

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 54 (1967)  
**Heft:** 6: Struktur - Freiheit - Relativierung - Japan und unsere  
Gestaltungsprobleme

**Artikel:** Georges Vantongerloo  
**Autor:** Staber, Margit  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-42058>

### **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**

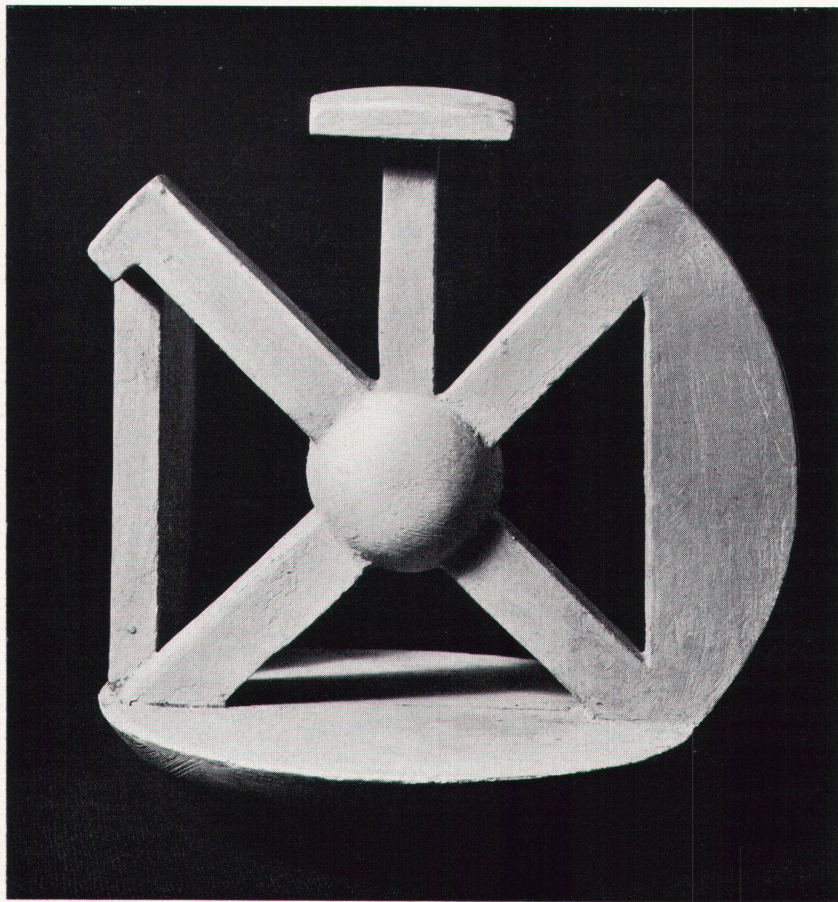
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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:** 23.11.2024

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



1

1  
 Georges Vantongerloo, Konstruktion in der Kugel, 1917. Mahagoni gelb bemalt. Durchmesser 7 cm  
 Construction dans la sphère. Acajou peint jaune  
 Construction in a Sphere. Mahogany painted yellow

Bis heute gibt es keine ausführliche Untersuchung über die Bedeutung, die Georges Vantongerloo<sup>1</sup> für die Entwicklung der konstruktiven Kunst zukommt. Selbst seit seinem Tod kam keine Auseinandersetzung in Gang. Immer noch gilt das von ihm Geschaffene als schwierig und unzugänglich, mehr verlangend, als man im allgemeinen bereit ist, der Kunst entgegenzubringen. Das kommt nicht von ungefähr. Vantongerloo hatte sich zurückgezogen, aus eigenem Entschluß, und was er machte, isolierte ihn noch mehr. Ohne schmückendes Beiwerk, ohne jede Verbindlichkeit sind die Ideen, die er in seiner Malerei und Plastik investierte.

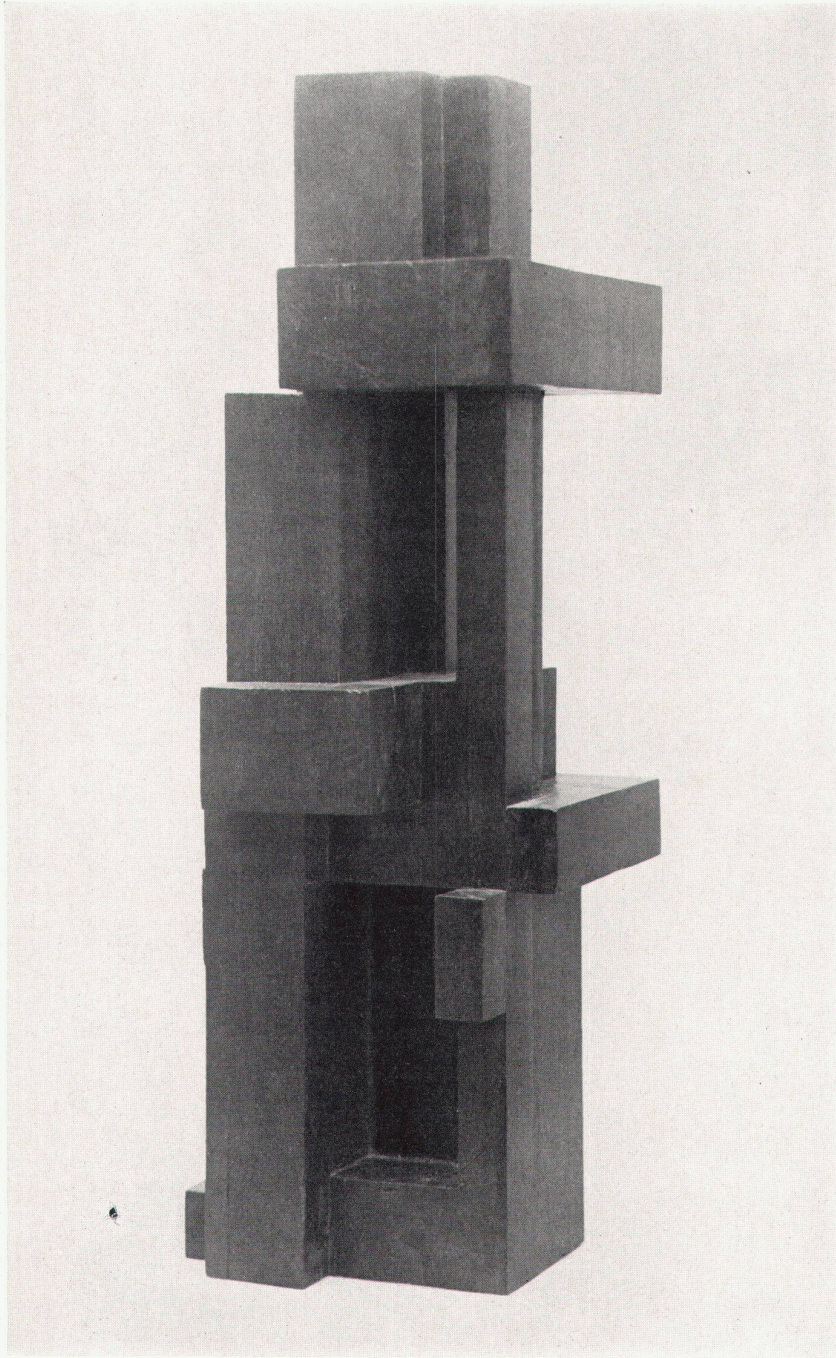
Vantongerloo öffnete ästhetische Zonen, anders als gewohnt, die man mit Sphärenmusik vergleichen könnte, ein paar Töne jenseits der üblichen Hörgrenze. In seinem Fall: einige Grad jenseits der üblichen Sehkategorien. Das heißt, daß Vantongerloo beim Betrachter ein Sensorium voraussetzte, das sich erst an seinem Werk herausbilden konnte. Neuheit einerseits, Empfindungsgewohntheit andererseits wirkten fremd ohne Vorbereitung darauf.

Auch für Vantongerloo war es schwierig, in offenes ästhetisches Neuland vorzustoßen. Aber, so pflegte er zu sagen: wir müssen den Mut haben, unsere eigenen Ideen zu realisieren, auch wenn wir zu Beginn selbst noch nicht verstehen, was sie bedeuten und auslösen werden. Vantongerloo ist somit der Prototyp eines Künstlers, wie ihn die moderne Ästhetik definiert: die Daten und Motive der Welt aufzunehmen, zu verarbeiten, zu interpretieren, sich daran zu inspirieren und sie dann, um ein Stück eigener Erkenntnis bereichert, sichtbar zu realisieren.

Diese eigene Erkenntnis drehte sich für Vantongerloo um den Begriff des Inkommensurablen, das Nicht-Meßbare, Unermeßliche, Unendliche an den Erscheinungen der Natur, das nicht der Wissenschaft und ihrer Anwendung in der Technik, sondern der Ästhetik und ihrer Anwendung in der Kunst zugänglich ist. Wie aber solche nicht meßbare Eigenschaften der Materie, ihrer Zustandsformen und Prozesse zum Ausdruck bringen und ein bildnerisches Äquivalent finden für die darin entdeckte «splendeur de l'univers»? Sind die luftige Farbstimmung eines Regenbogens, das schwindelerregende Raumgefühl eines Sternenhimmels, das beruhigende Verebben der Wellen am Meeresufer meßbar? Gewiß, man kann physikalische und mathematische Berechnungen darüber und Erläuterungen dazu anstellen. Ungeklärt bleibt immer wieder der Appell an das menschliche Harmoniegefühl als Reflex auf die harmonikalen Gesetze der Natur. Solche nicht meßbaren Harmonien hat Vantongerloo im Bereich der Kunst gesucht, beispielhafte Ordnungen – «le sens des rapports équilibrés» – als Leistung und Schöpfung des menschlichen Geistes gegenüber dem Chaos, dem der unkontrollierbare Lauf der Dinge anscheinend zustrebt.

*Fonction de lignes et de formes; rapport de volumes; variantes; radiation; fission; transformation; réfraction; circonclution; élément cosmique; espaces et couleurs* – so hießen Vantongerloos Themen, mit Hilfe einer analytischen und synthetischen Logik geschaffen. Scheinbar ein kühles Abstraktum, der Geometrie im erweiterten Sinn bedürftig, um sich formulieren zu können, folgte das Werk Vantongerloos den Spuren der Natur (für ihn: der «création de la nature»), unter Verzicht auf jegliche naturalistische Nachbildung. Er legte die Fundamente der Kunst so tief, wie unsere Erkenntnis heute unter die Oberfläche der Dinge zu greifen imstande ist.

Den folgenschweren Schritt von der «naturalistischen» Kunst weg tat Vantongerloo relativ spät, seinem Alter nach (31 Jahre), und relativ früh, der Zeit nach (1917). Durch den Krieg nach Holland gekommen, verwarf er die ihm an der Kunstakademie in Antwerpen anerzogenen Konventionen, nämlich, daß die menschliche Figur das höchste Ziel der Plastik und der Gegenstand im allgemeinen das Thema der Malerei zu sein



2

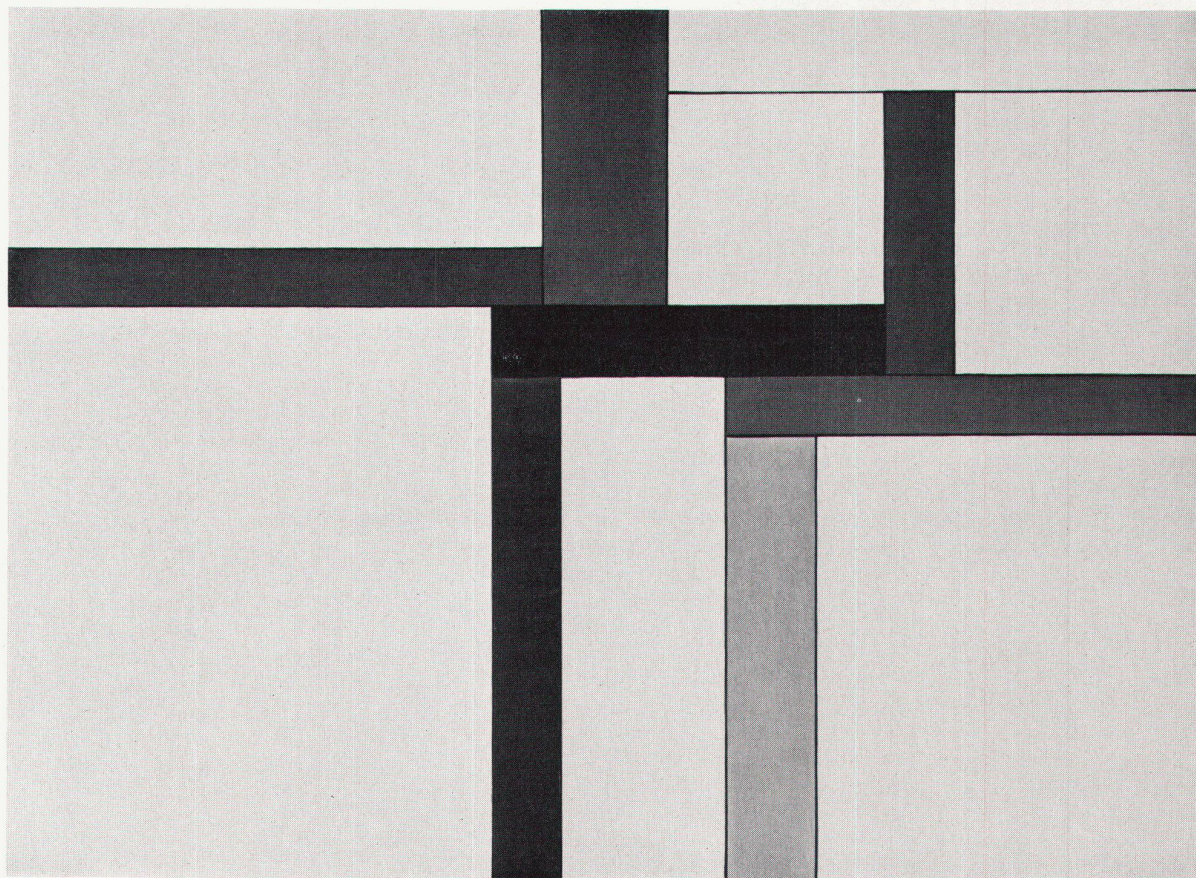
2  
Georges Vantongerloo, Verhältnisse der Volumen, 1921. Akazienholz.  
42:12:14 cm. Museum of Modern Art, New York  
Rapports des volumes. Bois d'acacia  
Relations among volumes. Acacia wood

hätten. Wie viele andere empfand er diese Denkmuster als verbraucht und überlebt, und er stieß zu Gleichgesinnten, die sich um die von Theo van Doesburg 1917 gegründete Zeitschrift «de Stijl» zusammenfanden. Er wurde der jüngste und neben Mondrian wichtigste Mitarbeiter von «de Stijl». Aber bald genügten ihm die einschränkenden Prinzipien des Neoplastizismus nicht mehr. Konnte Mondrian in einem Horizontal-Vertikal-System (als Gleichnis einer idealen und universalen Ordnung) seine Erfüllung finden, sah Vantongerloo darin eine Ordnungsmöglichkeit unter anderen. – Mondrian und auch Malewitsch waren vom Kubismus hergekommen; Kandinsky setzte sich mit der expressiven Freiheit der Farbe auseinander. Vantongerloo war von alledem nur wenig berührt. Er ließ nur Raum, Volumen, Ebene, Linie und Farbe ohne Nebengedanken gelten. Er begann, die Beziehungen von Linien und Punkten auf der Ebene, von Kuben und Kugeln im Raum zu erforschen. Er schuf seine erste Gruppe von Bildern in einem rechtwinkligen System, die denen Mondrians aus dieser Zeit an Vollkommenheit und bildnerischem Gleichgewicht nicht nachstehen. Aber sie entstanden auf Grund anderer Überlegungen: es sind Funktionen von Ovoiden und Kurven, in die Ebene gelegt. Noch entschiedener weg vom neoplastizistischen Formprinzip führten dann die sogenannten «Kurven»-Bilder, worin die Laufbahn von Kurven direkt festgehalten ist. Ein Wunder an ökonomischer Harmonie, sind sie als feine Spuren den für Vantongerloo typischen weißen Bildgründen eingezeichnet.

In der Plastik war Vantongerloo der erste, der vor 1920 die neugewonnene Gestaltungsfreiheit benützte, und es gelangen ihm gleich zwei Prototypen: einmal der Typ der raumumfassenden Plastik mit offenen und geschlossenen Volumen («Construction dans la sphère», 1917); zum andern der Typ der tektonischen Plastik («Rapport des volumes», 1919)<sup>2</sup>. Mit letzterem verwandt sind die etwa gleichzeitig begonnenen und bis in die dreißiger Jahre weitergeführten Elementkonstruktionen aus lattenförmigen Teilen mit kompliziert und kühn angelegten Symmetrien, die an Mondrians Intentionen eines «asymmetrischen Gleichgewichts» denken lassen. Oberflächlich betrachtet, könnte man die sogenannten «Primärstrukturen» jüngsten Datums damit vergleichen. Doch ist in bezug auf Vantongerloo festzuhalten, daß seine Einfachheit kombinatorischer Art ist, nämlich, mit einem Minimum an Elementen ein Maximum an Rhythmisierungen und Proportionierungen zu erreichen. In der Form der Kunst haben wir hier ein Problem vor uns, wie es sich heute praktisch für alle stellt, die sich mit der Standardisierung des Bauens befassen.

Das sind einige Hinweise auf die Gestaltungsprobleme, die Vantongerloo jeweils über Jahre verfolgt hat und wozu er jeweils nur wenige, aber charakteristische Lösungen vorlegte. Vantongerloo gab nach langen Studien dem Ideenkern Ausdruck, dann wandte er sich neuen Problemen zu. Die letzte Frage, die ihn bis zu seinem Tod nicht losließ, ist in seinen Plexiglasobjekten eingeschlossen, an denen er seit 1948 arbeitete.

Vorangegangen war eine Gruppe merkwürdig um ein echtes oder imaginäres Zentrum sich verknäuelnder Drahtplastiken. Schon in ihrer Konzeption verknüpfen sich die beiden Komponenten: Farbe im Raum und räumliche Beziehungen, ohne Grenzen in fließenden Übergängen und trotzdem genau definiert. Vantongerloo suchte weiter, und das Material, das sich ihm anbot, durchsichtig und biegsam, war Plexiglas. So begann die Reihe jener rätselhaften, sich selbst durchdringenden Gebilde, die ihre eigene Farbigekeit erzeugen, selbst Farbträger sind und auch die Farbstimmung verändern können. Im Gegensatz zu den kinetischen Experimenten der letzten Jahre führt Vantongerloo Licht und Bewegung nicht durch äußere Antriebsquellen zu, sondern bettet sie direkt in die stoffliche Organisation ein. Bezeichnend ist ein Titel wie «Transformation de la lumière en couleur», der zu einer gewölbten Bandform



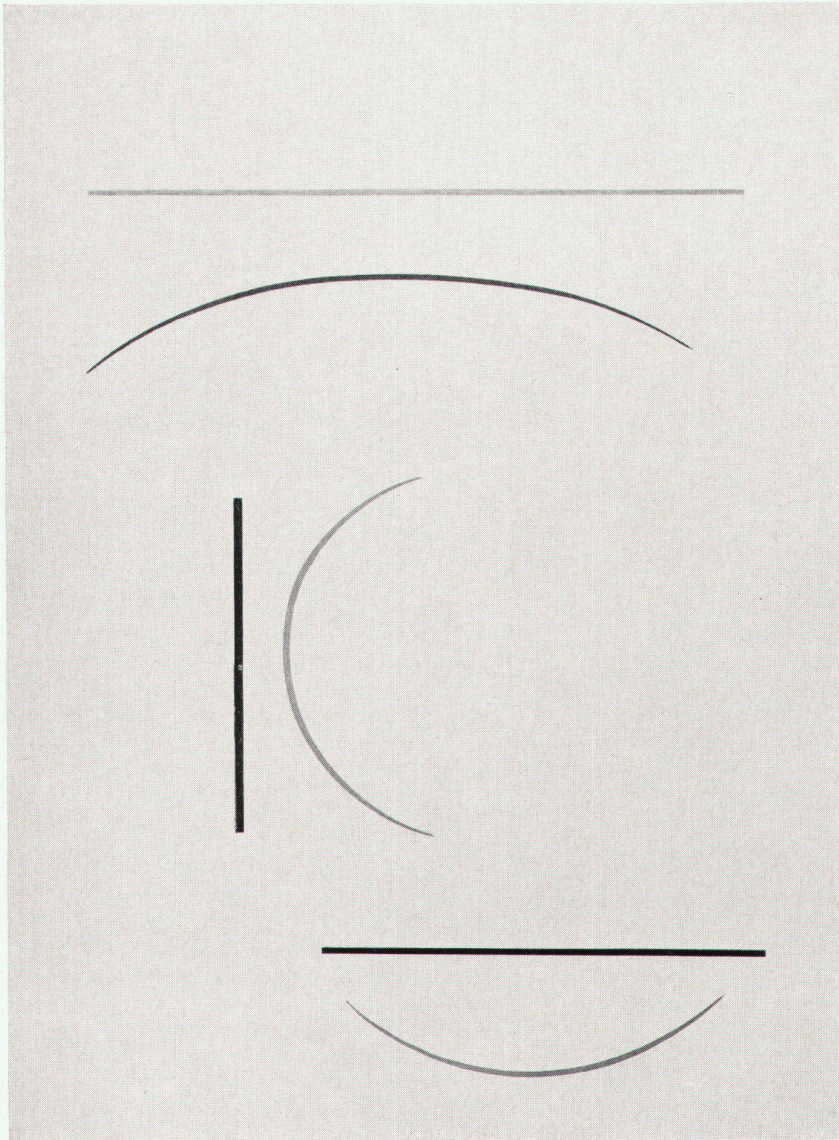
3

gehört, an deren Innenseite zusätzlich angebrachte Elemente (alles Plexiglas) durch Reflexion das Licht in Farbe verwandeln.

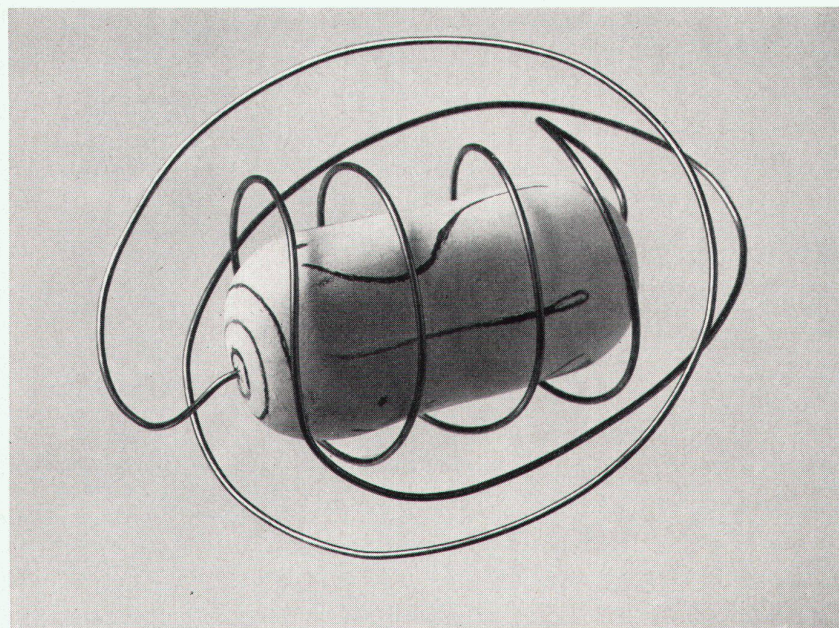
Es war nicht leicht, solche Vorstellungen in das unwillig spröde Material zu zwingen und Vantongerloo meinte, daß die Photographie seine Absichten besser verdeutliche als das wirkliche Ding. Wenn wir überlegen, was er damit sagen wollte, kommt man zu folgendem Schluß: Ihm ging es darum, auf einmal die Festigkeit der Form und den Fluß der Form, und wie beides zusammengehört, zu zeigen. Um diese Simultaneität der Wahrnehmung zu realisieren, behalf sich Vantongerloo mit Transparenzen und Durchdringungen, und die Photographie verwischte jene Nahtstellen, die in Wirklichkeit die beabsichtigte Entmaterialisierung des Objektes beeinträchtigen könnten. Und noch etwas kommt hinzu: die Photographie verwischt auch die tatsächlichen Größenverhältnisse. Diese Gebilde sind ja kaum mehr als handgroß, und die Abbildung gibt eine Vorstellung davon, wie kühn, intensiv und doch zart sie in großen Dimensionen wirken würden. Und diese Dimensionen herzustellen, war Vantongerloo leider materiell verwehrt.

Vantongerloos Vision, Gestalt und Struktur für das Auge nachvollziehbar zu machen (bei Paul Klee: Synthese von Gestaltung und Erscheinung), war wohl zu progressiv, um nicht am Materialwiderstand Einbußen zu erleiden. Ihn selbst bedrückte das nicht. Er war der Meinung, die Idee sei ja da; jeder könne sie sehen. Trotz gewisser Unzulänglichkeiten der Mittel in dieser späten Phase gelingt es Vantongerloo, den Betrachter in jenen erweiternden Erlebnisraum zu entführen, den Amerikas zurzeit populärster Kulturphilosoph, Marshall McLuhan, als die «Extension of Man»<sup>3</sup> bezeichnet und bei deren Assimilation durch die menschliche Psyche er dem Künstler eine entscheidende Rolle zuspricht. Vantongerloo spürte verborgene Qualitäten und Schönheiten von Tatsachen hinter den Tatsachen,

3  
Georges Vantongerloo, Komposition in Grün, Rot, Blau, Violett, Rot, Gelb, Schwarz, 1937. Öl. 66:47,6 cm. Gemeente Museum, Amsterdam  
Composition vert, rouge, bleu, violet, rouge, jaune, noir. Huile  
Composition in green, red, blue, violet, red, yellow, black. Oil



4



5

die uns bislang vertraut sind. Und die Stimmungen und geistigen Anregungen, die sein Œuvre im allgemeinen und diese Plexiglasobjekte im besonderen hervorrufen, empfindet man spontan als der Kunst zugehörig, das heißt, einem schöpferischen Prozeß entsprungen, der an die Grenzen des heute Möglichen vorstößt<sup>4</sup>.

Schon ein alter Mann, reiste Vantongerloo mitten im Winter nach Nordschweden, um das räumliche, entmaterialisierte Phänomen des Nordlichts zu erleben. Zurück in Paris, machte er mehrere Modelle über seine Beobachtungen. Sie verbinden die Einsicht eines Kindes nahe der Natur mit der Einsicht eines Wissenschaftlers in den Händen eines Künstlers. Hätte Vantongerloo Gelegenheit gehabt, mit einem Raumschiff zu reisen, so hätte er gewiß Modelle seiner Erfahrungen mit Licht, Strahlung, Farbe und Geschwindigkeit während der Erdumkreisung angefertigt. Er hätte versucht, das *Inkommensurable* dieser Beobachtungen, das sich nicht auf den Meßapparaturen der Piloten zeigt, als Spiegelung der Schönheit des Universums in seiner Kunst festzuhalten: nicht als Kopie, sondern als Neuschöpfung. Vantongerloos Forschergeist suchte Mittel und Wege, die es ihm ermöglichen sollten, die Relativität unseres heutigen Weltverständnisses in den beständigen und sensiblen Formen der Kunst zu bewahren. Eine paradoxe Absicht? Ist nicht etwa Kunst ein paradoxes Unternehmen?

Ein abschließendes Wort zu Vantongerloos Methode. Er schuf ein Denkmodell, das schöpferische Disziplin in hohem Maß fordert. Seine Kunsttheorie ist in zwei schmalen Büchern enthalten, das erste 1924 in Antwerpen unter dem Titel «L'art et son avenir» erschienen, das zweite 1948 unter dem Titel «Vantongerloo – paintings, sculptures, reflections»<sup>5</sup>. In beiden Schriften ist viel von Mathematik die Rede. Vantongerloo kannte sich in der euklidischen und der nichteuklidischen Geometrie gut aus. Mit seinen Plexiglasgebilden wagte er sich in das verwickelte Gebiet der Topologie vor<sup>6</sup>. Und schon 1925 notierte er: «Wenn man davon spricht, Kunst auf Mathematik zu reduzieren, so drückt man sich armselig aus; anstatt dessen müssen wir sagen: einen künstlerischen Ausdruck mit Hilfe geometrischer Formen zu verwirklichen. Wir sprechen von einem Mathematiker, wie wir manchmal von einem Maler, einem Bildhauer, einem Musiker sprechen. Aber ist die Sache, die der Mathematiker sucht, findet und in der Form einer Gleichung darstellt, wirklich nur Mathematik? Hat die Mathematik die Gesetze der Schöpfung entdeckt, oder hat sie nur dazu gedient,

4

Georges Vantongerloo, Beziehungen gelber, roter, brauner, grünlicher Linien, 1938. Öl. 80:57,5 cm  
Relations de lignes jaune, rouge, brun, verdâtre. Huile  
Relations among yellow, red, brown, greenish lines. Oil

5

Georges Vantongerloo, Kosmisches Element. 1945. Bemaltes Holz und Nickeldraht. 10:8:6 cm. Modern Museum, Stockholm  
Élément cosmique. Bois peint et fil de nickel  
Cosmic element. Painted wood and nickel wire

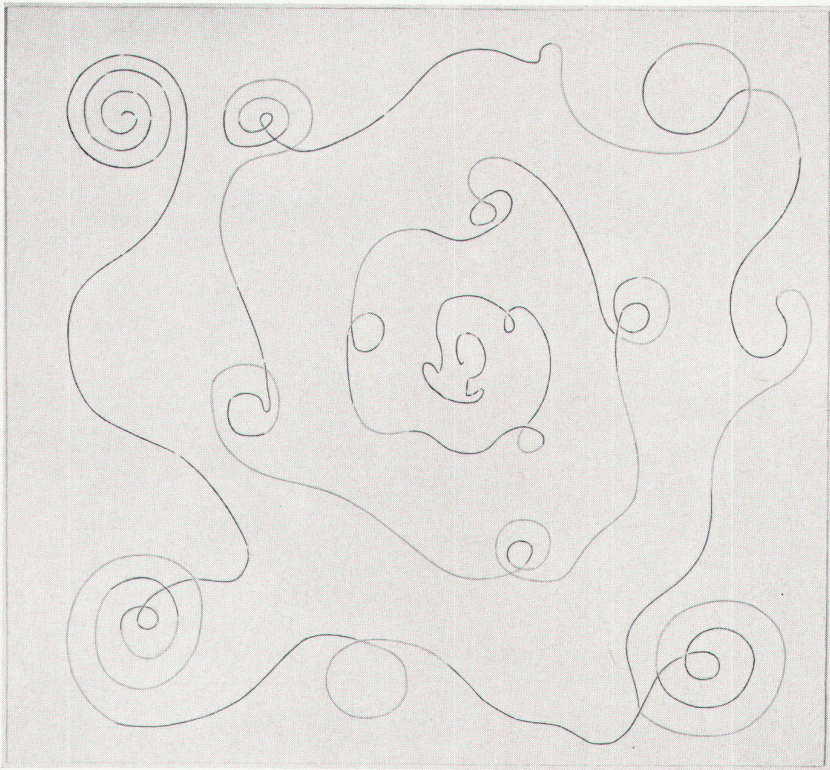
6

Georges Vantongerloo, Funktion eines Elements, 1946. Öl. 100:92 cm  
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
Fonction d'un élément. Huile  
Function of an element. Oil

7

Georges Vantongerloo, Ein Endliches im Unendlichen, 1951. Plexiglas  
25:19,8 cm  
Un fini dans l'infini. Plexiglas  
A finite in the infinite. Plexiglas

Photo: 5 Ernst Scheidegger, Zürich-Paris



6

Ideen zu formulieren und zu fixieren? So ist es auch in der Kunst. Die Geometrie dient gleichermaßen dazu, die Beziehungen eines neuen Kristalls zu formulieren, als auch die einer Gestaltung, einer Komposition.» Vantongerloo war demnach interessiert an den formativen, also künstlerischen Konsequenzen der Mathematik. Er entnahm der Mathematik Regeln, die ihm die geordnete Realisierung des Bildgedankens frei von figurativen Assoziationen erlaubten. «Ein Punkt dient nicht länger dazu, ein Objekt zu messen, vielmehr, um ein Objekt zu erschaffen.»

Immer schon hatte sich Vantongerloo mit den neuesten Errungenschaften der technischen Zivilisation auseinandergesetzt. Anfangs der dreißiger Jahre lockte ihn die Architektur, und er projektierte Flughäfen und Wolkenkratzer für Paris, Brücken für Antwerpen. Doch er tat es nicht im Sinn von «de Stijl» oder des Bauhauses, das heißt nicht für eine Einheit der gestalteten Umwelt. Ihn überwältigten ganz einfach die Gestaltungsmöglichkeiten seiner Zeit, hervorgerufen durch neue Materialien, Techniken, Lebensformen. Er probierte aus, was ein Künstler dazu vorschlagen könnte.

Sein Œuvre, nicht sehr umfangreich und ohne Anmaßung in der Präsentation, ist ein zum Kunstwerk gewordenes Experiment des Geistes. Nicht, daß er es im Entwicklungsstadium hinterlassen hätte, denn es entstand durch ihn «etwas Logisches, das nicht dürr, etwas Phantastisches, das nicht trübe ist», um ein auf die Poesie gerichtetes Wort von H. M. Enzensberger auf Vantongerloo anzuwenden, der diesen Anspruch mit dem Medium von Malerei und Plastik im umfassenden Raumgebilde erfüllt hat.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> 1866 Antwerpen – 1965 Paris. 1917 in Holland. Von 1920 bis 1927 in Menton, von 1927 bis zu seinem Tod im Oktober 1965 in Paris.

<sup>2</sup> In allgemeinerem Zusammenhang behandelt: M. Staber, «Die Anfänge der konkreten Kunst», WERK 10/1960, mit Abbildungen.

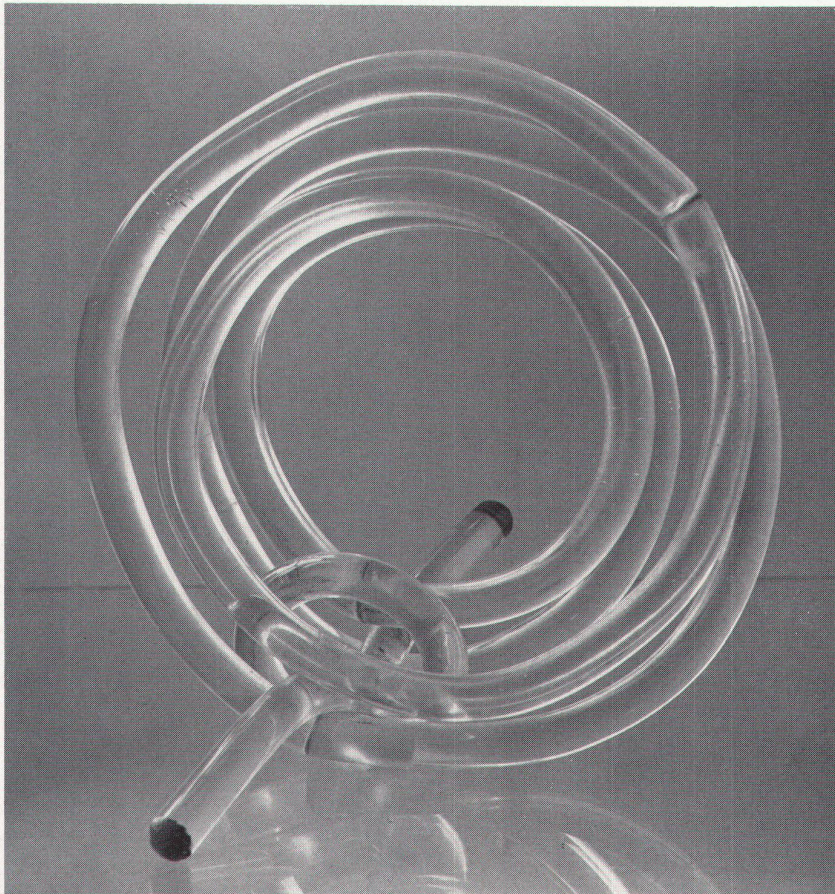
<sup>3</sup> Marshall McLuhan: Understanding Media: «The Extension of Man», McGraw-Hill, 1964.

<sup>4</sup> Auf die Neuartigkeit der Empfindungen und Reflexionen, die das Werk von Vantongerloo hervorruft, weist auch Hans Curjel hin in seiner Besprechung der Ausstellung in der Galerie S. Bollag Zürich, November/Dezember 1966, WERK 1/1967.

In der Schweiz hat man schon früher Vantongerloos Œuvre gesehen: Konstruktivisten Basel 1937; Konkrete Kunst Basel 1944; zusammen mit Pevsner und Bill Kunsthau Zürich 1949; Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung, Helmhaus Zürich 1960; Galerie S. Bollag, Zürich 1961. Das ist auf die Freundschaft des sonst ausstellungsscheuen Vantongerloo mit Max Bill zurückzuführen, der auch 1962 die Retrospektive mit 94 Werken in London organisierte (Marlborough). Der Katalog dazu ist die einzige monographische Dokumentation über Vantongerloo.

<sup>5</sup> a) Essays, geschrieben zwischen 1919 und 1924 in Brüssel und Menton. b) In der Serie «Problems of Contemporary Art», mit einem Vorwort von Max Bill, Wittenborn, New York 1948.

<sup>6</sup> Topologie, allgemein definiert = ein Typ der Geometrie, der sich mit der Verknüpfbarkeit (connectivity) von Figuren befaßt ohne Rücksicht auf Größe und Form der Konfiguration.



7