

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 10: Laboratorien und Institute

Artikel: Die Anfänge der Konkreten Kunst
Autor: Staber, Margit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36818>

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: 30.03.2025

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



1

Die Bezeichnung *Konkrete Kunst* wurde von Theo van Doesburg eingeführt, als er 1930 in Paris mit Gleichgesinnten eine Gruppe und Zeitschrift dieses Namens gründete, um den bis dahin unter den widersprechendsten Bezeichnungen auftretenden neuen künstlerischen Konzeptionen ein sowohl programmatisches als auch theoretisch sicherndes Gerüst zu geben. Seither ist der Begriff Konkrete Kunst zu einer wenn auch nicht anerkannten, so doch geduldeten Kategorie des Kunstgesprächs aufgerückt.

«Konkrete und nicht abstrakte Malerei, denn nichts ist konkreter, wirklicher als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. Sind auf einer Leinwand etwa eine Frau, ein Baum oder eine Kuh konkrete Elemente? Nein – eine Frau, ein Baum, eine Kuh sind konkret im natürlichen Zustand, aber im Zustand der Malerei sind sie weit abstrakter, illusionistischer, unbestimmter, spekulativer als eine Linie. . . .», und: «Wir sind Maler, die zu denken und zu messen wagen. . . Wir wollen keine künstlerische Ausdrucksschrift. Wenn man einen Kreisbogen nicht mit der freien Hand ziehen kann, dann nimmt man einen Zirkel. Alle durch die Notwendigkeit größerer Perfektion intellektuell entwickelten Instrumente sind zu empfehlen. . . .»¹

Diese situationsbedingt provozierenden Formulierungen des Manifestes von 1930 erschienen in der ersten und einzigen Nummer von «Art Concret». In der Folge hat dieses Programm die Meinung bestärkt, es handle sich bei Konkreter Malerei und Plastik allein um mit geometrischen Mitteln geschaffene, um «errechnete» Kunst; diese Meinung, die sich rückblickend auf die Anfänge und auch für die nachfolgende Entwicklung der Konkreten Kunst festsetzte, ist insofern verständlich, als bis zu den dreißiger Jahren tatsächlich die geometrischen Ten-

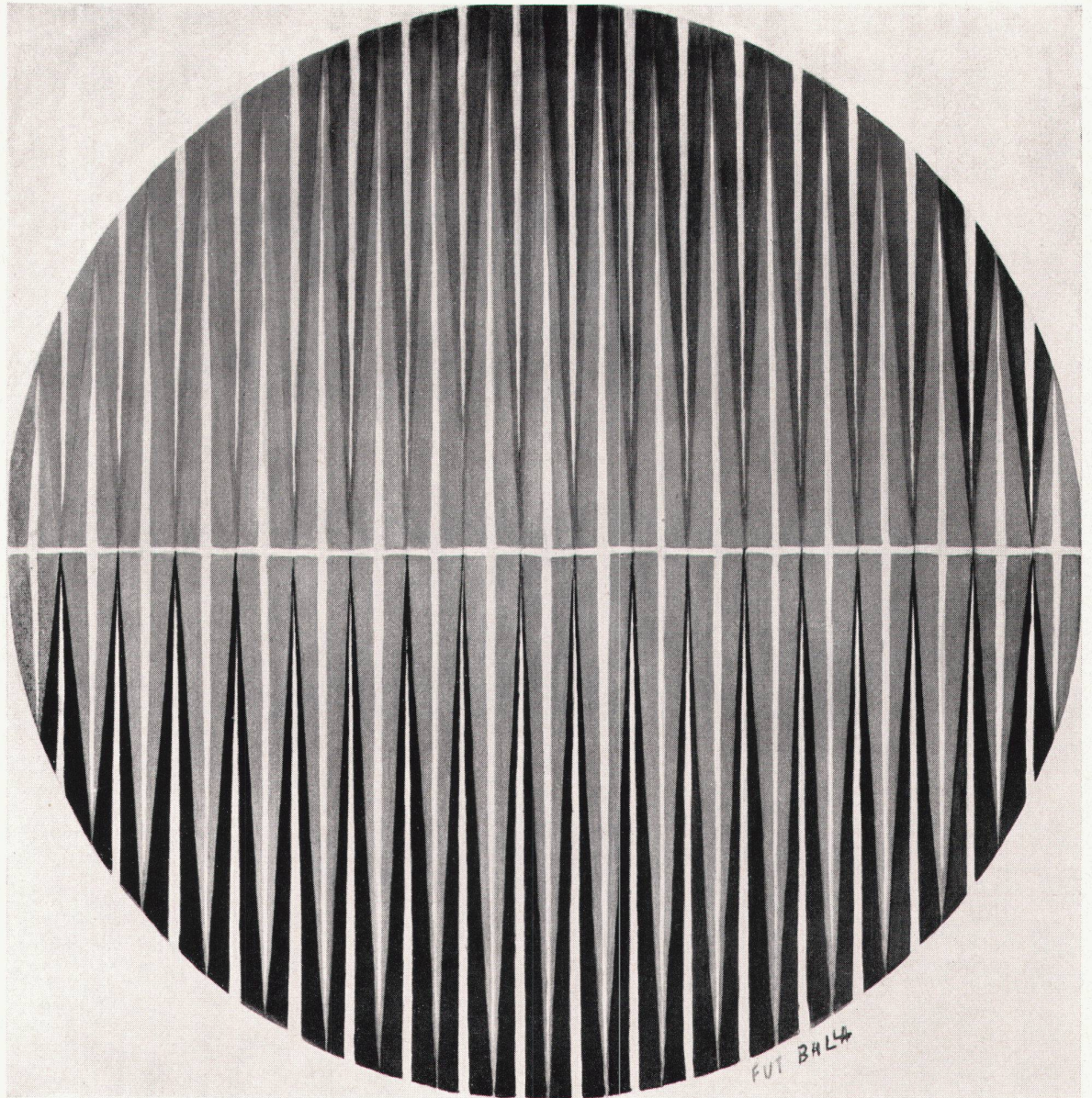
denzen vorherrschten und andere Strukturen wenig zur Auswirkung gelangten.

Es war nicht das erstmalig, daß Van Doesburg eine konstruierbare, perfektionierbare Kunst forderte. Schon 1918 war in der von ihm 1917 ins Leben gerufenen Zeitschrift «De Stijl» ein Manifest erschienen, neben andern von Piet Mondrian und Georges Vantongerloo unterzeichnet, in dem ähnliche Auffassungen zum Ausdruck kamen².

Ungefähr gleichzeitig hatte Kasimir Malewitsch in Rußland, in logischer Fortsetzung des Kubismus, durch den «Suprematismus» tabula rasa mit allen gängigen Kunstvorstellungen gemacht: «Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst. Vom Standpunkt des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung als solche, ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie hervorgerufen wurde. . . Für den Suprematisten ist deshalb immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung als solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte des Gegenständlichen ignoriert. . . .»³

1

Wassily Kandinsky (1866–1944), Aquarell 1910. 50 : 65 cm. Sammlung M^{me} Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
Aquarelle 1910
Water colour 1910



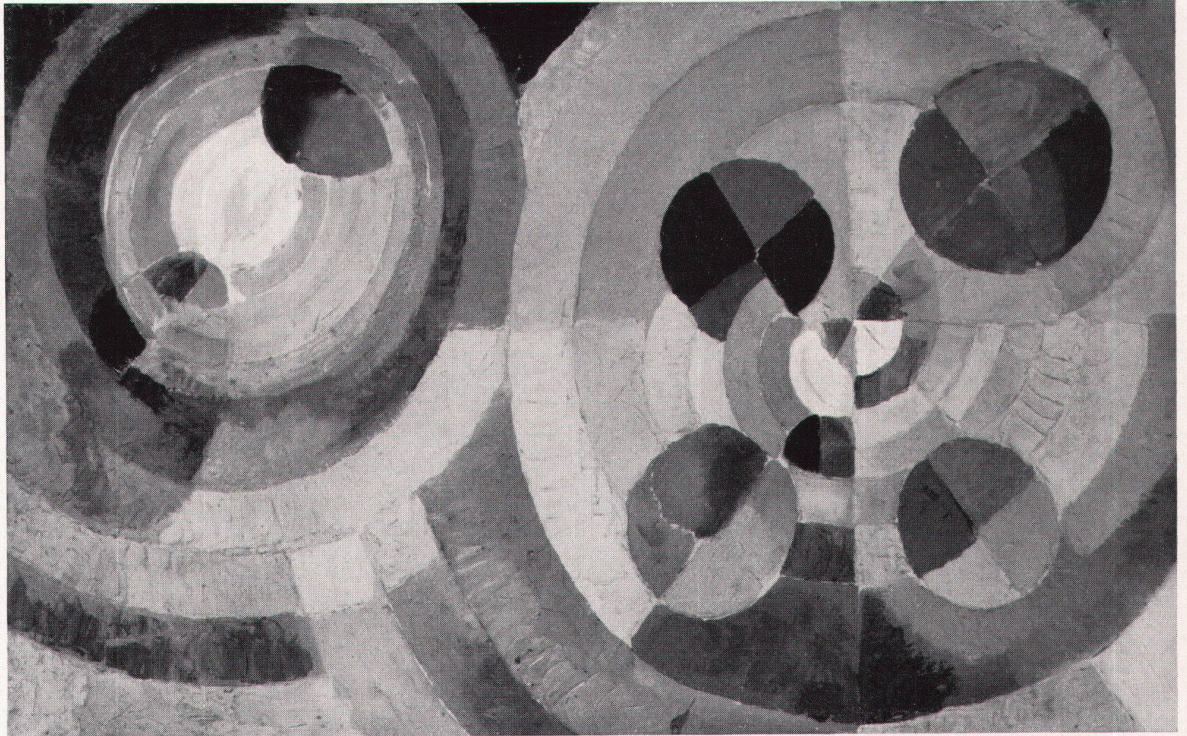
2

Schon 1912 waren in Paris Kupka und Delaunay zu einem vollständigen Verzicht auf die äußere Wirklichkeit gelangt. Sie hatten in Apollinaire ihren wortgewandten Theoretiker, der auch die Bezeichnung «Orphismus» für ihre malerische Arbeit fand: «Sie ist die Kunst, neue Ganzheiten mit Elementen zu malen, die nicht der visuellen Wirklichkeit entlehnt, sondern gänzlich vom Maler erschaffen wurden; er verleiht ihnen machtvolle Wirklichkeit. Die Werke der orphischen Maler wollen ein ungetrübtes ästhetisches Wohlgefallen hervorrufen, zugleich aber eine sinnfällige Konstruktion und eine sublimen Bedeutung, das heißt: das Sujet wiedergeben. Das ist reine Kunst...» Apollinaire, der Dichter und Kunstinterpret, sah die Realität dieser neuen Kunst bereits in einem weiteren und offeneren Raum als die mit ihren neuartigen Problemen ringenden Künstler⁴.

Die Ausstellung *Konkrete Kunst*, von der Zürcher Kunstgesellschaft und der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten im Helmhäus Zürich während des Sommers 1960 gezeigt, konzipiert und gestaltet von Max Bill, war ein Überblick über

ihre nunmehr fünfzigjährige Geschichte. Die einseitig nur Geometrie und Rechnung zulassende Auffassung der Konkreten Kunst wurde sinngemäß zugunsten einer viel weiter reichenden Konzeption aufgehoben. Max Bill beruft sich dabei auf den Begriff der Struktur, daß heißt, den Gestaltungsprozeß auf Grund einer bewußt angelegten und über alle Stadien des Entstehens kontrollierbaren bildnerischen Organisation. Damit ist eine Arbeitshypothese für eine allgemeine Festlegung der Merkmale dieser Kunstgattung gewonnen. Bill greift damit Methoden einer wissenschaftlichen Ästhetik auf, die eine objektivere Annäherung an ästhetische Phänomene erstrebt, als dies mit den bisher üblichen Methoden einer historisch-interpretierenden Deutung möglich war – nicht um diese auszuschließen, sondern um sie zu erweitern⁵.

In anderem Zusammenhang hat Bill vor kurzem nochmals den Strukturbegriff, daß heißt die Gestaltungsmöglichkeiten der Konkreten Kunst, präzisiert: «Die Konkrete Kunst ist gekennzeichnet durch ein Merkmal: die Struktur. Die Struktur des Aufbaues in der Idee, die Struktur des Visuellen in der Realität, die Realität als Struktur der Idee, die Idee als Struktur der



3

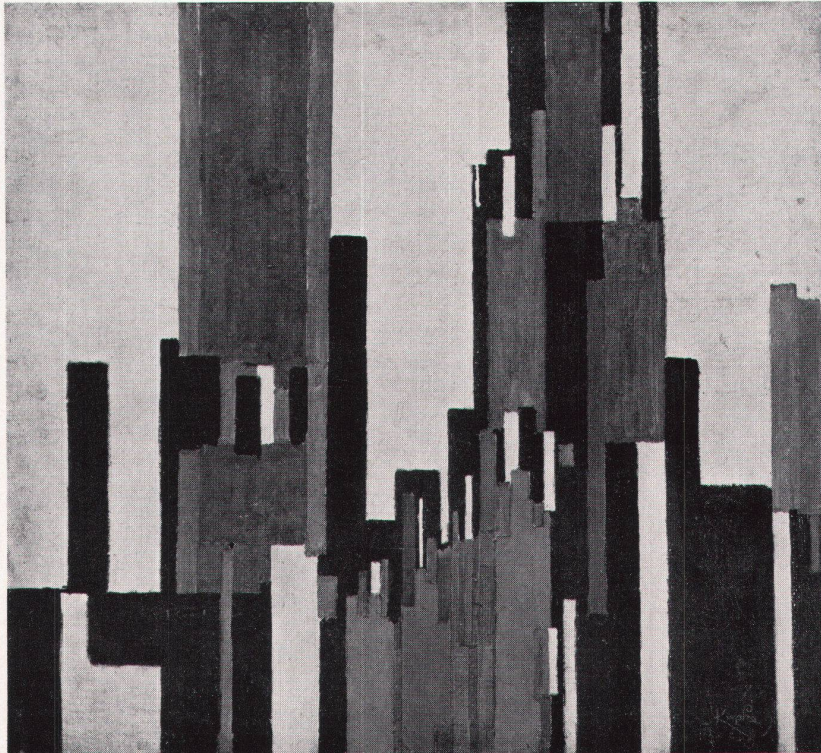
2 Giacomo Balla (1871–1958), Compenetrazione Iridescente N° 2, 1912. 77 : 77 cm. Privatbesitz Rom
Compénétration irisée N° 2
Iridescent Interpenetration No. 2

3

Robert Delaunay (1885–1941), Kreisformen, 1912–30. 67 : 110 cm. Galerie Louis Carré, Paris
Formes circulaires
Circular Forms

4

Frank Kupka (1871–1951), Blaue und rote Vertikalpläne, 1913. 72 : 80 cm. Galerie Louis Carré, Paris
Plans verticaux bleus et rouges
Vertical blue and red planes

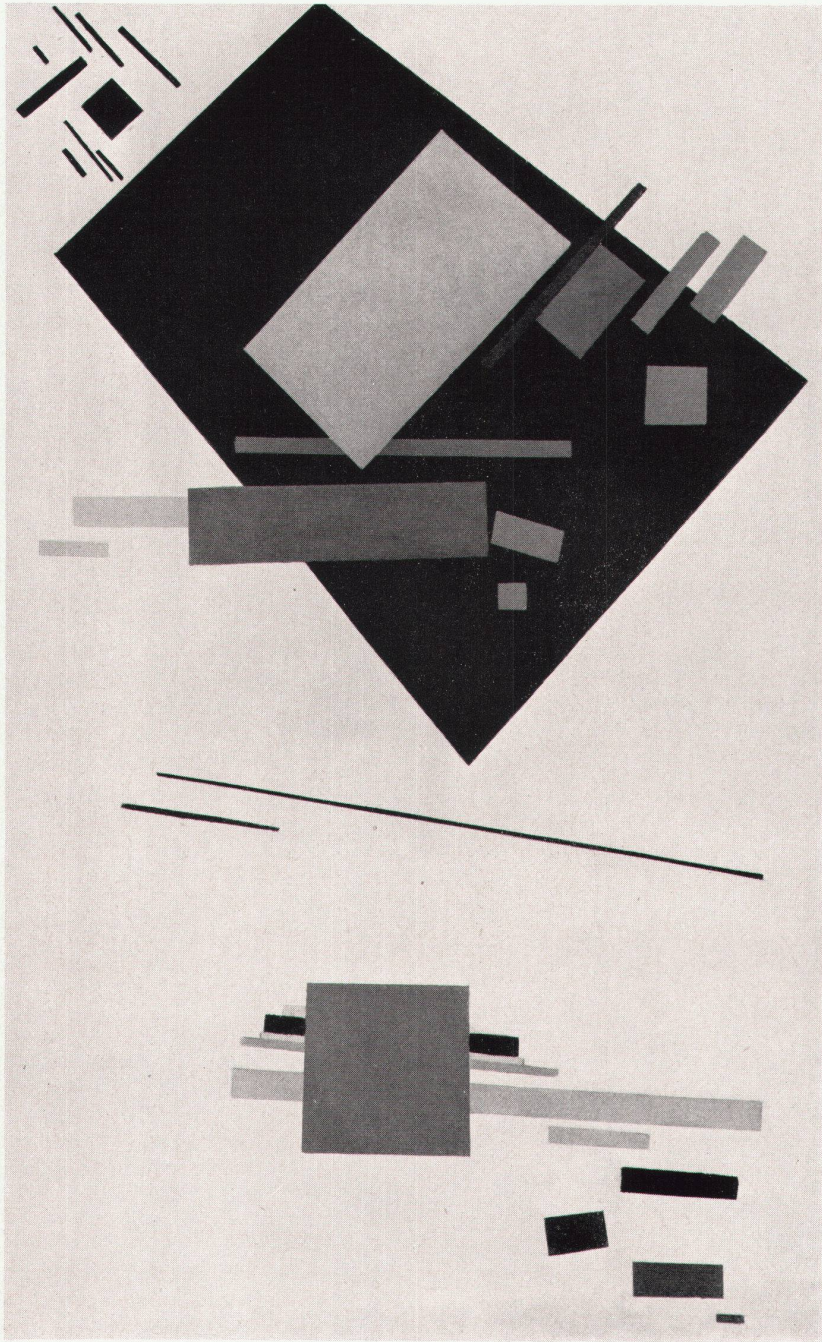


4

Realität. Und die Gesetze der Struktur sind: die Reihung, der Rhythmus, die Progression, die Polarität, die Regelmäßigkeit, die innere Logik von Ablauf und Aufbau...»⁶

Auf diesen Seiten sind nun einige frühe Pionierleistungen der Konkreten Kunst gezeigt. Man kann daran zweierlei ablesen: einmal, wie erschöpfend bereits in jener frühen Epoche zwischen 1910 und 1920 die Grundzüge einer strukturell fundierten, autonomen Bildrealität ausgebildet wurden; zum andern, wie die damals erschlossenen Systeme offen und zu weiteren Möglichkeiten entwickelbar blieben und doch immer zu neuen Erscheinungsformen, neuen «Erfindungen» führen können. Was Kandinsky, Kupka, Balla, Delaunay, Malewitsch, Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg, Van der Leek, Arp, Lissitzky, Mansouroff fast gleichzeitig an weit auseinanderliegenden Orten erarbeiteten, um die durch Impressionismus, Neoimpressionismus und Kubismus bereits schwer erschütterte Physiognomie der bildenden Kunst vollends zu zerstören und an ihrer Stelle Neues anzulegen, erscheint uns heute als eine Einheit von Vorstellungen und Absichten, die bereits wieder vom Schein des Klassischen umwoben ist.

Zunächst einmal, nachdem alle Gradationen der Abstraktion durchlaufen waren, trat zwangsläufig ein tiefgehender Bedeutungsverlust im herkömmlichen Sinn der Kunst ein. Auch die Künstler selbst fragten sich, was eigentlich unter ihren Händen im Entstehen begriffen war, was daraus werden könnte. Heute wird der Anfang dieser neuen Kunst mit Kandinskys Aquarell von 1910 angesetzt (von dem er später sagte, es sei sein erstes Bild ohne Naturvorbild gewesen). In seinem 1910 geschriebenen und 1912 veröffentlichten Buch «Über das Geistige in der



5

5
Kasimir Malevitsch (1878–1935), Suprematismus. Schwarzes Trapez und rotes Viereck, 1915. 101,5 : 62 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam
Suprématisme. Trapèze noir et carré rouge
Suprematism. Black trapezoid and red rectangle

6
Hans Arp (1887), Irdische Formen, 1916/17. 42 : 28 cm. Sammlung Frau Marguerite Arp-Hagenbach
Formes terrestres
Earthy Forms

7
Georges Vantongerloo (1886), Konstruktion in der Kugel, 1917. Gips versilbert. Höhe: 17,8 cm. The Museum of Modern Art, New York
Construction dans la sphère. Plâtre argenté
Construction in the Sphere. Plaster silverplated

Kunst» hat Kandinsky auch einen ersten theoretischen Beitrag gegeben. Später schrieb er, die Ereignisse jener Jahre kommentierend, man habe damals Zukunftsvisionen einer vom Intellekt regulierten Kunst gehabt, die ihn jedoch für seine eigenen malerischen Absichten in dieser Zeit nicht (und wohl auch später wenig) berührt hätten: – «Nichts aber lag mir ferner, als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren, diese Aufgabe wäre noch verfrüht gewesen und wird sich als nächstes, wichtigstes und unvermeidliches Ziel in der weiteren Entwicklung vor die Künstler stellen. Dem sich gefestigt und starke Wurzeln gefaßt habenden Geist kann und wird nichts mehr gefährlich sein, also auch nicht die vielgefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst – sogar ihr Übergewicht über den intuitiven Teil des Schaffens nicht, und man endet vielleicht mit der gänzlichen Ausschließung der ‚Inspiration‘ . . . das von uns durch Nebel der Unendlichkeit weit entfernte Kunstwerk wird vielleicht auch durch Errechnung geschaffen, wobei die genaue Errechnung nur dem ‚Talent‘ sich eröffnen wird, wie zum Beispiel in der Astronomie. Und wenn es auch nur so ist, so wird auch dann der Charakter des Unbewußten eine andere Färbung haben als in den uns bekannten Epochen. . . .»⁷

Kandinskys Aquarell von 1910 ist eine rein intuitive Abkehr von der Vergangenheit, ein Suchen nach neuen Positionen, die es erlaubten, die «erkannte Wirklichkeit» (Apollinaire) mit den Mitteln der Malerei darzustellen. Die «gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst» hat darin, so frei, so improvisiert dieses Aquarell erscheint, ihre ersten Spuren hinterlassen. Indem an Stelle des Gerüsts «Wirklichkeit» ein «erfundener Gegenstand» tritt, muß notwendigerweise die Einbildungskraft durch andere ordnende Prinzipien abgestützt und gesichert werden; deren Hauptkomponente ist zweifellos bis heute die Geometrie, auch wenn sie freiere und kompliziertere gestaltbildende Prozesse mit einschließt. Schon Wilhelm Worringer betonte in seiner 1907 geschriebenen Dissertation «Abstraktion und Einfühlung» die entscheidende Stellung der Formstruktur in der bildenden Kunst und daß man von Ästhetik nur im Zusammenhang mit formalen Gesetzen sprechen könne. . . . «Die ästhe-



6



7

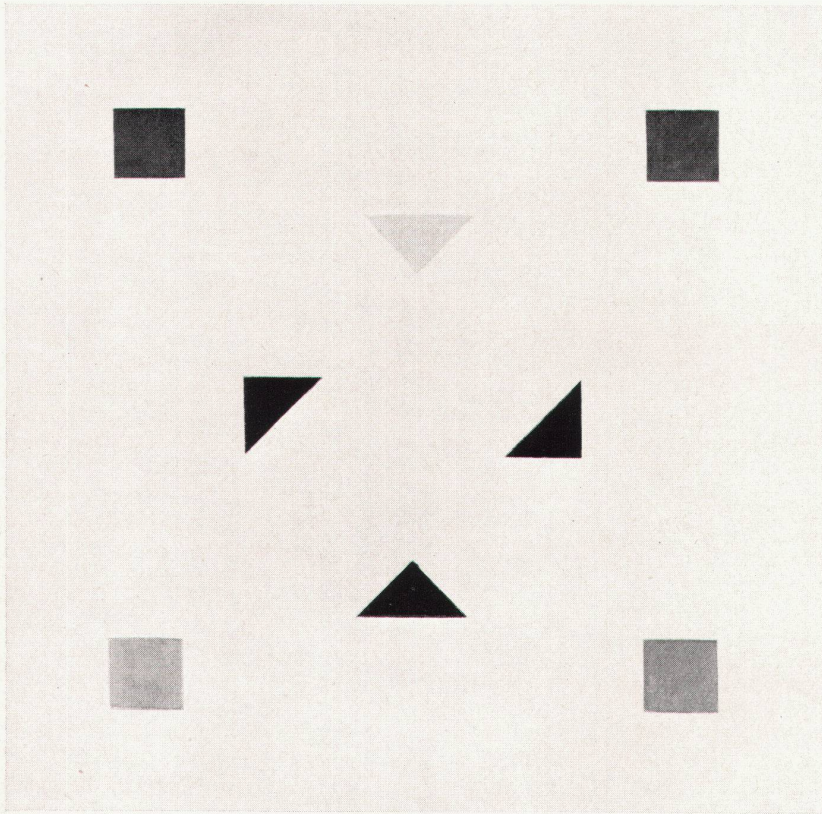
tische Wirkung kann dagegen nur von jenem höheren Zustand des Stoffes ausgehen, den wir Form nennen und dessen inneres Wesen Gesetzmäßigkeit ist, mag nun diese Gesetzmäßigkeit einfach und übersichtlich sein oder so differenziert wie die nur ahnungsweise empfundene Gesetzmäßigkeit des Organischen.»⁸

Man beansprucht heute Kandinskys Aquarell mit Recht auch als den großen Vorläufer des Tachismus und der lyrischen Abstraktion. Aber noch viel mehr ist dieses Werk eines der Fundamente der Konkreten Kunst. Nicht die Prozesse der Auflösung und der Improvisation sind darin entscheidend, sondern die der Strukturierung freier Gestaltelemente – wie in Kandinskys nachfolgenden Werken und in allen hier für die Darstellung der Entwicklung vor 1920 gezeigten Beispielen zur Konstituierung der Konkreten Kunst.

1910 hatte Giacomo Balla mit Boccioni, Severini, Carrà und Russolo das Manifest der futuristischen Maler unterschrieben. In den Jahren darnach malte er seine bekannten futuristischen Bilder, die wohl abstraktesten Versionen der futuristischen Tendenz. 1912 aber gelangte Balla in den Entwürfen für die

Deckenmalerei einer Music Hall in Düsseldorf (zerstört während des ersten Weltkrieges) als erster der neuen Malergeneration zu rein geometrischen Bildstrukturen. Sorgfältig auf Leinwand gemalt, hat er die Entwürfe als wichtiges Ergebnis seiner künstlerischen Arbeit verstanden, obschon er, wohl der futuristischen Gruppentendenz wegen, diese Konzeption später nicht weiter verfolgte. In den Titeln dieser Bilder (an der diesjährigen Biennale in Venedig war ein weiteres Beispiel ausgestellt), «Compenetrazione iridescente», umschreibt Balla seine malerische Absicht sehr deutlich, nämlich die Farbdurchdringung und die in der Durchdringung vibrierende Farbe, erzeugt in einem mit den Mitteln der Geometrie objektivierte Formgerüst.

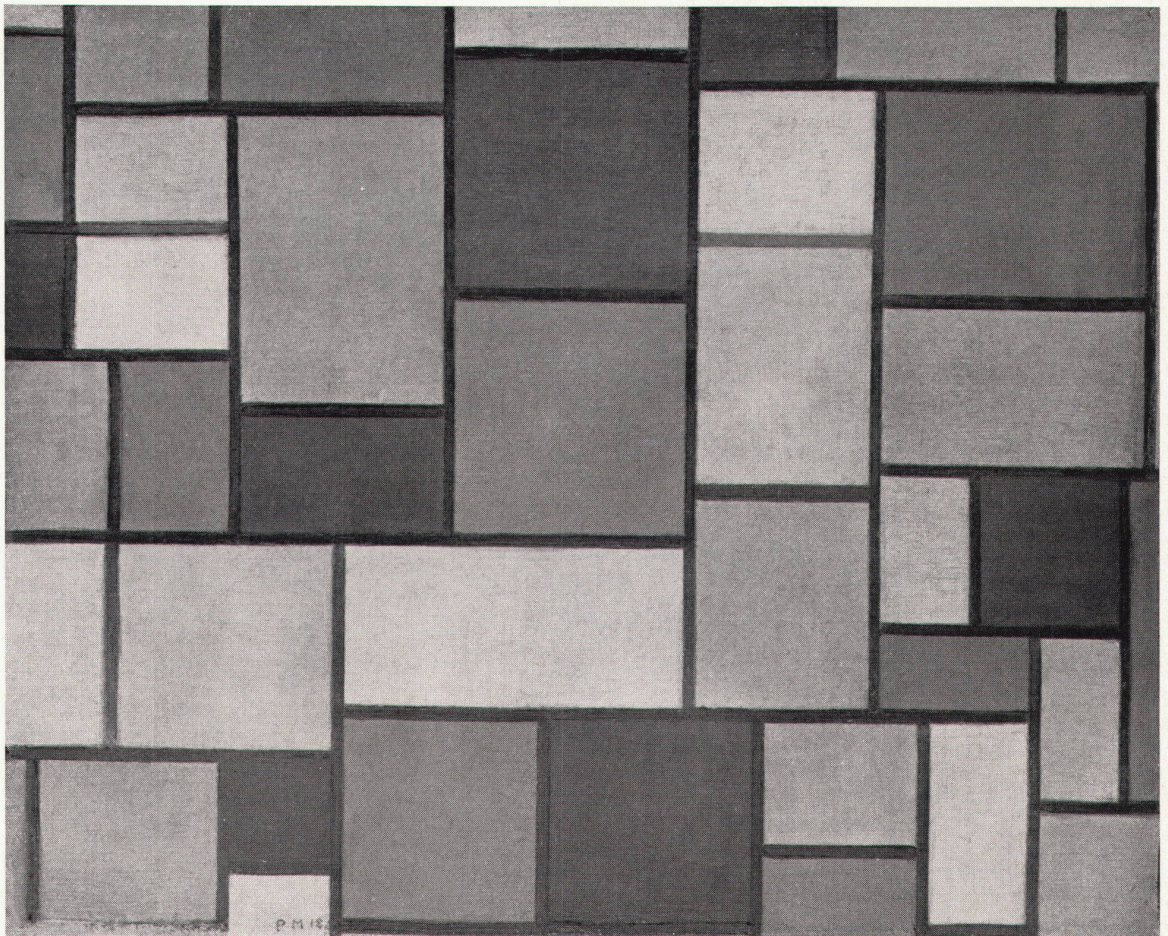
Die Künstler um die Zeitschrift «De Stijl», Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg und Van der Leek bringen eine noch viel kühler scheinende Konzeption in die im Entstehen begriffene neue Kunst: «Als reine unverfälschte Darstellung des menschlichen Geistes muß die Kunst sich in reinen, das heißt abstrakten ästhetischen Formen ausdrücken.» Mondrian gelangte gewissermaßen zur Abstraktion der Abstraktion, indem



8

er die malerischen Ausdrucksmittel – Farbe und Form – nochmals reduzierte: «Die neue Gestaltungsweise (der Neoplastizismus) darf sich nicht natürlicher Formen und Farben bedienen, denn diese sind ja Kennzeichen der Sonderung, der Vereinzelung. Sie muß ihren Ausdruck vielmehr in der Abstraktion von jeglicher Form und Farbe finden, das heißt in der Geraden und der genau bestimmten Hauptfarbe. Die neue Gestaltungsweise ist also nichts anderes als eine genauestens dargestellte ästhetische Beziehung.»⁹ Die bis aufs äußerste reduzierten und objektivierten Linien- und Farbrelationen in Mondrians Bildern sind also im Prozeß des Malens, auf Grund seiner Empfindungen, in ästhetische Beziehung gebracht, um das Ideal der «gleichgewichtigen» Harmonie zu verwirklichen: eine weit weniger konstruierte, errechnete Kunst, als mancher vorerst zu glauben geneigt wäre.

Vantongerloo ist der erste und einzige Künstler, der um jene Zeit plastische Werke autonomer Konzeption schuf. Die beiden hier gezeigten Beispiele öffnen zwei Bahnen plastischen Ausdrucks, die sich bis heute noch nicht erschöpft haben, so reichlich man auch von ihnen Gebrauch gemacht hat. Beide Plastiken beruhen auf geometrisch geordneten Beziehungen, die Vantongerloo – zumindest damals – als einzig möglichen Ausgangspunkt betrachtete, um den «sens des rapports équilibrés» zu realisieren. Seine «Konstruktion in der Kugel» (1917) antizipiert die Plastik der offenen und geschlossenen Volumen, des fließenden Rhythmus (Hans Arp kam mit seinen Holzreliefs der Dada-Zeit – also von einer viel freieren, spielerischen Auffassung her – zu ähnlich aussehenden Formprinzipien). Mit den «Rapports des volumes» («émanant du carré inscrit et du carré circonscrit d'un cercle») begründete Vantongerloo auch die Plastik des tektonischen Rhythmus.



9



10

8
Bart van der Leek (1876–1958), Komposition, 1918. 101 : 100 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam
Composition
Composition

9
Piet Mondrian (1872–1944), Komposition. Graue Struktur mit Farbflächen, 1918. 49 : 60,5 cm. Sammlung Max Bill, Zürich
Composition. Structure et surface colorées
Composition. Grey structure with coloured surfaces

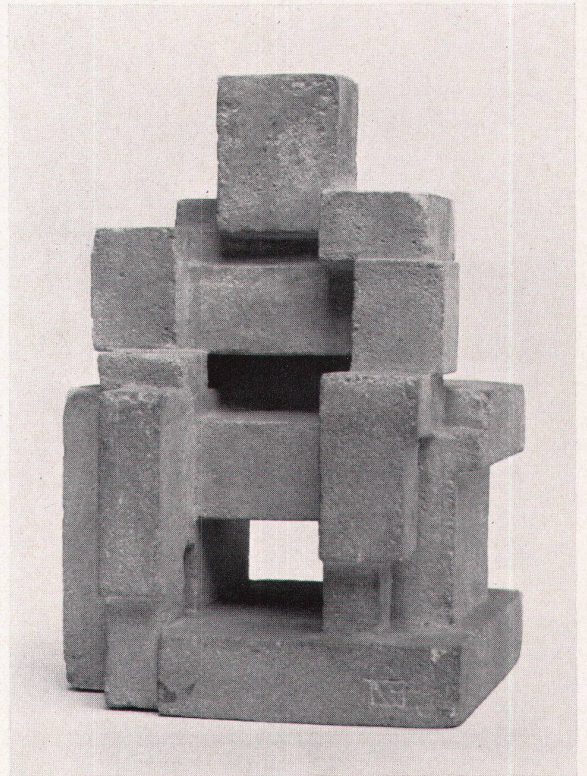
10
Theo van Doesburg (1883–1931), Komposition in Schwarz und Weiß, 1918. 74,5 : 54,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Emanuel Hoffmann-Stiftung
Composition en noir et blanc
Composition in black and white

11
Georges Vantongerloo (1886), Beziehung der Volumen, 1919. Stein. 12 : 12 : 18 cm
Rapport des volumes. Pierre
Relationship among Volumes. Stone

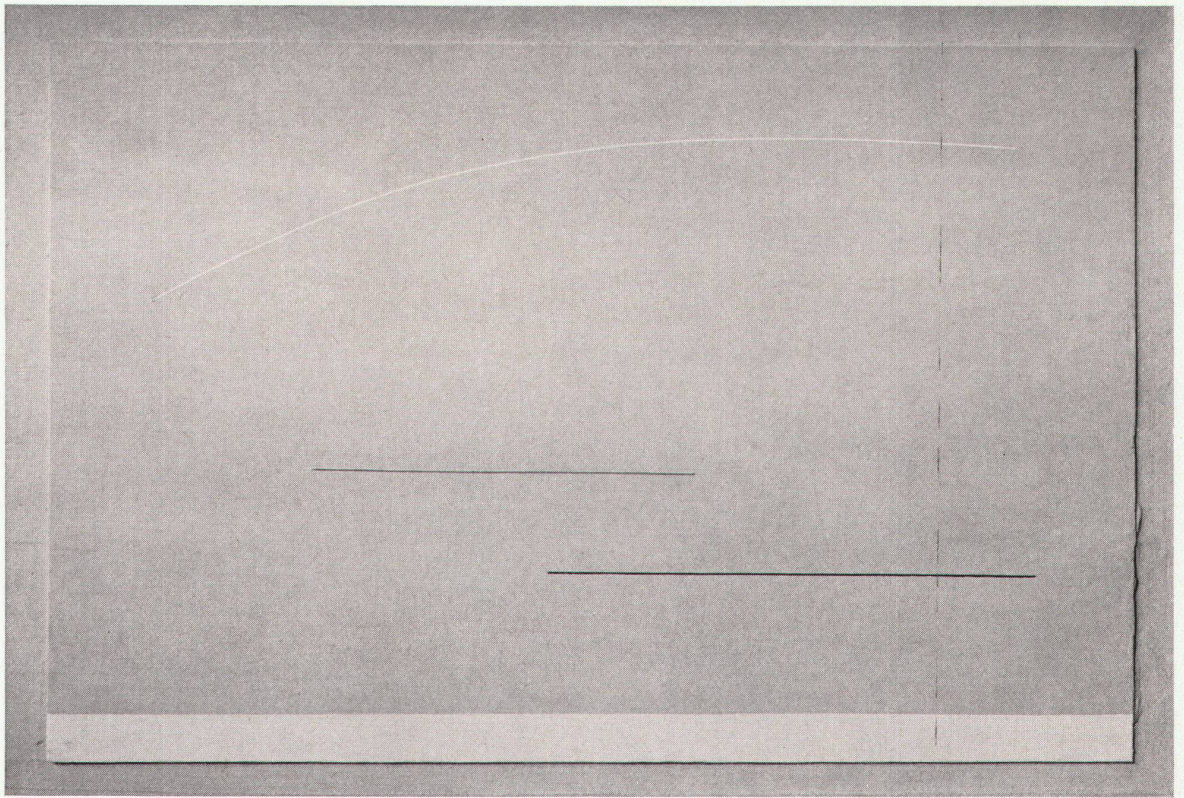
Für den Suprematismus, den Malewitsch 1913 inauguriert hatte, war das Quadrat das grundlegende Element. Mit dessen Hilfe wurden die bestehenden künstlerischen Dogmen zerstört und der Weg zu neuen Formen und Formverhältnissen freigelegt. Malewitsch fragte sich, welches die «Ursachen der Entstehung einer künstlerischen Struktur» seien: er nannte sie die «additionalen Elemente»: das Quadrat, dann den Kreis und dessen Derivate. «Der Künstler ist bestrebt, das additionalen Element zu einer harmonischen Norm, zu einer Ordnungsmäßigkeit zu bringen.» Die Absicht des Suprematismus (eingepackt in eine heute eher zweifelhafte technizistische Romantik) bestand darin, dynamische Empfindungen direkt in einen ästhetischen Sachverhalt umzusetzen, als künstlerischer Ausdruck der Zeit, die man als dynamisch empfand. Das hier abgebildete Bild ist dafür ein typisches, bereits über die Anfänge weitergeführtes Beispiel: Trapez und Viereck und davon abgeleitete Elemente sind durch ihre Form, Größe und Lage in einem schwebenden, ja entschwebenden Gleichgewicht gehalten.

Der Suprematismus war eine besondere Richtung des russischen Konstruktivismus: Neben Malewitsch wirkten Tatlin, Puni, Rodschenko, Mansouroff, Lissitzky und andere (1920 veröffentlichten dann Gabo und Pevsner das «Realistische Manifest»). Die Kunst politisierte sich zusehends; mit dem Glauben an eine neue, revolutionäre Lebensordnung wuchs der Glaube an eine hundertprozentig konstruierbare Kunst. Die Etablierung des «Sozialistischen Realismus» zerstörte dann diesen optimistischen Traum gründlich. Lissitzkys «Proun»-Bild und Mansouroffs «Malerische Form» sind Beispiele jenes intellektuellen Suchens nach neuen Bildstrukturen. (Das Bild von Lissitzky ist übrigens hier erstmals in seiner wirklichen Lage gezeigt, nachdem bei einer Restaurierung die Signatur und Datierung festgestellt wurden).

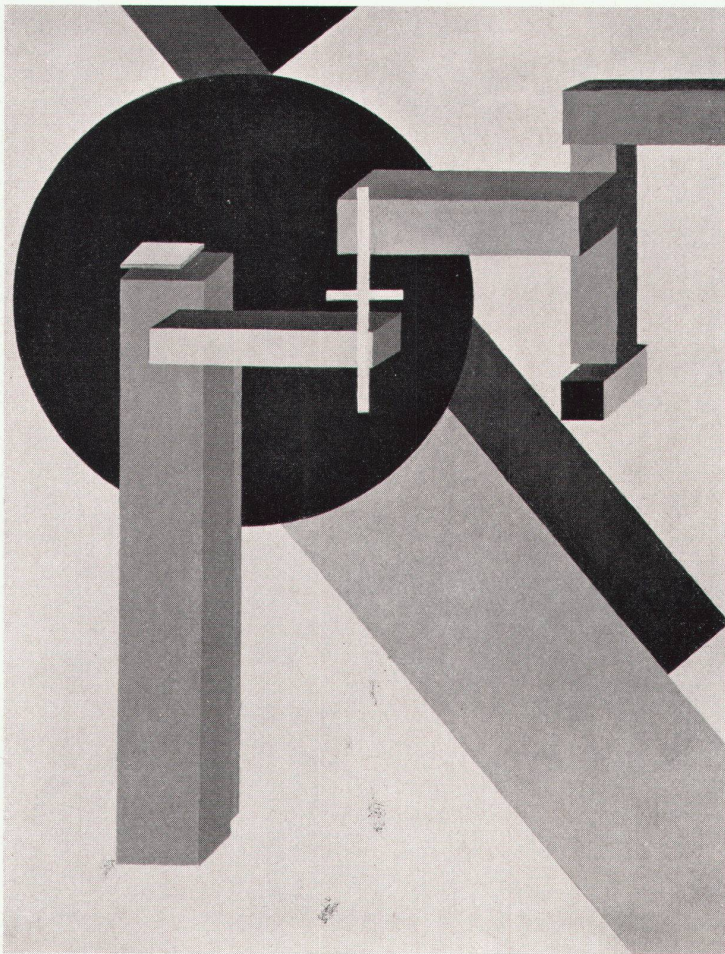
Alle diese Konzeptionen finden sich heute im Rahmen der Konkreten Kunst zusammen. Ihre literarischen, ethischen, bekenntnishaften, politischen Begründungen haben sich verflüchtigt, und der Eigenwert eines jeden Werkes mußte sich, aus sich selbst heraus, als Kunst beweisen.



11



12



13

Bibliographie

- ¹ Art Concret, Paris 1930; vollständig zitiert im Katalog «Konkrete Kunst», Zürich 1960.
- ² «De Stijl», Nr. 1, II. Jahrgang, Leyden, November 1918; vollständig zitiert im Katalog «Konkrete Kunst», Zürich 1960.
- ³ Kasimir Malevitsch: Die gegenstandslose Welt, Bauhausbuch Nr. 11, Verlag Albert Langen, München 1927.
- ⁴ Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques, Eugène Figuière Paris; deutsche Ausgabe: Die Maler des Kubismus, 1913, Verlag «Die Arche», Zürich 1956.
- ⁵ Einleitung zum Katalog «Konkrete Kunst», Zürich 1960.
- ⁶ Max Bill: Enzo Mari, deutsch in «Augenblick» Nr. 2/IV/1960.
- ⁷ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, R. Piper & Co., München 1912. 6. Auflage mit einer Einführung von Max Bill, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1959.
- ⁸ Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, R. Piper & Co., München 1908. Neuauflage mit «Schlußwort nach 50 Jahren», 1959.
- ⁹ «De Stijl», Nr. 1, Leyden, Oktober 1917.

12

Paul Mansoureff (*1896), Malerische Form, 1918. 46 : 70 cm
 Forme picturale
 Pictorial Form

13

El Lissitzky (1890–1941), Prun, 1919. 71 : 95 cm. Privatbesitz Basel
 Proun
 Proun

Photos: 1 DuMont Schauberg, Köln; 2 Walter Dräyer, Zürich; 3, 4 Galerie Louis Carré, Paris; 5, 8 Gemeente Musea, Amsterdam; 7 Museum of Modern Art, New York; 9 Dienst voor Schone Kunsten, Den Haag; 10 Atelier Eidenbenz, Basel; 11 Ernst Scheidegger, Zürich; 13 Christian Manz, Zürich