

# Kunst seit Mondarin

Autor(en): **Gerstner, Karl**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 2: **Zur Situation von Architektur und Kunst**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35004>

## **Nutzungsbedingungen**

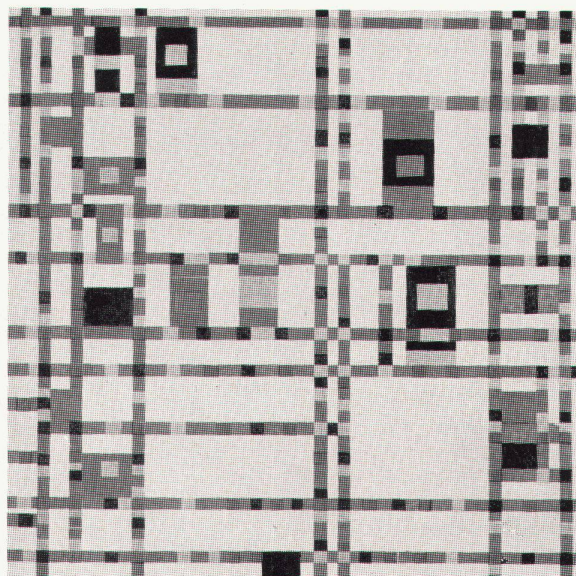
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.

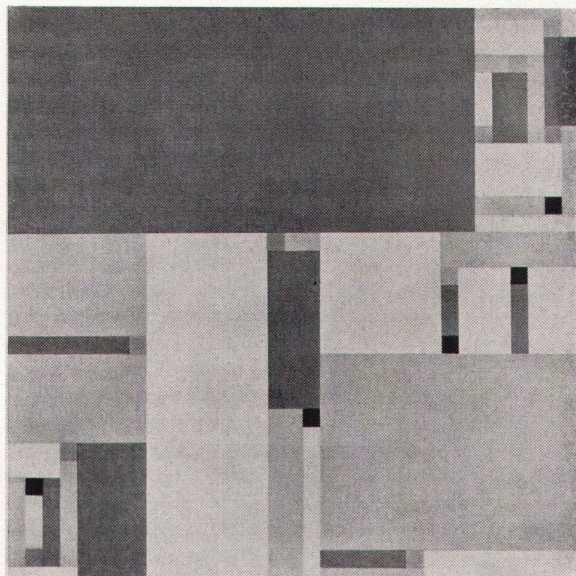


1  
Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie 1942–43. Museum of Modern Art, New York

*Der folgende Aufsatz enthält einige Kernstücke aus dem im Verlag Arthur Niggli, Teufen, erschienenen Büchlein «Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei». Daß der gleiche Text an zwei Orten publiziert wird, hat keinen andern Grund als den: der Verfasser hat nur eine Meinung zu vertreten. Dafür soll der WERK-Leser auf andere Weise entschädigt werden: vom Bildmaterial wurde bloß das Werk von Richard P. Lohse übernommen. Und das mit Vorsatz. Diese Komposition, in einer umgeänderten Fassung, bildete an der letztjährigen Triennale in Mailand einen integrierenden Teil des Schweizer Pavillons von Alfred Roth (siehe WERK 1957, Nr. 10). Alle andern Abbildungen wurden speziell für das WERK ausgewählt.*

1944 stirbt Mondrian in New York. Er hinterläßt ein Werk, das den Stempel einer Persönlichkeit, aber auch die Züge seiner Zeit und seiner, der Pioniere Generation trägt. Seine Kunst verkörpert einen bestimmten Stil, dessen Platz in der Geschichte bereits unbestritten ist. Ein Widerspruch zwischen dem Werk als Zeugnis und dem Wollen der Pioniere wird da manifest: sie zogen aus, um einen schrankenlosen und unmöglich gewordenen Individualismus zu überwinden. Das Ziel war, ein stillloses Zeitalter der Kunst, einen «stilfreien Stil» zu begründen. Es gelang, der Malerei einen neuen Inhalt durch eine neue bildende Sprache zu geben. Das war die Revolution. Die Form der Kunst wurde gewandelt, mußte gewandelt werden, damit sie in ihrem Wesen konstant blieb in einer veränderten Zeit. Das Vokabular, das sich dabei herauskristallisierte, ist anonym, objektiv und zurückgeführt auf das Elementarste. Aber was man auch immer damit begann, wo immer eine Persönlichkeit Hand anlegte, das Resultat fiel so subjektiv und unverwechselbar aus wie eh' und je. Das ist das Paradoxe: nichts scheint so leicht, wie «à la Mondrian» zu malen oder sogar ein Werk von ihm zu fälschen, – und nichts ist so unmöglich.

Irrtümer gehören zu jeder wahrhaft großen Leistung. Wenn ein Werk wie dasjenige Mondrians auch ohne Lexikon genau datierbar ist, so ist es nicht trotzdem, sondern gerade deswegen echt und zeitlos. Hier drückt sich ein Mensch, ein Künstler nicht um die Fragwürdigkeit seiner Zeit und seines Hierseins. Er erlebt, er leidet mit und findet durch seine gestaltende Arbeit einen gültigen und verbindlichen Ausdruck.



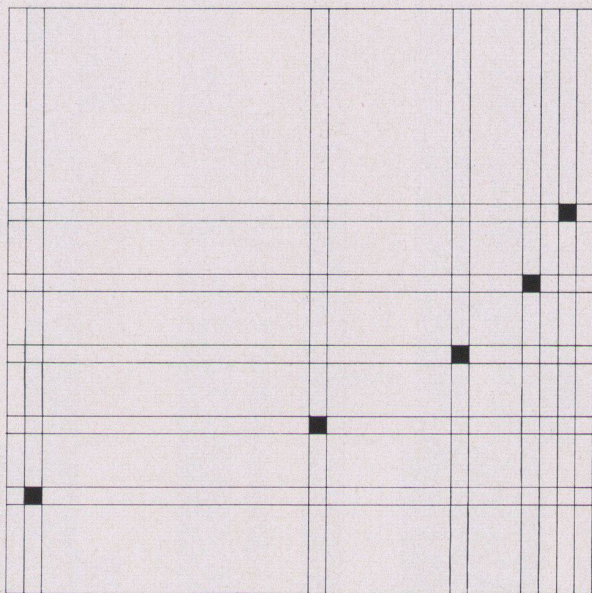
2  
Max Bill, Drei akzentuierende Gruppen, 1947  
Photo: Ernst Scheidegger, Zürich

Was zu Lebzeiten der Revolutionäre heiß umstritten war, ist heute Allgemeingut geworden. Mehr noch: den Errungenschaften der Pioniere droht bereits ein kritik- und verstandloser Kult. Ihr Erbe ist in Gefahr, zu einem sinnlosen Formenarsenal für jedermann herabzusinken. Sinnlos deshalb, weil die Formen allein, ihrer Bedeutung beraubt, zu Formalismen ausarten. Auch die heutige Situation ist einmalig, anders und verlangt von uns weniger die Ausmünzung bewährter Erfahrungen als vielmehr die eigene originale Leistung. Sonst wird uns etwas blühen, das ernstlich von niemand gewollt sein kann, am allerwenigsten von den Begründern der modernen Malerei: ein neuer Akademismus. Die Aussicht wird dadurch nicht verschönt, daß es diesmal, im 20. Jahrhundert, einer des Abstrakten oder – je nachdem – einer des Konkreten sein wird.

Kaum scheint ein Ziel erreicht, zeichnen sich neue Probleme ab. Kaum sind uns die Welt und die Ideale von Mondrians Generation vertraut geworden, müssen wir weitergehen. Dies ist eine geistige Arbeit. Wir können bestenfalls die gemachten Erfahrungen mitnehmen; aber das Risiko nimmt uns niemand ab. «So gut wie Cézanne malen, kann heute notwendigerweise nur heißen, anders malen als Cézanne», sagt Albrecht Fabri – und das gleiche gilt auch für Mondrian.

Das Wirken und das Werk der Nachfolger der Pioniergeneration ist naturgemäß weniger spektakulär. Es ist ihr Schicksal, da fortfahren zu müssen, wo andere noch revoltieren konnten. Das Geschenk einer Revolution ist vergeben, und eine neue ist nicht fällig. Die Zeit ist vorbei, wo das Eindringen in neue Möglichkeiten an sich schon Gehalt und Qualität bedeutete. Dies vorausgesetzt: Was hat die sogenannte Mittlere Generation zur Reife gebracht? Wie läßt sich ihre Arbeit charakterisieren und wo unterscheidet sie sich von jener der Pioniere? – Wir verlassen damit die Fakten der Historie und begeben uns in die unmittelbare Gegenwart, in unsere eigene Problemwelt – und merken, daß die Distanz zu gültigen Schlüssen fehlt.

Über den Umweg eines Vergleichs soll, so hofft der Autor, die fehlende Distanz ersetzt werden: Beispiel 1 ist eine der letzten Kompositionen Mondrians, Nummer 2 ein Werk von Bill aus dem Jahre 1947. Es geht hier nun nicht um die ewige Frage der



3

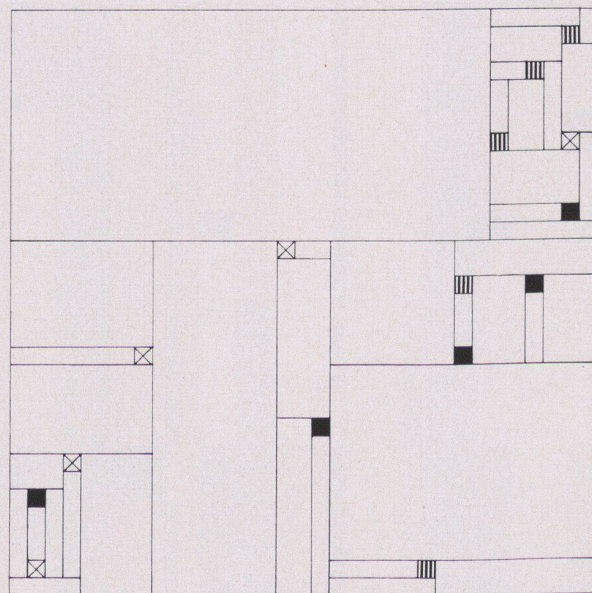
Kritiker, welches der Bilder die bessere, die größere Leistung repräsentiere. Etwas anderes interessiert: Hinter dem formalen, dem ähnlichen Gesicht, stehen in Grundsätzlichem zwei verschiedene Haltungen. Was ist der Unterschied?

Mondrian sagt: «Harmonie ist immer als erste Forderung an die Kunst gestellt worden. Harmonie entsteht durch das Gleichgewicht der Verhältnisse der Linie, der Farbe und der Form... es ist selbstverständlich, daß man der Harmonie am nächsten kommt mit den reinsten, das heißt den klarsten Darstellungsmitteln.»

Stets ist in den Schriften Mondrians von den Darstellungsmitteln die Rede. Aber wie sie Harmonien bildend verwendet werden – wie sich beispielsweise eine bestimmte Menge Blau zu einem roten Feld, wie sich zwei Linien zueinander verhalten –, darüber bekommen wir keinen Aufschluß. Mondrian hat die bis auf den Farbauftrag objektivierten Bildmittel stets nach dem Gutdünken seines Empfindens, also in der denkbar subjektivsten und wechselbarsten Sphäre verarbeitet. Fälschlicherweise ist gerade das als die Größe seiner Kunst ausgelegt worden, was im Grunde genommen ein einfacher Tatbestand ist und weder Größe noch Schwäche sein kann.

Am Beispiel Bill liegen die Dinge anders. Die Darstellungsmittel sind zwar sozusagen unverändert übernommen; sie sind zur selbstverständlichen Voraussetzung geworden. Aber ihren Beziehungen, ihrer Harmonie und letztlich ihrem Inhalt liegt eine neue Basis zugrunde: an Stelle der – oder richtiger: zu den optischen Erfahrungen des Gefühls ist die Bewußtheit des Denkens getreten. Die Bildelemente sind durch einen klaren und kontrollierbaren Gedanken zu einer umfassenden Einheit integriert. Nicht nur die Bildmittel an sich sind elementar und universell, sondern auch das System ihrer Beziehungen.

Der Bildtitel heißt zutreffend: «Drei akzentuierende Gruppen». Diese Gruppen werden aus den kleinsten Bildelementen – den Quadraten – gebildet, deren Gruppenzugehörigkeit durch drei verschiedene Farben gekennzeichnet ist. Abbildung 3 stellt eine der Gruppen isoliert dar: fünf quadratische Einheiten, deren Abstände in der Vertikalen gleich groß, in der Horizontalen hingegen progressiv gestuft sind. Abbildung 4 hebt alle drei Gruppen, jeweils verschieden markiert, hervor. Man sieht: die Gruppen sind einander verwandt. Sie sind auf einem Einheitsraster angelegt, und ihre Bewegungen durch-



4

dringen sich gegenseitig. So entstehen richtunggebende Ordnungen, Akzente eben, von denen aus die übrigen Felder abstrahlen.

Diese (notwendigerweise unvollständige) Analyse will zeigen: in das Geschehen der Komposition tritt nicht etwa die Mathematik selbst, aber die mathematische Denkweise. Und das heißt: jedes so gestaltete Werk ist nicht nur eine stets neu variierte Konstellation ursprünglicher Bildelemente, sondern durch das Gesetz ihrer Beziehungen von Grund auf original.

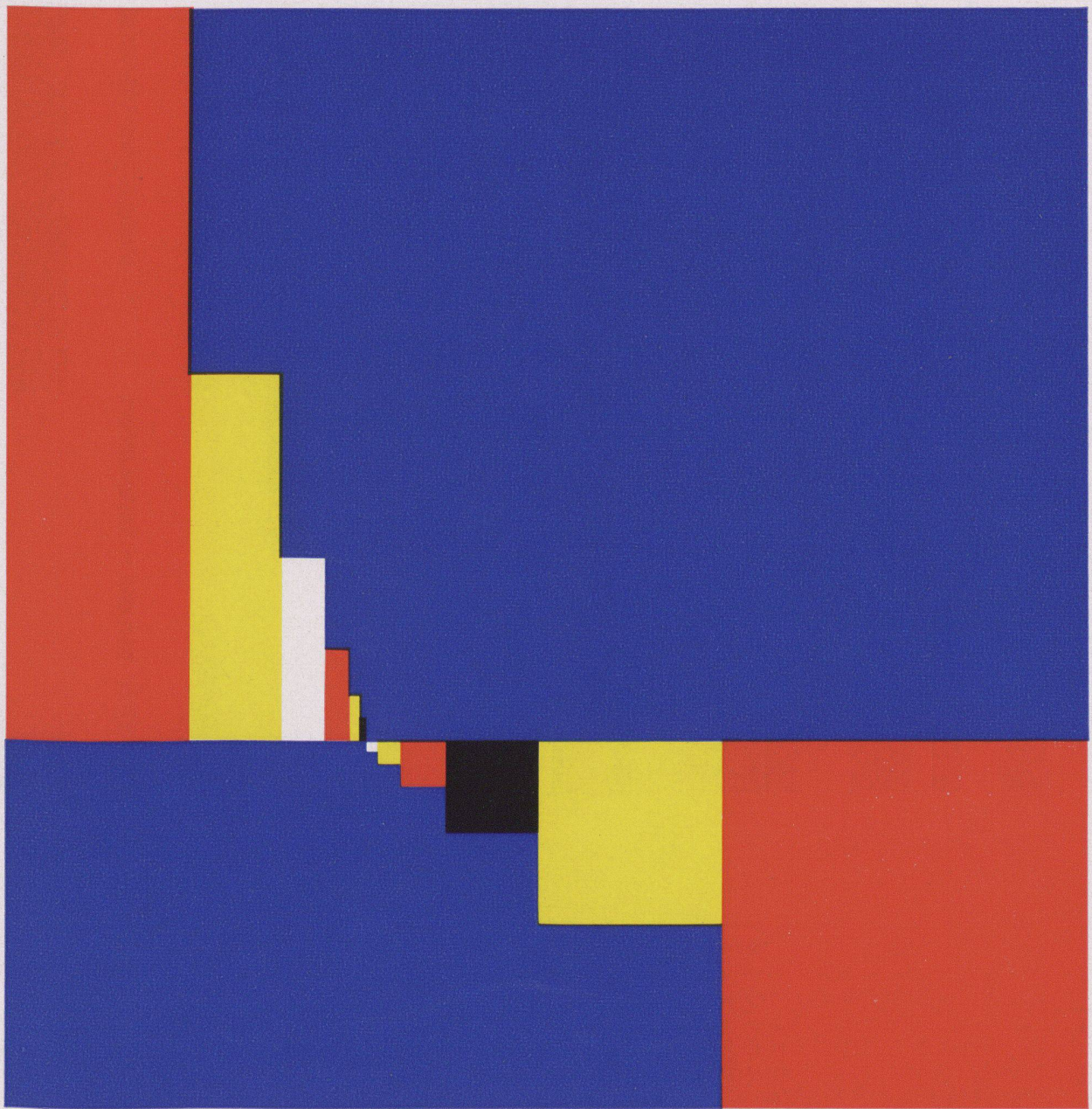
Bill: «Das Denken selbst scheint noch nicht direkt in der Empfindung ausdrückbar ohne das Wort, es wäre denn eben vermittels der Kunst. Und deshalb nehme ich an, daß die Kunst das Denken vermitteln könne in einer Weise, daß es direkt wahrnehmbar ist. So kann ein Gedanke präzisiert werden, um direkt übertragen zu werden mit allen Möglichkeiten des Mißverständnisses – das auch sonst nicht ausgeschlossen ist –, aber mit dem Vorteil der Unveränderbarkeit des Gedankens.

Und je exakter ein Gedankengang sich fügt, je einheitlicher die Grundidee ist, desto näher findet sich der Gedanke im Einklang mit der Methode des mathematischen Denkens; desto näher kommen wir dem Urgefüge, und desto universeller wird die Kunst werden.»

Natürlich haftet diesen Ausführungen – vielleicht allen von der Art – etwas Simplifizierendes an. Der Autor ist sich des Mangels bewußt und entschuldigt sich. Der geschilderte Sachverhalt ist differenzierter, und entscheidende Vorgänge überschneiden sich. Trotzdem, sieht man die Einzelleistungen im Verband eines größeren Ganzen, läßt sich zusammenfassend folgendes festhalten:

Die erste Phase der Malerei unseres Jahrhunderts besteht in der Entdeckung der Elemente, sozusagen der Worte zu einer neuen Bildsprache, deren unmittelbare Harmonie zugleich Inhalt und Ausdruck ist.

Die zweite Phase gilt der Grammatik der neuen Sprache, deren Ordnung und deren universeller Gesetzmäßigkeit. Hier ist die mittlere Generation maßgeblich engagiert. Hier sind die Möglichkeiten gegeben, und hier sind auch Resultate von in ihrer Art wieder echten Pionierleistungen entstanden.

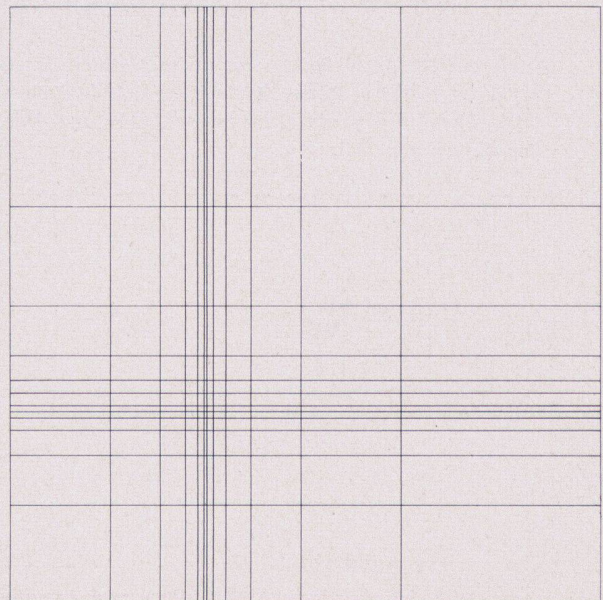


5

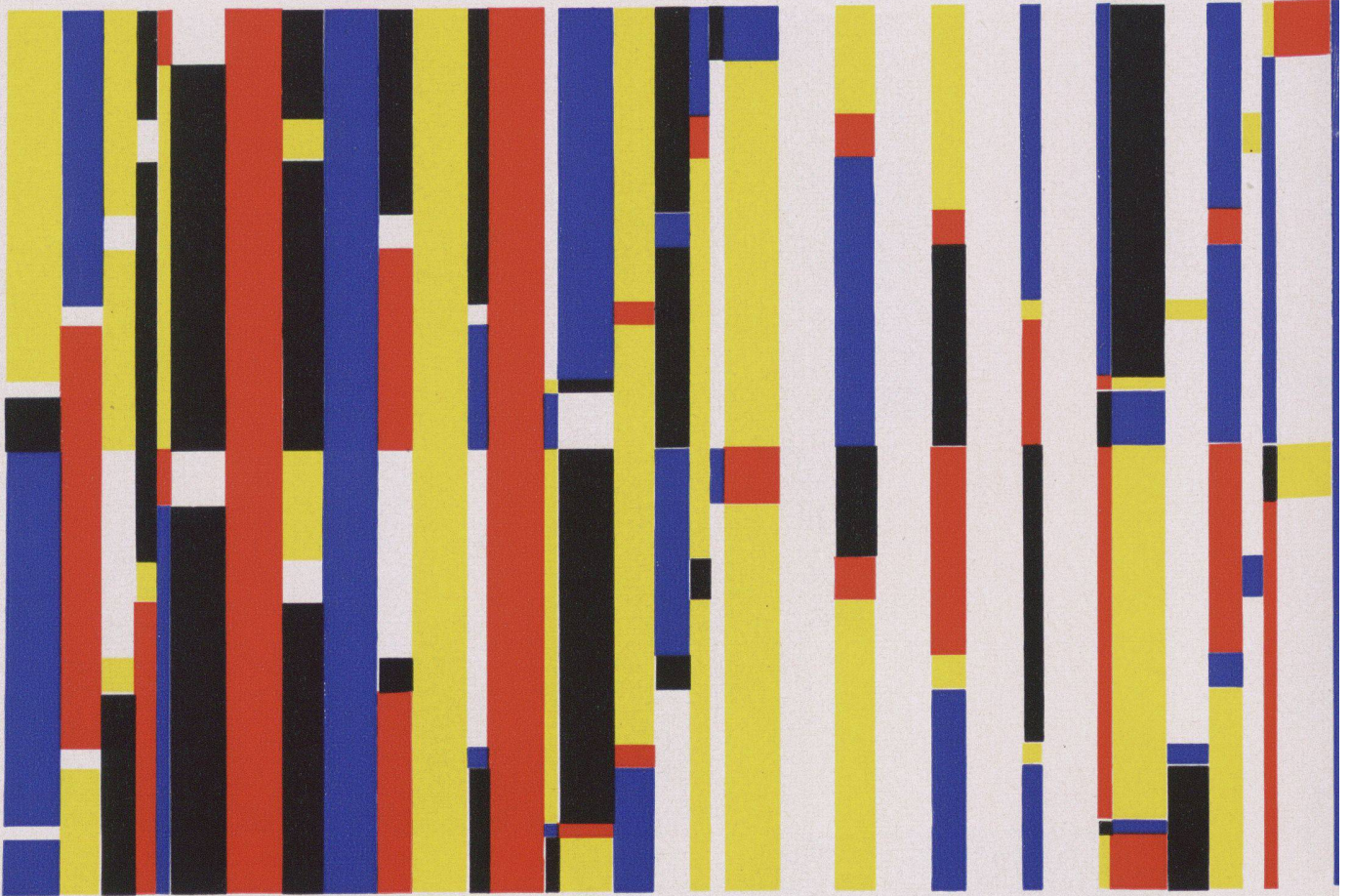
Camille Graeser, geboren 1892  
*Aequivalenz an der Horizontalen*, 1957

Auch dieser Bildtitel ist wörtlich zu nehmen: an einer Horizontalen sind, nach oben und unten gerichtet, wertgleiche Felder gelegen. Das heißt: die quadratischen Felder im untern Teil entsprechen zwar nicht nach den Proportionen, jedoch im Flächeninhalt, in ihrem Wert, den gleichfarbigen Elementen des oberen Teils. Entsprechen sich also Rot und Rot, Gelb und Gelb, so geschieht im Schwarz-Weiß eine wechselweise Umkehrung, die der Aequivalenz ein weiteres Moment hinzufügt.

Die Größenverhältnisse der Felder beruhen auf der linearen Verkleinerung stets um die Hälfte, von den vier Rändern aus ins Bildinnere gesehen. Diese Reduktionen führen zu einem exzentrisch gelegenen Punkt, wo gleichzeitig die Umkehrung von oben nach unten stattfindet.



6

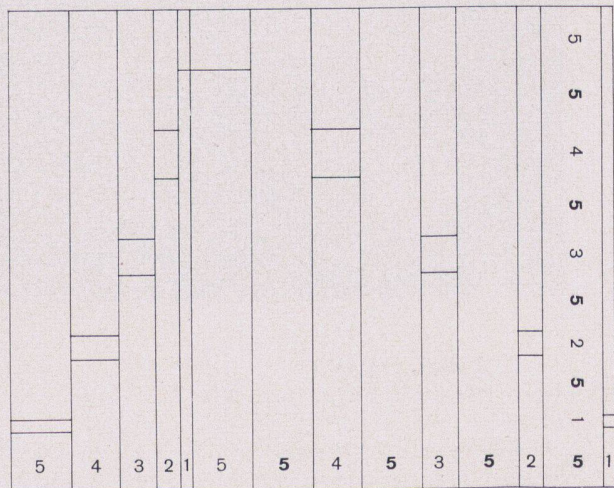


7

Richard P. Lohse, geboren 1902  
 10 gleiche Themen in 5 Farben, 1946/47

Die Organisation der Elemente vollzieht sich in zehn in ihrer formalen Struktur identischen Feldern, die fünfmal nebeneinander und in zwei Reihen übereinander angeordnet sind. Dem einzelnen Feld liegt ein Maßsystem zugrunde. In der Horizontalen nehmen die Teilungen in zwei Phasen folgenden Verlauf 5:4:3:2:1; darauf folgt die Wiederholung dieser Zahlenreihe mit dazwischen geschobenen Intervallen von 5, also 5:5:4:5:3:5:2:5:1. Phase II, um 90 Grad gedreht, bestimmt gleichzeitig die Teilungen in der Vertikalen. Dadurch bildet sich innerhalb des Feldes ein Netz mit fünf verschiedenen Distanzen.

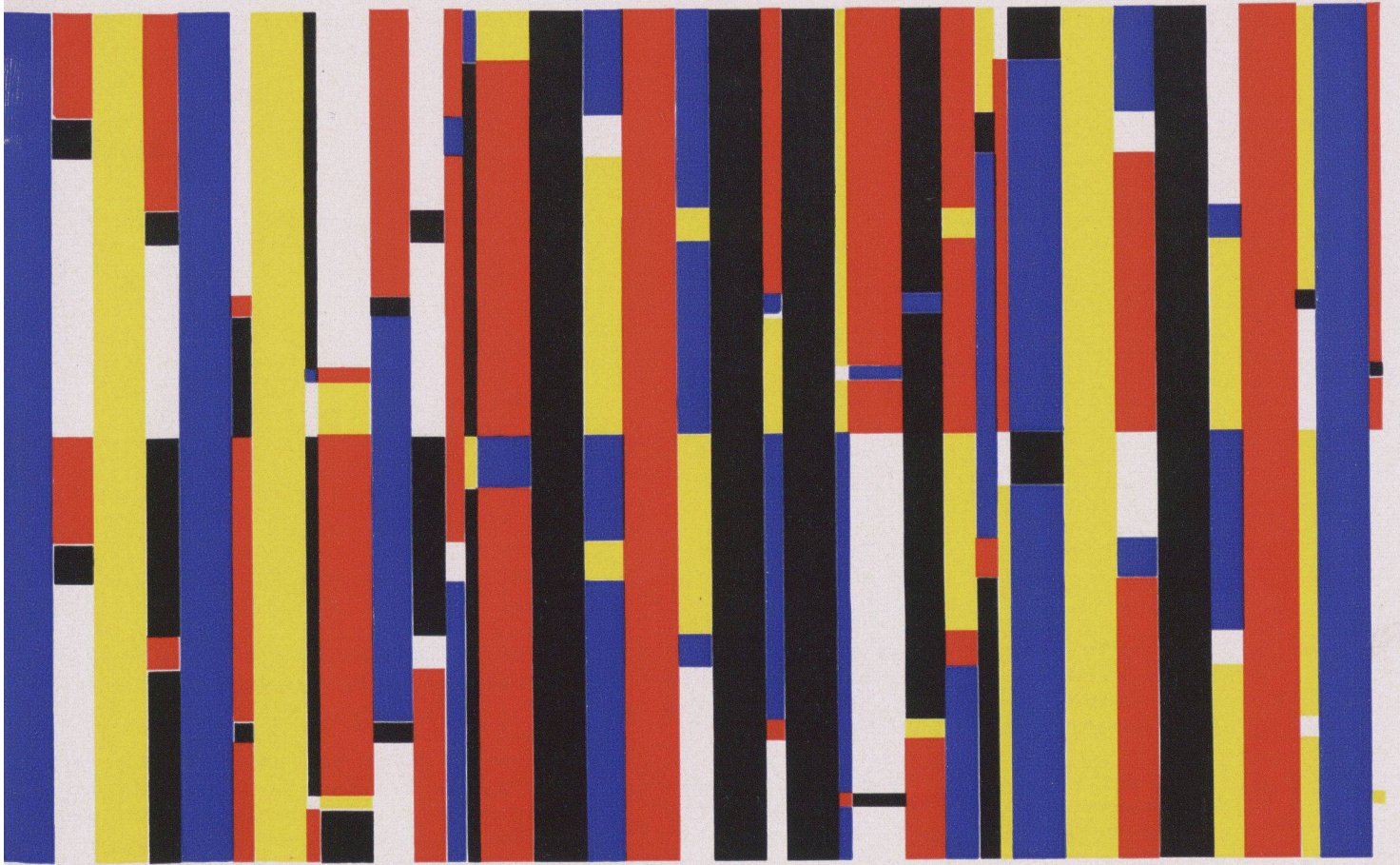
Auf dem Netz der Maße, der Quantitäten basiert das Gesetz der Bildstruktur: Aus Phase I kristallisiert sich ein Grundthema, und in Phase II vollzieht sich dessen Umkehrung. Die Intervalle bleiben ungeteilt.



9



8



Das Feld ist zu einem Spannungsfeld qualifizierter Volumen geworden. Das Resultat sind 32 Rechtecke, die unterschiedlich groß und verschieden proportioniert, jedoch gleichzeitig aufeinander bezogen sind.

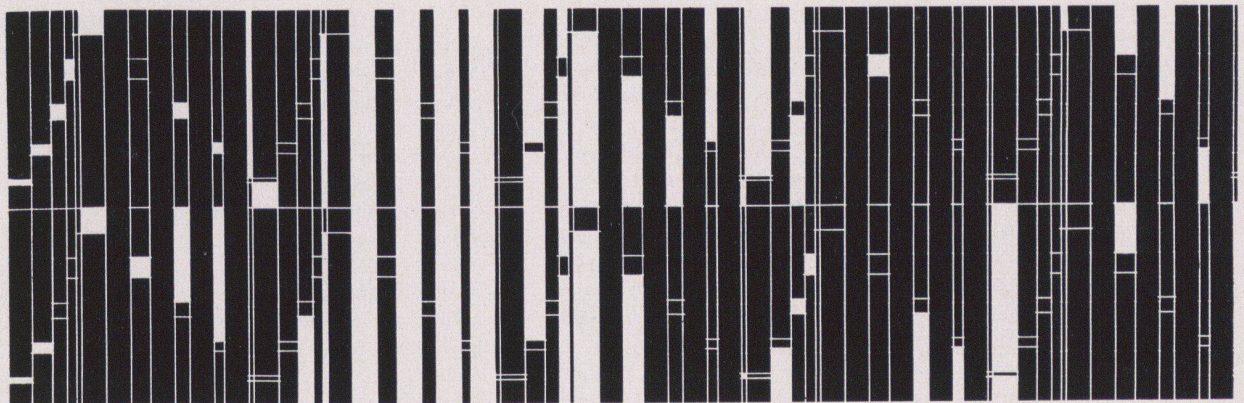
Durch die Addition der einzelnen Felder entstehen wieder weitere Beziehungen: Horizontal verbinden die Einzelelemente auf gleicher Höhe die fünf Felder; vertikal werden die zwei Reihen von den durchgehenden Intervallen zusammengefügt. Die Struktur kennt an sich keine Begrenzung und könnte in jeder Richtung endlos erweitert werden.

Hier setzen die fünf Farben ein: die primären Grundfarben Gelb – Rot – Blau und die Kontrastpole Schwarz – Weiß. Sie typisieren die einzelnen Elemente und fassen die zwei mal fünf unveränderten Felder zu einem definitiven Ganzen zusammen. Dabei wiederholt sich keine Farbe im analogen Element auf der gleichen Reihe. Daraus folgt: Jede Farbe muß zu gleichen Teilen im Ganzen enthalten sein. Jede muß, in

ihren Elementen zusammengenommen, ein Fünftel der Gesamtfläche ergeben.

Abbildung 10 liefert den Beweis. Sie stellt als Beispiel den Auszug von Weiß dar. Was hier erwiesen ist, gilt für die übrigen Farben: jede nimmt zwar einen von der andern verschiedenen Verlauf, jedoch die Elemente sind genau die gleichen.

«Zehn gleiche Themen, die im einzelnen durch 58 Elemente und zusammen durch 290 Elemente gebildet werden, sind durch fünf Farben so in einen gesetzmäßigen Ablauf zu bringen, daß jede Themareihe oben und unten im horizontalen Ablauf eine völlig neue farbliche Variation ergibt, gleichzeitig aber jedes Element innerhalb der Ordnung der Themenfolge farblich verschieden von allen übrigen gestaltet ist. Oder anders gesagt: jedes Element innerhalb jeden Themas trägt horizontal gesehen eine andere Farbe als das gleiche Element in den vorhergehenden oder nachfolgenden Themen.» (Lohse.)



Bilder erklären? Ja – wenn es sich um Anekdotisches handelt. Zum Beispiel: was dem Führer durch die Ausstellung zur Geste eines Lautrec-Modells einfällt. Aber Bilder als Bilder erläutern? – ein weithin als anrüchig taxiertes Beginnen. Natürlich, nicht nur das Erklären ist verdächtig, sondern überhaupt, daß Bilder gemacht werden, die – offensichtlich – Stoff dafür enthalten. Messen und Zählen im Bereich der «göttlichen Kunst»? Viele Liebhaber lassen sich zwar Nachweise von konstruktiven Gesetzmäßigkeiten in einem Kunstwerk gefallen, aber nur dann, wenn sie annehmen dürfen, das Verhältnis des goldenen Schnittes etwa sei durch das Gefühl des Malers sozusagen von selbst entstanden. Die Kunst wird ungemütlich für sie, wenn der selbe goldene Schnitt absichtlich und gewollt ist.

Wenn man hier anderer Meinung ist, darf man die Dinge freilich auch nicht ins Gegenteil verkehren. Keine bewußte Gesetzmäßigkeit erhebt ein Bild auch schon zu einem Kunstwerk. Das ist es: was auf den vorhergehenden Seiten erklärt wird, ist nicht die Kunst, sondern es sind die Mittel dazu, das Werkzeug. Es geht nicht um das Ziel, es geht um den Weg. Das ist viel und wenig. Wenig, weil damit noch nichts über den Gehalt eines Werkes – eben als Kunst-Werk – gesagt ist. Viel, wenn wir uns die Mittel und Methoden als notwendige Voraussetzung für das Produkt vorstellen.

Vielleicht ist hier überhaupt die einzige Chance, Verbindliches über eine Kunst der Gegenwart mitzuteilen für den einen, zu erfahren für den andern. Niemand hat einen Gewinn von Bildern, wenn er bloß in der Zeitung liest, was gut und was schlecht sei. Nur die Werke selbst sind die Basis und nicht die Meinungen, die nachträglich in sie hineingedeutet werden. Aber so wie der Künstler seine Mittel braucht, um zu malen, braucht der Beschauer objektive Anhaltspunkte, um zu sehen. Nur so wird er frei, selbst zu urteilen, werden seine eigenen Gedanken und Gefühle unabhängig. Dann wird die Kunst für ihn persönlich, und geht ihn ohne Umweg etwas an. Und das gehört in die Region des Unsagbaren. «Was... ungesagt bleibt,» – ein Wort von Markus Kutter – «ist immer größer und wiegt noch tausend Seiten auf. Wir müßten an ihm verzweifeln, wenn wir nicht das Sagbare nur darum niederschrieben, um die Zwischenräume um das Unsagbare zu füllen. So gibt es wenigstens ein negatives Bild.»

Soll der Maler mit dem Verstand oder mit dem Gefühl malen? Viele Leute, wenn nicht die meisten, nehmen immer noch an, das Wunder, das aus Leinwand und Farbe Kunst werden läßt, könne nur in der Domäne des Gefühls zuhause sein. Der Verstand? – er bringe höchstens Experimente hervor, interessante zwar, aber trockene, eben «kalte Kunst». Denkschemata halten sich immer prächtig. Gefühl, Verstand? – es sind Worte Hilfsmittel, die dazu dienen, verschiedene Vorgänge, sprachlich klärend, voneinander abzugrenzen. Jedoch zu scharfe Konturen schaffen nach der anderen Seite Verwirrung. Wo steht, um ein prominentes Beispiel zu zitieren, die «Kunst der Fuge»? Weil die Romantik das «Gefühl» in ihr vermißte, ignorierte sie dieses Werk Bachs als Etude, als Schulmeisterstück. Heute weiß man es zwar anders, aber das Mißverständnis hatte Folgen: es dauerte beinahe zwei Jahrhunderte, bis 1928 gewissermaßen die Uraufführung stattfand.

Ist es abwegig anzunehmen, jede schöpferische Arbeit, sei es in der Kunst oder in der Wissenschaft, geschehe nicht so sehr in den Kategorien unserer eigenen Begriffe, als vielmehr zwischen oder über oder letzten Endes jenseits von ihnen?

Überhaupt: was veranlaßt einen Menschen, Bilder zu fabrizieren? Kaum dürften auf zwei Maler dieselben Beweggründe

zutreffen. Aber auf jeden Fall ist Bilder machen etwas Abenteuerliches, und in jedem echten Maler steckt etwas von der Natur des Entdeckers. Sein Ziel – bewußt oder unbewußt – ist es, die Vision von der geistigen Landschaft der Zukunft sichtbar zu machen, das Mögliche in das Wirkliche umzusetzen. Und was dabei herauskommt, ist zwar nur eine von vielen: die persönliche Wirklichkeit des Malenden. Sie ist aber nicht trotzdem, sondern gerade in dem Maße ihrer Einmaligkeit allgemein gültig. Künstler sein, nicht als Profession, sondern in der weitesten Bedeutung des Wortes, heißt in jedem Fall, Konventionen und übernommene Vorstellungsformen zu verlassen – um neue zu schaffen; Gesetze zu finden – um frei zu werden. Und «die Freiheit», sagt der Mathematiker Speiser, «kommt erst durch das Bewußtsein zustande, indem der Mensch die Verbindung von Gesetz und Gesetzlosigkeit versteht und denkt. Sie stammt nicht aus der Kontingenz, sondern aus höheren Regionen, aus dem Verstand und der Reflexion. Man befreit sich aus den Fesseln der Natur, indem man ihre Gesetze studiert, und man schafft neue Freiheit, indem man neue Gesetze entwirft. Das Erkennen und Denken der Gesetze bis zur völligen Durchsichtigkeit und die darauf erfolgende Entscheidung ist die Heimat der Freiheit.»

Die Kunst durch das Bewußtsein frei zu machen, ist ein echtes und zeitgemäßes Anliegen. Frei zunächst von falschen Vorstellungen – von der Freiheit. Vor allem heißt frei sein nicht, maßlos und enthemmt sein bis auf den Pinselstrich. Das täuscht bloß Freiheit vor. In Wahrheit ist es das Chaos.

Was ist das Ziel?

– eine Kunst, die durch das Bewußtsein unsere diesseitigen Probleme transparent macht und dadurch etwas vom Jenseitigen sichtbar werden läßt. Eine Kunst, die letztlich über den Alternativen von Gefühl und Verstand, von Freiheit und Unfreiheit, die über den Alternativen überhaupt steht – jenseits von Gut und Böse.

Die Malerei, von der diese Untersuchung handelt, wird behelfsmäßig «konkret» genannt. Behelfsmäßig deshalb, weil dieser Begriff durch die Ereignisse überholt und seine Bedeutung außer Kurs gesetzt worden ist. Man ist versucht zu fragen, was in der bildenden Kunst heute nicht konkret sei. So gesehen, bleibt die Tatsache einer Malerei, die aus den alten Bewegungen hervorgegangen ist, die Stoff für mehrere neue enthielte, selbst aber ohne Namen geblieben ist. Auch das ist symptomatisch gegenüber dem Klima der Pionierzeit, wo jeder Funke durch Ismen etikettiert wurde und werden mußte.

Das Werk und das Wirken unserer Maler der mittleren Generation ist bei weitem weniger speziell als es den Anschein hat. Wenn irgendwo, zeichnet sich hier der Beginn einer Kunst ab, die in allen Bezirken des Daseins zuhause – wieder zuhause –, die so selbstverständlich sein wird, daß sie nicht mehr nötig hat, Kunst genannt zu werden.

Ist diese Kunst kalt? – die Frage stellt sich selbst in Frage. Wo immer Malerei Kunst ist, wird sie weder das eine noch das andere, weder kalt noch etwa warm – und, wenn man will, beides zugleich sein. Es bleibt eigentlich bloß die Frage, ob die Kunst, um die es hier geht, wirklich Kunst ist? Der Leser hat zu entscheiden, ein zuversichtlicher Autor hat bloß einige Fakten geliefert.