. Dafür traten in Intervallen neue Grüpplein Verachteter oder Verdammter hervor, die neue Sprachen redeten und äußerlich nur geringe Beziehung zu ihren Vorläufern aufwiesen. Ihnen allen gemeinsam aber ist ein gewisses Pathos der Opposition, die Impulsivität und Unduldsamkeit des Revolutionären. Als Revolutionäre wurden sie auch je und je aufgefaßt, wobei es, wie bei den «Communards» nie an Hinweisen auf die soziale oder politische Bedeutung fehlte.

So wie die Impressionisten schließlich Gnade fanden, so sind später viele Expressionisten «aufgerückt». Auf der Bühne der Kunst haben in immer rascherer Folge die Erscheinungen Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, abstrakte Kunst gewitterhaft aufgeleuchtet. Vieles ist beinahe wieder ausgelöscht, anderes leuchtet weiter, wieder anderes hat sich gewandelt oder sich mit verwandten Erscheinungen vermischt.

* Unter dem Titel «Konkrete Kunst» zeigt der Kunstverein Basel in der Basler Kunsthalle vom 18. März bis 16. April eine internationale Ausstellung mit ca. 60 Ausstellern, darunter umfangreiche Werkgruppen von Arp, Bill, Bodmer, Kandinsky, Klee, Leuppi, Lohse, Mondrian, Taeuber-Arp und Vantongerloo.

Dynamisch betrachtet sind alle diese Neuerungen in der Kunst wie *ein* Fluß, der stets Zustrom erhält, aber auch stets Substanz abgibt. Noch immer geht etwas Drohendes von ihm aus. Die Wellen, die er trägt, erzählen von einem magischen und irrealen Reich, das im Gegensatz steht zu den Naturvorbildern.

Wie aber verhält sich dazu die Programmatik der konstruktiven und konkreten Kunst, welche die Darstellung der Gesetzmäßigkeit an sich, also einer Realität im höheren Sinne verfolgt? Sie hat sich von den äußern Naturgegebenheiten am radikalsten gelöst. Nicht nur geht sie davon aus, wie es noch die Impressionisten und Expressionisten taten, daß Kunstwerke *neben* der Natur existieren, sondern ihr Dogma lautet, daß Kunstwerke in ihrem Wesen ohne Zusammenhang mit der äußeren Natur stehen. Wie nun kam es zu der vollständigen Loslösung? Ist es die in Bewegung geratene und selbst revolutionär gewordene Außenwelt, welche diese letzte Lösung erleichterte? Oder ist es eine logische Phase einer langen Entwicklung? Zur Klärung dieser Fragen möge die Betrachtung einiger wesentlicher Bilder dienen.

Im Jahre 1908, an der Schwelle der kubistischen Epoche, schuf Braque das Bild «Maisons sur la colline» (Abb. 1). Eine fließende, impressionistische Atmosphäre Cézannscher Art tritt uns entgegen. Zugleich ist ein expressionistischer Aufbau, beginnend mit dem Hausdach unten rechts bis zu den Giebeln am obern Bildrand, nicht zu verkennen. Neu aber kündigt sich der Landschaftsaspekt als kristallinisches Konglomerat an. Gerade, tote, abstrakte Linien sind, gleichsam in einem Werdensprozeß überrascht, im Begriffe, sich zu gesetzmäßigen Kuben zusammenzufügen. Vorn, am Fuße der Colline, hat sich ein Baum, wie beschwörend, in die Fläche der Landschaft hineingelegt. Von der einsamen Höhe des Hügels aus gesehen, ist die Landschaft nicht nur ein Naturbild, sondern ein Organismus oder ein in Schweigen gehülltes Gesicht: es ist, als ob unser Blick durch dessen Oberfläche hindurch dringen könnte und dabei die Entdeckung von etwas Allgemeingültigem, Gesetzmäßigem, kreisläufig Verlaufendem machte. Es zeigt sich pflanzenhaftes Wachstum und starre, kristallinische Ruhe zugleich, und beides wird verstärkt durch die Drehung vom Hügelgrund aus über Baumstamm und Verästelung hinweg und die Rückkehr über die Pflanze rechts zum Hügelgrund. Alle Spuren mensch-

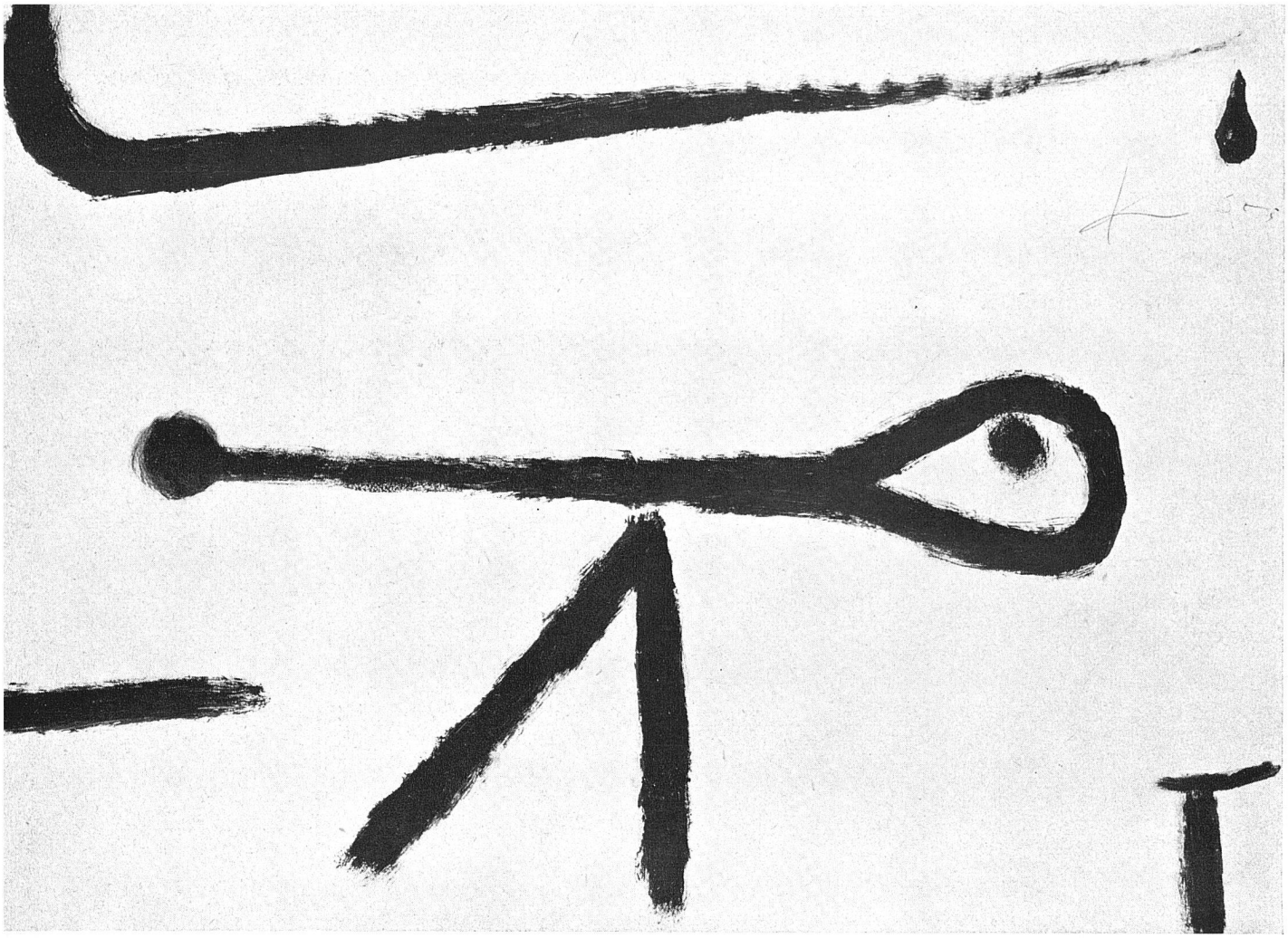
Georges Braque
Maisons sur la colline 1908 (Abb. 1)

licher Anwesenheit sind getilgt, die Häuser sind fensterlos, als wären sie Kristalle, durch Kräfte des Erdinnern vor Urzeiten geschaffen. Es geht hier nicht mehr um die Beziehung des Menschen zur Landschaft als zu seiner Umgebung, sondern um die Frage des gemeinsamen Gesetzmäßigen im Dasein jeglicher Kreatur.

Das Motiv des Bildes, der Blick von einem Hügel aus, ist symbolhaft und programmatisch geworden. Es bedeutet Distanzierung vom trügerischen Schein des Wechselvollen und Zufälligen im Kontakt mit der Außenwelt. Es bedeutet ein Sichzurückziehen vor der Agressivität der sichtbaren Welt, um von einem entlegeneren Standort aus ein Ein-und-Alles um so inniger zu umschlingen.

So sah zur selben Zeit auch Picasso beim Anblick eines menschlichen Gesichtes nicht zu vorderst das Individuelle, sondern das Oberflächenbild der Erde durchschimmern. «Tous les visages sont aussi vieux que le monde», äußerte er sich. Und Paul Klee notierte in seinem Tagebuch: «Schon von einem Kirchturm aus gesehen nimmt sich das Treiben auf dem Platze komisch aus. Und erst von dort aus, wo ich bin! Meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungeborenen.» Und als sein Ziel nannte er: «Erlebnisse notieren können, die sich selbst in blinder Nacht in Linien umsetzen».

In seiner im letzten Lebensjahr entstandenen Tuschzeichnung «Lauernde Tendenz» (Abb. 2) sind diese notierten Erlebnisse wie ein auf wenige Striche reduziertes Erinnerungsbild «des Treibens auf dem Platze». Als ob es sich um Schriftzüge handelte, in denen von Wort zu Wort ein Gedanke sich fester fügend, sich endlich in seiner Ganzheit abzeichnen würde, so vereinigen sich hier visuelle Bruchstücke «von da unten». Nicht mehr kommt es darauf an, welchem Naturbereiche diese angehören, das Nacheinander von Erlebnissen ist in Eins verflossen. Tierhaftes, das von animalischem Zuge getrieben nach vorwärts drängt, das spitze, drohende Sicherheben, das an Ort schwingende Liegende, die Keule oder Petarde, das Gewölkhafte und Befruch-



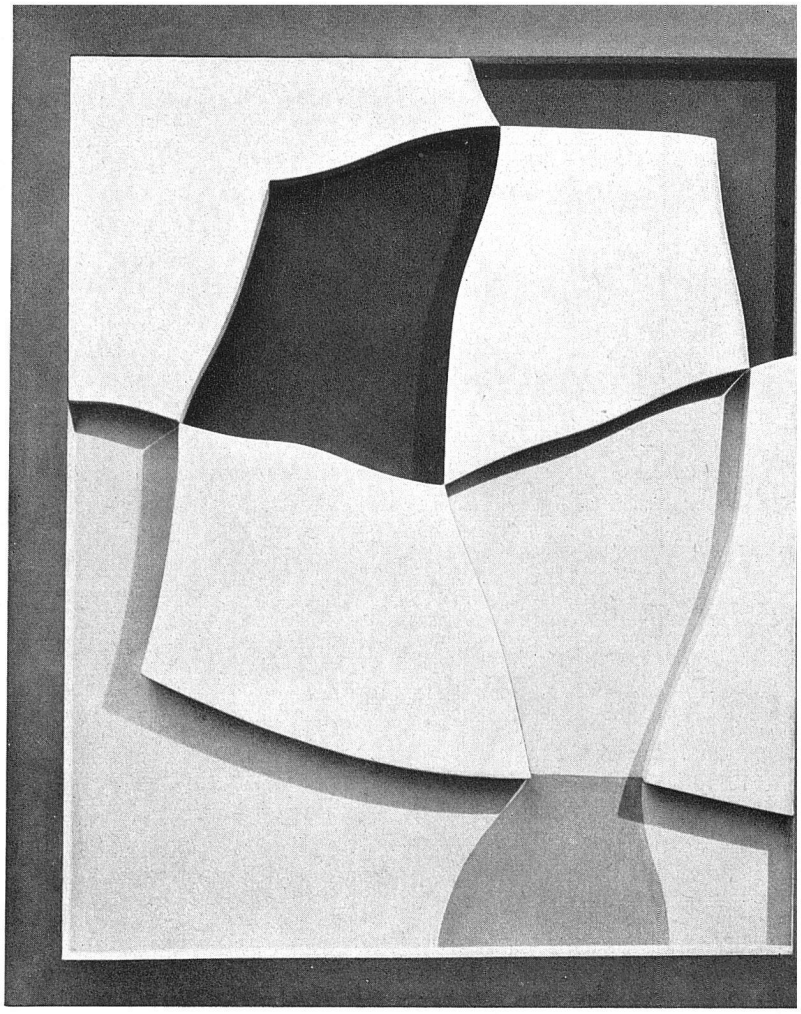
ul Klee Lauernde Tendenz 1940 *(Abb. 2)*

tende oben, das Auffangende und Keimende unten, alle diese Elemente halten sich gegenseitig in Abgewogenheit. Und durch die Gesamtheit, die mehr ist als die Summe aller Dinge, blickt uns etwas an, das wie die Erinnerung an ein Gesicht ist, dessen Augen die beiden Enden der Petarde sind und über die sich eine Zornesfalte legt.

So irreal Klees Bild anmutet, so sehr sich Leidenschaft, ja Ekstase in der Loslösung von den Realitäten der Außenwelt äußert, so wird doch noch ein gewisses Maß gehalten zwischen Loslösung und Bindung, wenn dieses Maß auch ganz neu und schwer benennbar ist. Sich selbst mahnend, hat Klee in seiner entscheidenden Werdenszeit notiert: «Doch entferne dich nicht ganz von dieser Welt. Denke dir, du wärest gestorben: nach langen Jahren des Fernseins wird dir ein einziger Blick erdenwärts ermöglicht... schluchzen müßtest du vor Ergriffenheit.»

Bei Hans Arp ist diese Abwendung in einer Beziehung radikaler vollzogen. Die Frage, ob sein Blickpunkt auf einem Hügel, einem Turm oder imaginär noch weiter weg im Raum gedacht werden muß, stellt sich nicht mehr. Das Verlieren des Anhaltspunktes, die Unermeßlichkeit der Distanzen führt in die Verborgenheit des eigenen Ich, zum Absoluten, zur Distanzlosigkeit. Von hier aus schafft er Gebilde, welche die Frische der Voraussetzungslosigkeit haben, als wären sie die ersten Versuche aus der Schöpfungswerkstatt. So wie es James Joyce vorschwebte, eine ewige, ideale Geschichte zu schreiben, nach der die Geschichte aller Völker verläuft, so erwecken die Plastiken und Bilder Arps die Vorstellung, daß es körperhafte Urformen und ein körperhaftes Geschehen gibt, von denen die ungezählten sichtbaren Formen nur Abwandlungen sind.

In diesem ideellen Körperhaften sind schon die Qualitäten des Veränderlichen enthalten. In der Komposition von Hans Arp (Abb. 3) zeigen sich die Elemente Aufbrechen, Zerstörung und Neubildung zur gleichen Zeit. All das Dynamische ist aber der Ruhe der Flächen, d. h. den Kräften des gleichbleibenden Seins untergeordnet. Im Zusammenwirken entsteht der Aspekt harmonischen, pflanzlichen Wachstums, unten rechts



(Abb. 3) *Hans Arp Komposition 1943 Bemaltes Hol*

beginnend, diagonal nach oben gerichtet und kreisläufig zurückkehrend zum Grundfeld – das bei Braque noch das erkennbare Objekt «Hügel» war.

Die andere Beziehung, die Arp mit der empirischen Welt verbindet, das Körperhafte, ist im Bild «Horizontal-vertikal-diagonal-Rhythmus» von Max Bill (Abb. 4) gelöscht. Es ist, als ob hier in Linien und Flächen ein kategorisches Gebot z. B. «Höhe», dadurch bildnerisch sichtbar würde, daß sich gleichzeitig die apriorische Anschauung des Nichterhebens einstellte. Das endlos Verlaufende besteht nicht ohne die Intervalle des Vertikalen, das Ausgebreitete nicht ohne die Beengung. Beide Kategorien haben ein Gemeinsames, die sie verbindende Diagonale, welche sich auf diesem Bilde wie in einem kristallinen Strahlungsprozeß bricht, verästelt und in energetischem Wirken ein Zentrum und Nebenpunkte schafft.

Es ist vielleicht nicht ganz abwegig, in diesem Zusammenhang an die Resultate der modernen Wissenschaft zu denken, die ein neues Bild der Molekularbeschaffenheit zeigen. Atome, so sagen die Forscher, erfüllen innerhalb eines Moleküls eine geometrische Konstellation, und nur durch diese verleihen sie dem Molekül eine bestimmte Qualität, ohne daß sie selbst eine materielle Eigenschaft besitzen. Die Qualitäten «rot» oder «sauer» z. B. erweisen sich also auf Grund geometrischer oder dynamischer Konfigurationen der Atome als abbildbar.

Als eine Art solcher Konfigurationen ist auch die konstruktive Kunst zu denken. Statt der Meßinstrumente des Atom- oder Astrophysikers aber waltet hier allein ein intuitiver Geist und greift ein in das Spiel eigenbildnerischer Kräfte. Immerzu hat dieser Geist sich der Aufdringlichkeit und Verwirrlichkeit der Dinge der Außenwelt, die gemeinhin real genannt werden, zu erwehren. Für ihn sind sie gefahrvolle Gebilde der Täuschung, abgewandt von ihnen möchte er seine eigene, exakte und ungetrübte Welt schaffen. Und diese Welt bedeutet ihm nicht mehr eine Abstraktion, sondern etwas Positives, Konkretes. Eine Umwertung der Werte hat bei der konkreten Kunst – nicht ganz ohne

kritische Gehirnarbeit – stattgefunden. Das Mitempfinden folgt ihr nur mühsam. Schneller ist der Einwand da, es handle sich nur um eine rein geometrische Bildnerei. Doch diese Auffassung entspringt eher einer einseitigen praktischen Einstellung und wird der Sache nicht gerecht.

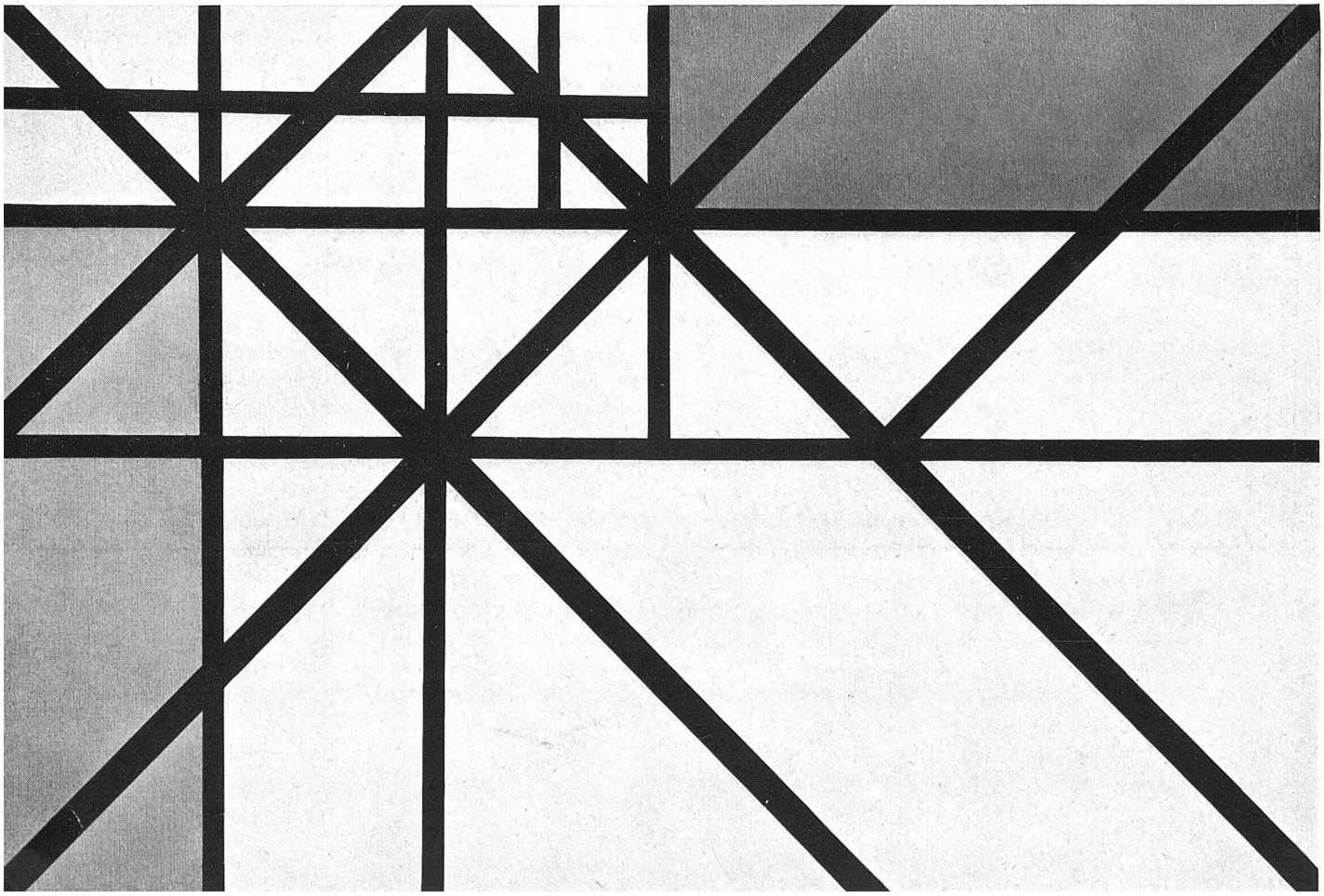
Bei der Betrachtung «konkreter Kunst» müßte es näher liegen, sich des Weltbildes von Schopenhauer zu erinnern. Gemäß diesem wäre zu sagen, daß das Glück ästhetischer Anschauung in der Erlösung vom Individualistischen und vom Willen liege. Und als Ziel dieser Malerei könnte man dann jenen Zustand bezeichnen, wo der Mensch als klarer Spiegel des Objekts, d. h. als reines, willenloses, schmerzloses und zeitloses Subjekt bestehen bleibt und dadurch befähigt ist, die schöpferischen Kräfte selbst zu konkretisieren.

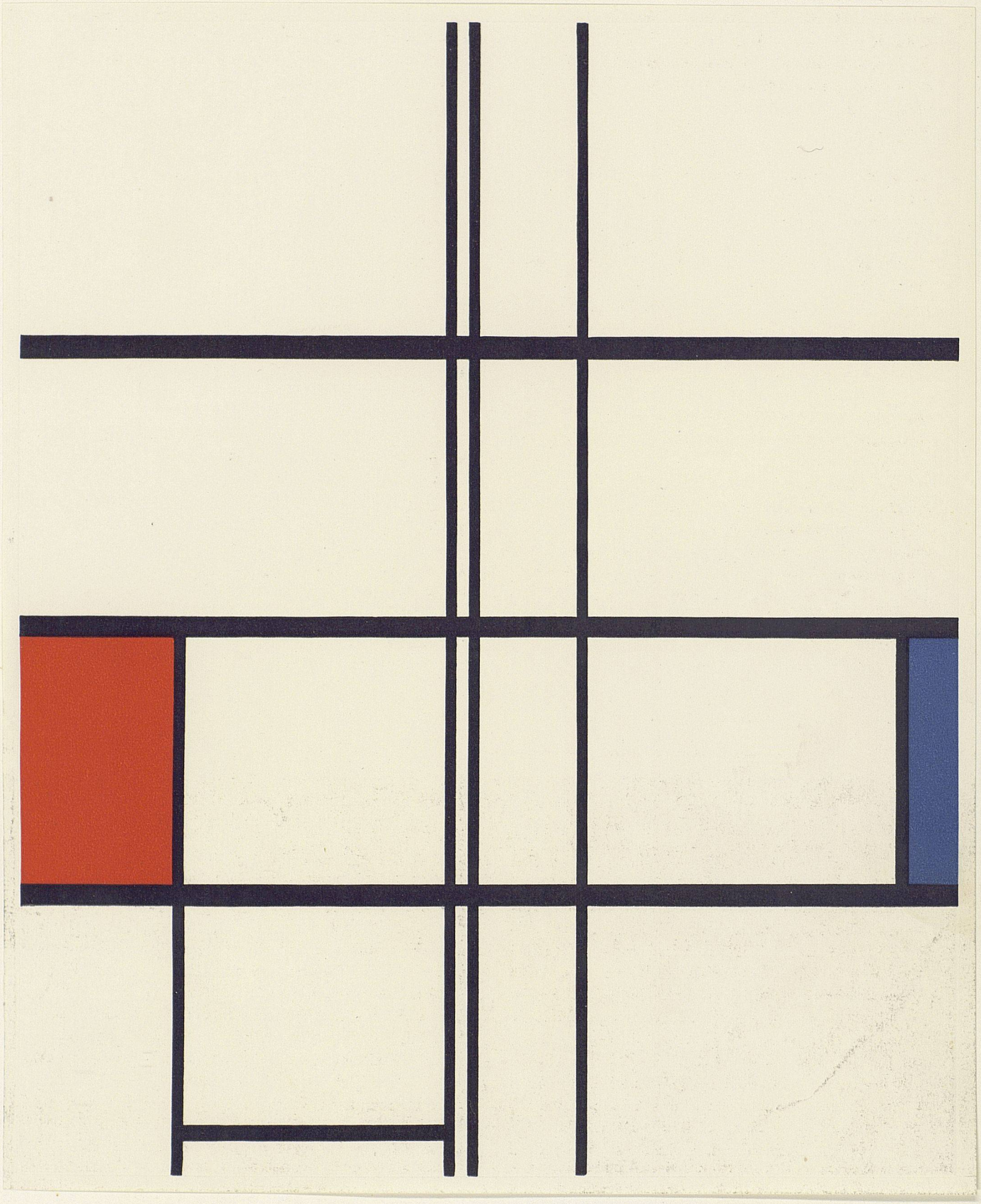
Mag auch die Starrheit der Ausdrucksmittel zuerst befremdend wirken, so ist es doch auch wieder bei einer so großen Ausstellung wie der gegenwärtigen in Basel in die Augen fallend, daß Künstlern wie Lissitzky, Kandinsky, Vantongerloo, Bodmer, Leuppi u. a. die Wege zu Abstufungen seelischer Stimmungen und zu Intensitätsunterschieden des Zusammenklanges offen stehen. Denn so wie Novalis gesagt hat, das Leben der Götter sei Mathematik, so ist es auch diesen Künstlern gegeben, immer neue Formeln für eine Art göttliches Dasein zu finden.

In der Komposition von Piet Mondrian «Weiß-rot-blau» (Abb. 5) ist die Energetik von Bills Linien und der noch an ein Ich erinnernde Wille einer Selbstvergessenheit gewichen. Die Vorstellung des Sicherhebens, von Höhe und von Liegendem drängt sich nicht mehr hervor. Und obschon nirgends ein geometrischer Mittelpunkt, nirgends eine Wiederholung von Distanzen und von Flächenmaßen zu erblicken ist, nirgends zentrifugale oder zentripetale Kräfte wirken, so empfindet der Beschauer trotzdem ein Höchstmaß von Symmetrie. Die Begriffe Vielheit und Einheit, Komplikation und gradliniger Verlauf, ja selbst die an den Rändern hereinschauenden Tonwerte Rot und Blau weichen bei der Betrachtung einer unaussprechlichen Ruhe. Das Gefühl des Soseinmüssens entsteht, man vermag die Kraft des Fernhaltens von Einwirkungen von außen zu ahnen, und doch ist der Eindruck ein lyrischer und versöhnlicher.

Goethe hat einmal festgestellt, daß Bilder die höchste Wahrheit haben können, ohne eine Spur von Wirklichkeit aufzuweisen. Die Frage jedoch, ob ein Kunstwerk einer vorwärtsschreitenden oder einer im Rückschritt begriffenen Epoche angehöre, beurteilte er nach den Merkmalen objektiv oder subjektiv gerichteten Geistes. Auch für die konkrete Kunst stellt sich diese Frage. Sie aber richtig beantworten zu können, wird vielleicht erst einer kommenden Generation vorbehalten sein.

Max Bill Horizontal-vertikal-diagonal-Rhythmus 1943 (Abb. 4) *Photo: W. Dräyer, Zürich*





Piet Mondrian (1872–1944) Composition en blanc, rouge, bleu (98,5/80,5 cm) 1936 *Abb. 5*