

zürcher kunstgesellschaft
verwaltungsabteilung des stadtpräsidenten

konkrete kunst

50 jahre entwicklung

instituto de arte contemporânea

helmhaus zürich 8. juni bis 14. august 1960

konkrete kunst

instituto de arte contemporânea

zürich 1960

zürcher kunstgesellschaft
verwaltungsabteilung des stadtpräsidenten

konkrete kunst

50 jahre entwicklung

instituto de arte contemporânea

die ausstellung ist geöffnet:
samstag und sonntag: 10-12, 14-17 uhr
dienstag, donnerstag, freitag: 10-12, 14-18 uhr
mittwoch: 10-22 uhr
montag geschlossen

helmhaus zürich 8. juni bis 14. august 1960

inhalt: 5 vorwort von R. W.
 7 einleitung zur ausstellung von max bill
 9 katalog dokumentiert von margit staber
 manifest «de stijl» 15
 manifest «konkrete kunst» 23
 58 max bill: vom sinn der begriffe in der neuen kunst
 61 biografische daten

instituto de arte

Es ist das Schicksal der Revolutionäre, in jene Ruhmeshallen einzugehen, die sie zu ihrer Zeit einreissen und verbrennen wollten. Künstler, die einst als subversive Elemente, als Betrüger oder als mehr oder weniger harmlose Irre galten, sind schon auf die Altäre erhoben und atmen Weihrauchwolken der Kunstpriester. Das ist der Lauf der Welt und der Zeit. So ist es auch bereits jenen ergangen, die vor einem guten halben Jahrhundert als Künstler neue Wege beschrritten und suchten. Sie gehören der Geschichte an, was sie nicht hindert, als Anreger gegenwärtig zu sein, sind sie doch die Begründer jener Formensprache, die heute im Begriff ist, eine Welt-sprache zu werden, eine Sprache, die bereits auch von vielen gesprochen wird, deren Zunge ursprünglich anders gewachsen war, und in der man, wie in jeder Sprache, das Banalste wie das Höchste ausdrücken kann. Nur hat sie eigentlich noch keinen wirklich verbindlichen Namen, was möglicherweise darauf hinweist, dass es sich vielleicht um Kunst schlechthin handelt und dass es denen, die zwischen der alten und der neuen Sprache einen unversöhnlichen Gegensatz sehen oder konstruieren, nur an pfingstlichem Geiste fehlt.

Immerhin, niemand wird heute bestreiten, dass jene Sucher in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts darin neu und revolutionär waren, dass sie darauf verzichteten, in ihre Bilder die Dinge aufzunehmen, die bisher als Gegenstände der europäischen Kunst gegolten hatten: der Mensch und seine häusliche Umwelt, ebenso wie seine Geschichte, die Landschaft, das Tier, die Pflanze. Man verzichtete darauf zugunsten einer intensiven, neue Möglichkeiten suchenden Beschäftigung mit dem, was man immer schon Komposition und Kolorit genannt hatte, mit den Formenprinzipien, die das Kunstwerk zu einem Kosmos einer kleinen, in sich geschlossenen Welt machen. Auf das Eigenleben dieser Formprinzipien hat Goethe in seinem «Wilhelm Meister» hingewiesen, wo er seinen Helden beim Betrachten eines Bildersaales ausrufen lässt: «Was ist das, das, unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflössen, so stark und zugleich so anmutig zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an... Welchen Zauber ahn' ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Massen und Farben!»

Wenn man von völligem Verzicht auf die hergebrachten Gegenstände spricht, ist dies jedoch, wie bei jeder Vereinfachung, nur halb wahr, haben doch viele Bahnbrecher der modernen Kunst das Band mit dem Themenkreis der älteren Malerei nie ganz durchschnitten, sei es, dass sie von Natureindrücken ausgingen, diese umformend und ihren Zwecken dienstbar machend, sei es, dass sie Fragmente des menschlichen Körpers oder andere Dinge als Formelemente verwendeten. Andere allerdings suchten die völlige Freiheit vom Überlieferten, strebten danach, neue, bisher nicht dargestellte Wirklichkeiten, jenseits des gemeinhin «Wirklichkeit» Genannten, sichtbar zu machen. Für diese Richtung, bezeichnet etwa durch Namen wie Kandinsky und Mondrian, hat man die Bezeichnung konkrete Kunst gefunden. Wogegen man einwenden könnte, dass jedes Kunstwerk, das den Namen verdient, ein Geistiges, konkrete Form gewinnen lässt. Doch wird man die Bezeichnung, die sich eingebürgert hat, gelten lassen und sich nicht dadurch verlocken lassen, sich im weiten Feld der Kunstphilosophie zu verlieren. Jedenfalls ist sie besser als der oft gebrauchte Ausdruck «gegenstandslose Kunst», von dem man kaum glauben kann, dass er von Befürwortern dieser Kunst erfunden wurde.

Lässt man die terminologischen Haarspaltereien beiseite, wird man wohl sagen dürfen, dass diese Kunst – wie immer man sie nennen will – heute eine Tatsache ist und dass sie in dem halben Jahrhundert ihres Bestehens bereits eine Vielfalt von Möglichkeiten erwogen und verwirklicht hat. Dies zu zeigen ist der Zweck dieser Ausstellung. Sie ist in dieser Beziehung eine historische Ausstellung, indem sie auf das Entstehen dieser neuen Sprache hinweist und die frühen Meister in Werken gegenwärtig sein lässt. Ihr Hauptanliegen aber ist, auf die verschiedenen Gestaltungsräume hinzuweisen, die im Laufe der letzten Jahrzehnte bereits betreten wurden, deutlich zu machen, wieviel von dem, was heute eine grosse Zahl von Künstlern auf der ganzen Erde beschäftigt und zum Fortschreiten ermutigt, auf Anregung der ersten Generation zurückgeht, aber auch, welche neuen Versuche seither unternommen wurden. Dies Letzte hat dazu geführt, dass manches Werk aufgenommen wurde, das vielleicht erst

Andeutung, Versprechen, noch nicht gelungene Gestaltung ist. So wird notwendigerweise manches da sein müssen, was die Zeit wieder verschlingt. Denn darüber, ob ein Kunstwerk der Zeit widerstehend bleibt, entscheidet nicht irgendein Wollen oder ein Streben, sondern die Kraft der schöpferischen Persönlichkeit, die nicht zu erklären ist und Geheimnis bleibt.

Jedenfalls freuen wir uns, dass diese Ausstellung möglich wurde und dass Herr Max Bill, der die «Konkrete Kunst» von innen kennt, es übernommen hat, sie zu gestalten. Wir danken ihm für seine Arbeit, ebenso wie der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten, die durch einen finanziellen Beitrag und dadurch, dass sie das Helmhaus zur Verfügung stellte, mit lebendiger Anteilnahme eine Ausstellung förderte, die in dieser Art noch nirgends stattgefunden hat.

R. W.

den folgenden Sammlern, Museen und Galerien danken wir für die Leihgaben, die sie uns für diese Ausstellung freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben:

herr hans arp basel und meudon
frau marguerite arp-hagenbach basel und meudon
mme lucia balla rom
herr und frau max bill zürich
herr und frau curt burgauer zürich
herr und frau prof. dr. siegfried giedion-welcker zürich
herr dr. willy graf winterthur
mr. philip johnson new york
mme nina kandinsky neuilly s/seine
herr dr. franz meyer zürich
frau eri meyer-benteli bern-bümpliz
frau annie müller-widmann basel
frau erna schröter-hirsch zürich
frau lucie turel-welti zürich
herr und frau dr. max h. welti zürich
herr und frau felix witzinger-karlen basel
mrs. a. l. witzle new york

amsterdam, stedelijk museum
basel, kunstmuseum
bern, kunstmuseum
lodz, museum sztuki
münchen, bayerische staatsgemäldesammlung
new york, museum of modern art
zürich, kunsthaus

galerie beyeler basel
galerie suzanne bollag zürich
galerie bonino buenos aires
grace borgenicht gallery new york
galerie louis carré paris
galerie chalette new york
galerie iris clert paris
otto gerson gallery new york
galerie internationale d'art contemporain paris
galleria del naviglio milano
betty parsons gallery new york
galerie denise rené paris

einleitung zur ausstellung

der sinn der ausstellung konkrete kunst ist es, im zusammenhang die erscheinung und entwicklung dieser für heute gewiss charakteristischen kunstgattung darzustellen, um aufzuzeigen wie die anfänge waren und wie sich in ständigem fluss, auch hier sichtbar die entstandenen ausdrucksformen wandelten und noch immer im wandel begriffen sind. dieser wandel zeugt von der lebendigkeit der bewegung.

der zeitpunkt, in dem diese darstellung geschieht, ist insofern von bedeutung, als der rückblick heute auf eine 50jährige entwicklung möglich ist, also auf ein halbes jahrhundert.

die anordnung der ausstellung ist chronologisch, das heisst sie folgt dem gang der entwicklung. dieses prinzip konnte leider nicht immer ganz eingehalten werden, da die ausstellung aus den zur verfügung stehenden werken aufgebaut werden musste.

zu dieser einschränkung, die also die zur verfügung stehenden werke betrifft, kommt noch hinzu, dass das helmhaus für den aufbau einer solchen systematischen schau, die eine eindeutige abfolge bedingt, denkbar ungeeignet ist. unter berücksichtigung dieser beiden einschränkenden faktoren muss die ausstellung betrachtet werden.

chronologische ordnung heisst nun in diesem fall das aufreihen aller jener kunstwerke nach ihrem thema und ihrer methode, die einen beitrag zur entwicklung bedeuten. das heisst, sie werden wenn möglich in der reihenfolge gezeigt, in der sie geschaffen wurden. dies bedeutet, dass jedes gezeigte werk eine neuschöpfung ist im sinn einer erfindung. die ganze geschichte der kunst ist eine abfolge von solchen erfindungen oder deren perfektionierung. heute noch mehr als früher.

diese erfindungen sind der persönliche beitrag des künstler an die entwicklung. in der konkreten kunst umfasst die erfindung einige entscheidende elemente, an denen schliesslich die persönlichkeit des künstler sich manifestiert in der originalität der struktur, die dimension und rhythmus bestimmt, das heisst des bildgedankens, des farbklanges, der materialwahl . . .

in der kunst ist die erfindung von entscheidender bedeutung, und gerade durch sie ist das werk mit dem urheber geistig untrennbar verbunden. das bedeutet, dass eine erfindung in malerei und plastik a priori die möglichkeit, ja die wahrscheinlichkeit in sich trägt, einmal als solche erkannt und bewertet zu werden. das heisst materiell gesprochen, dass die geistige erfindung, die sich durch die schaffung eines kunstwerkes manifestiert, nicht nur auf die zeit und die entwicklung der kunst einwirkt, sondern im moment der anerkennung durch die öffentlichkeit sich materiell in den preisen ausdrückt (was nach der these von franz roh etwa 30 jahre dauert). das merkwürdige phänomen, das wir beobachten, ist nun das, dass je höher die erfindung ist, desto weniger wird diese in der ersten zeit anerkannt, aber desto höher wird sie später bewertet.

andererseits könnte man auch der meinung sein, eine ausstellung wie diese sei heute nicht mehr nötig. eine kunstgattung wie die konkrete malerei und plastik sei nach 50 jahren doch schon so im allgemeinen bewusstsein verankert und ausserhalb der aktuellen problematik gerückt, dass man sich mit ihrem bestehen abgefunden habe.

mit der konkreten kunst ist dies sicher nicht der fall: sie ist keine abgeschlossene kategorie, deren möglichkeiten ein für allemal festgelegt sind. obwohl sie noch immer lebendig ist, was diese ausstellung deutlich beweist, kommen heute wie vor 50 jahren die stimmen nicht zur ruhe, die ihr baldiges ende prophezeien und nicht müde werden, zu verkünden, hier würden verirrte geometer oder sonst irgendwelche scharlatane ihr, übrigens ganz harmloses, unwesen treiben.

für andere ist es umgekehrt: für sie ist das, was die konkrete kunst hervorbrachte, erledigt, die entwicklung weitergegangen, neue probleme aktueller geworden. man möchte die geniale handschrift des künstler sehen, am drama des ausfüllens von einem oder mehreren quadratmetern fläche mit atemraubenden farb- und materialgestikulationen teilhaben.

zugegeben, jeder so auftretende rausch zeugt von vitalität, er ist befreiend insofern, als er neue möglichkeiten aufzeigt. genau so wie die unbändigen farben und formen in den ersten bildern von

kandinsky, zu beginn der konkreten kunst, der ausdruck einer befreiung waren. war es dort der ausdruck der befreiung vom sichtbaren gegenstand, so war die welle nach dem krieg ein ausbruch der befreiung der persönlichkeit und eine reaktion auf vermeintlich zu feste systeme der konkreten kunst.

es wurde in den letzten jahren mit monsterausstellungen, vor allem mit der «documenta» in kassel, versucht, das bedürfnis nach einem überblick zu befriedigen. doch trotz des vielversprechenden titels waren diese veranstaltungen enttäuschend. an stelle von dokumentation, wie es der titel der ausstellung versprach, sah man 1955 in kassel eine unsystematische schau, die 1959, bei der wiederholung der veranstaltung, zu einer sintflut anschwell, die deutlich zeigte, dass die informelle malerei, als vitalistische reaktion auf die tot geglaubte konkrete kunst ihren höhepunkt, als den wir einige werke von jackson pollock bezeichnen möchten, längst überschritten hatte; ja, dass gerade diese wenigen werke pollocks deshalb ihre zeit überdauert haben, weil sie ausser seiner persönlichen handschrift eine struktur aufweisen, die den anspruch auf allgemeingültigkeit hat im sinn der bestrebungen der konkreten kunst.

so war es naheliegend, nach der sintflut, eine bestandesaufnahme zu machen von dem, was seit 50 jahren in ruhe entwickelt wurde und dieses zu dokumentieren, um über einen grösseren zeitraum hinweg die veränderungen feststellen zu können. 1944 hatte in basel eine ähnliche bestandesaufnahme stattgefunden, ebenfalls auf das thema konkrete kunst beschränkt. in bescheidenerem rahmen fand eine ähnliche ausstellung 1945 in paris statt, und dann kam die vermeintliche befreiung von dieser kunst durch den faschismus.

diese befreiung und nicht-aktualität hatte ihr gutes, denn an den gegensätzen kann man oft erst die eigenschaften vergleichend feststellen.

mit der ausstellung konkrete kunst ist nun beabsichtigt, zu zeigen, wie diese begann und wo sie heute steht, welches ihre probleme zu beginn waren, wie sie sich entwickelten. es wurde bewusst darauf verzichtet, das phänomen der bewegung mit in die ausstellung einzubeziehen. solchen unternehmungen hat fast gleichzeitig das kunstgewerbemuseum eine schau gewidmet.

schliesslich bleibt mir noch der dank an die leihgeber. viele von ihnen haben zu einer zeit, als die hier gezeigten werke entstanden, diese erworben. sie haben sich dadurch mit dem geistigen wert der werke identifiziert und nie daran gedacht, dass sie einst auch materielle werte sein könnten. ohne die vielen privaten leihgeber, zu denen auch die ausstellenden künstler zählen, und ohne die hilfe einiger fortschrittlicher kunsthändler, schliesslich ohne dass sich einige bedeutende museen für die dauer der ausstellung von einigen werken getrennt hätten, wäre die durchführung unseres themas unmöglich gewesen.

besonders danken möchte ich noch meiner mitarbeiterin fräulein margit staber, sie hat den katalog systematisch bearbeitet und auf grund von vielen dokumenten dazu den begleitenden kommentar verfasst, so dass ein kleiner leitfaden entstanden ist, der auch über die gedanken der träger der neuen kunst aufschluss gibt.

max bill

verzeichnis der ausgestellten werke

auch wenn man geneigt ist, die entwicklung der von der äusseren erscheinung unabhängigen, der konkreten kunstform, um 1910 von impressionismus, neoimpressionismus, über cézanne und den kubismus herzuleiten, so ist damit der vorgang selbst, der an verschiedenen orten, bei verschiedenen künstlern und aus verschiedenen beweggründen gleichzeitig in erscheinung trat, noch nicht erklärt – und nachträglich kaum mehr feststellbar.

1

wassily kandinsky (1866–1944)

aquarell

1910

50 : 65 cm

sammlung mme nina kandinsky neuilly s/seine



wassily kandinsky, der mit seinem 1910 gemalten aquarell «première œuvre concrète» für die kunstgeschichte den beginn der neuen autonomen gestaltung mit farben und formen markiert, versuchte rückblickend auf sein zur selben zeit entstandenes buch «über das geistige in der kunst» die ursachen dieser neuorientierung zu deuten. er schrieb: «mein buch ‚über das geistige in der kunst‘ und ebenso ‚der blaue reiter‘ hatten hauptsächlich zum zweck, diese unbedingt in der zukunft nötige, unendliche erlebnisse ermöglichende fähigkeit des erlebens des geistigen in den materiellen und in den abstrakten dingen zu wecken . . . die beiden bücher wurden und werden oft missverstanden . . . nichts lag mir aber 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 kunstentwicklung vor die künstler stellen. dem sich gefestigt und starke wurzeln gefasst habenden geist kann und wird nichts mehr gefährlich sein, also auch nicht die viel gefürchtete gehirnarbeit in der kunst – sogar ihr übergewicht über den intuitiven teil des schaffens nicht, und man endet vielleicht mit der gänzlichen ausschliessung der ‚inspiration‘. wir kennen nur das gesetz von heute, der wenigen jahrtausende, aus denen sich allmählich – mit deutlichen abschweifungen – die genesis des schöpferiums emporgewachsen. wir kennen bloss die eigenschaften unseres ‚talentes‘ mit seinem unausweichlichen element des unbewussten und mit der bestimmten färbung des unbewussten. doch 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 . . .»

henry van de velde hatte schon vorher festgestellt (in seinen «kunstgewerblichen laienpredigten», leipzig 1902): «eine linie ist eine kraft, die ähnlich wie alle elementaren kräfte tätig; mehrere in verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende linien bewirken dasselbe wie mehrere gegeneinander wirkende elementare kräfte.» ähnlich wie wilhelm worringer in seiner 1906 veröffentlichten dissertation «abstraktion und einföhlung», enthielten auch van de velde gedanken die tendenz zu einer autonomen bildnerischen gestaltung. worringer suchte auf der basis der psychologie die begründung, weshalb überhaupt kunst gemacht werde, und stellte fest: «die banalen nachahmungstheorien, von denen unsere ästhetik dank der sklavischen abhängigkeit unseres gesamten bildungsgehaltes von aristotelischen begriffen nie loskam, haben uns blind gemacht für die eigentlichen psychischen werte, die ausgangspunkt und ziel aller künstlerischen produktion sind.» er spricht von einer über die «metaphysik des schönen» hinausgehenden «höheren metaphysik, die die kunst in ihrem gesamten umfang umfasst und

die, über jede materialistische deutung hinausweisend, sich in allem geschaffenen dokumentiert, sei es in den schnitzereien der maori oder im ersten besten assyrischen relief».

sowohl van de veldes «laienpredigten» wie worringers «abstraktion und einföhlung» haben die gemüter ihrer zeit erregt und den boden vorbereitet, auf den kandinskys «über das geistige in der kunst» fiel.

2

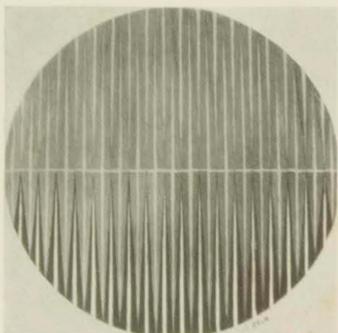
frank kupka (1871–1951)
nocturne
1911
oel auf leinwand. 66 : 66 cm
galerie louis carré paris



fast zur gleichen zeit, 1911, entstand unabhängig davon ein anderes bild, dessen struktur, heute betrachtet, mindestens ebenso revolutionär und bedeutungsvoll ist wie kandinskys «aquarell». es ist das «nocturne» von frank kupka. die beweggründe, die kupka in dieser frühzeit autonomer gestaltung zu diesem und ähnlichen werken führten, sind nicht mehr zu kontrollieren. doch kann man feststellen, dass kandinsky in der folge noch mehrere jahre lang deutlich merkmale von abstraktionsvorgängen in seiner malerei beibehielt, während kupka in rascher folge die erkenntnisse seiner neugewonnenen, frei rhythmisierten bildstruktur ausdehnte über die «fuge aus rot und blau» (1912) zu den ersten «plans verticaux».

3

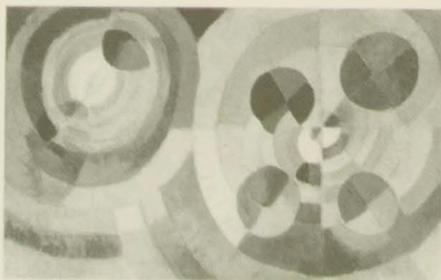
giacomo balla (1871–1958)
compenetrazione iridescente no 2
1912
oel auf leinwand. 77 : 77 cm
privatbesitz rom



1912 hat giacomo balla, vom futurismus herkommend, eine reihe von bildern gemalt, die als die ersten rein geometrischen farbstrukturen bezeichnet werden können. balla hat seine experimente in dieser richtung damals nicht mehr weitergeführt. erst in den letzten jahren sind ähnliche strukturabsichten an andern orten wieder aufgenommen worden.

4

robert delaunay (1885–1941)
formes circulaires
1912–30
oel auf leinwand. 67 : 110 cm
galerie louis carré paris



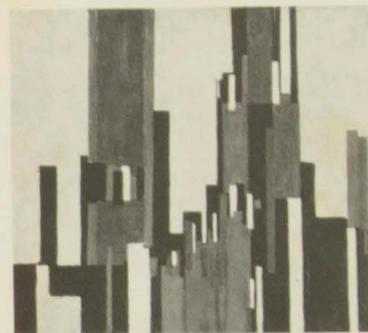
über seine bahnbrechenden farb- und formexperimente, die auch auf die entwicklung in deutschland (blauer reiter) grossen einfluss hatten, schrieb robert delaunay:

«eines tages begegnete ich dem kernproblem der farbe. – es begann die periode der «disques simultanés» (1913), der kreisförmigen bilder, in denen die farbe in ihrem kreisenden wesen

verwendet ist und die form sich aus dem dynamischen rhythmus der kreisförmig angeordneten farbe entwickelt. das einfachste dieser bilder war eine kreisfläche, bei der die einander entgegengesetzten farben nichts anderes mehr bedeuten sollten als das tatsächliche sichtbare (weder gegenständliches noch symbolisches); farben durch kontraste in kreisender bewegung. aber welche farben? rot und blau, im zentrum gegeneinandergesetzt, ergeben ultrarapide schwingungen, durch das auge physisch wahrnehmbar. um diese mitte, immer in kreisförmiger anordnung, habe ich andere kontraste gesetzt, alle nebeneinander und zugleich simultan zum ganzen des bildes, als totalität der farben in gegenstellung, und zwar die einen komplementär, die anderen in nicht-komplementären spannungen.» (auf grund von aufzeichnungen von robert delaunay.)

5

frank kupka (1871–1951)
plans verticaux bleus et rouges
1913
oel auf leinwand. 72 : 80 cm
galerie louis carré paris



robert delaunay und frank kupka hatten 1912 gleichzeitig im «salon des indépendants» in paris ausgestellt und wurden damals von guillaume apollinaire, dem freund und poetischen wortführer der kubisten, als «orphisten» bezeichnet.

6

wassily kandinsky (1866–1944)
improvisation 35
1914
oel auf leinwand. 110 : 120 cm
sammlung hans arp
im kunstmuseum basel



von 1912 an findet man bei kandinsky keinerlei anklänge mehr an abstraktionen nach dem naturvorbild, er hatte in kurzer zeit seinen expressiven, dramatischen stil gefunden, der ihn nicht nur mit seinen eigenen werken weltbekannt machte, sondern in dem auch bereits alle elemente enthalten waren, die vor zehn bis fünfzehn jahren im taschismus wiederaufgenommen wurden.

7

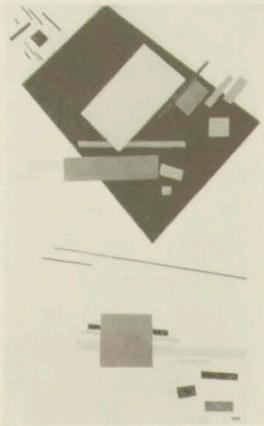
alberto magnelli (1888)
composition no 0526
1915
oel auf leinwand. 140 : 93 cm



auch alberto magnelli hat 1915 mit expressiven bildern, mit einer vom futurismus und kubismus herkommenden geometrischen struktur, seine ersten konkreten werke geschaffen.

8

kasimir malevitsch (1878–1935)
suprematismus
schwarzes trapez
und rotes viereck
1915
oel auf leinwand. 101,5 : 62 cm
stedelijk museum amsterdam



über seine erlebnisse beim übergang vom «kubismus zum suprematismus» schreibt kasimir malevitsch:

«als ich im jahre 1913 in meinem verzweifelten bestreben, die kunst vom ballast des gegenständlichen zu befreien, zu der form des quadrats flüchtete und ein bild, das nichts als ein schwarzes quadrat auf weissem feld darstellte, ausstellte, seufzte die kritik und mit ihr die gesellschaft: ‚alles, was wir geliebt haben, ist verlorengegangen; wir sind in einer wüste . . . vor uns steht ein schwarzes quadrat auf weissem grund!‘

man suchte nach ‚vernichtenden‘ worten, um das sinnbild der ‚wüste‘ zu verscheuchen und auf dem ‚toten quadrat‘ das geliebte ebenbild der ‚wirklichkeit‘ (‚die reale gegenständlichkeit‘ und ‚die seelische empfindung‘) zu erblicken.

das quadrat erschien der kritik und der gesellschaft unverständlich und gefährlich . . . und das war ja auch nicht anders zu erwarten.

der aufstieg zu den gegenstandslosen höhen der kunst ist mühselig und voller qualen . . . aber dennoch beglückend, das gewohnte bleibt immer weiter und weiter zurück . . . immer tiefer und tiefer versinken die umrisse der gegenständlichen; und so geht es schritt um schritt, bis schliesslich die welt der gegenständlichen begriffe – ‚alles, was wir geliebt hatten – und wovon wir leben‘ – unsichtbar wird.

keine ‚ebenbilder der wirklichkeit‘ – keine ideellen vorstellungen, nichts als eine wüste!

die wüste aber ist erfüllt vom geiste der gegenstandslosen empfindung, der alles durchdringt.

auch mich erfüllte eine art scheu bis zur angst, als es hiess, ‚die welt des willens und der vorstellung‘ zu verlassen, in der ich gelebt und geschafft hatte und an deren tatsächlichkeit ich geglaubt hatte.

aber das beglückende gefühl der befreienden gegenstandslosigkeit riss mich fort in die ‚wüste‘, wo nichts als die empfindung tatsächlichkeit ist . . . und so ward die empfindung zum inhalt meines lebens.

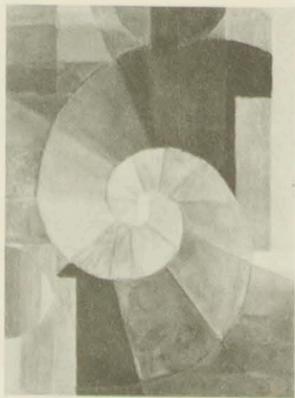
es war dies kein ‚leeres quadrat‘, was ich ausgestellt hatte, sondern die empfindung der gegenstandslosigkeit.

ich erkannte, dass das ‚ding‘ und die ‚vorstellung‘ für das ebenbild der empfindung gehalten wurden, und ich begriff die lüge der welt des willens und der vorstellung.»

(kasimir malevitsch in: «die gegenstandslose welt», bauhausbuch no 11, 1927)

9

johannes itten (1888)
das berühren
1916
oel auf leinwand. 104 : 80 cm



in wien begann 1916 johannes itten, sich mit farb- und formproblemen auseinanderzusetzen.

12

10

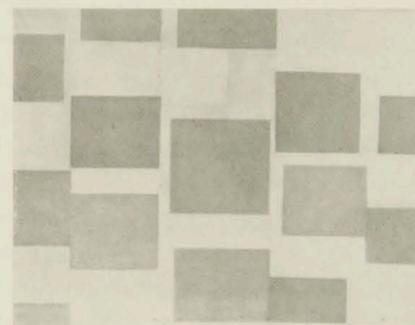
hans arp (1887)
irdische formen
1916–17
oel auf holz. 42 : 28 cm
sammlung mme arp-hagenbach



in zürich machte hans arp seine ersten holzreliefs in verbindung mit der «dada»-bewegung.

11

piet mondrian (1872–1944)
komposition no 5
mit farbigen flächen
1917
oel auf leinwand. 49,5 : 61 cm
galerie beyeler basel



piet mondrian hatte, vom kubismus herkommend, sich zu einer malerei von horizontal-vertikalen bezügen durchgearbeitet.

12

georges vantongerloo (1886)
konstruktion in der kugel
1917
gips versilbert. h: 17,8 cm
the museum of modern art new york

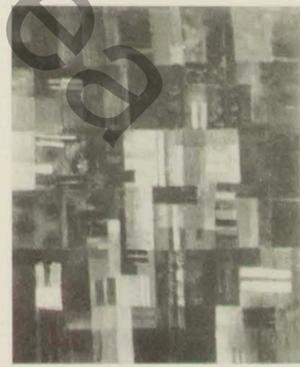


im radikalen gegensatz zu seiner akademischen ausbildung begann georges vantongerloo mit seinen «konstruktionen in der kugel».

1917 bringt ein weiteres, für die neue kunst entscheidendes ereignis: in holland hatte theo van doesburg eine zeitschrift gegründet: «de stijl», und als mitarbeiter einige künstler eingeladen, unter denen sich piet mondrian, georges vantongerloo, bart van der leck, vilmos huzar befanden. die erste nummer von «de stijl» erschien im oktober 1917, und während eines jahres folgten grundlegende texte aller beteiligten.

13

johannes itten (1888)
horizontal-vertikal
1917
oel auf leinwand. 55 : 45 cm

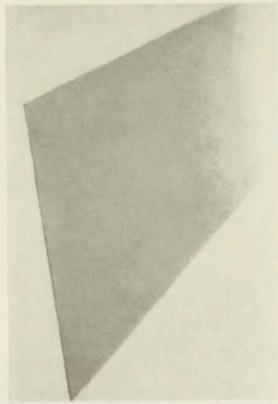


unabhängig von den ereignissen in holland, gelangte in wien johannes itten zu horizontal-vertikalen kompositionen.

13

14

kasimir malevitsch (1878–1935)
gelbes viereck auf weiss
±1917
oel auf leinwand. 106 : 70,5 cm
stedelijk museum amsterdam



in moskau entwickelte kasimir malevitsch seine suprematistischen malereien, zu denen er ergänzend schreibt:

«wir unterscheiden also zwei kategorien schöpferischer gestaltung: die künstlerisch-ästhetische (das gebiet des künstler) und die produktiv-technische (das gebiet des ingenieurs – des wissenschaftlers).

als resultat der künstlerisch-ästhetischen gestaltung entstehen absolute, unvergängliche werte; als resultat der wissenschaftlichen (prod.-techn.) gestaltung entstehen relative, vergängliche werte: der handwagen, die droschke, der eisenbahnwagen – das flugzeug . . . dies alles sind glieder jener langen kette ungelöster probleme und irrtümer, die sich wissenschaft – technik nennt; und wenn der sozialismus auf die unfehlbarkeit der wissenschaft – der technik baut, so steht ihm eine grosse enttäuschung bevor, denn es ist dem wissenschaftler nicht gegeben, den ‚gang der dinge‘ vor auszusehen und bleibende werte zu schaffen.

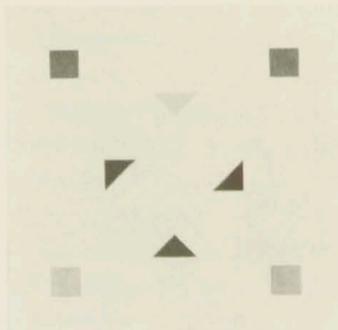
giotto, rubens, rembrandt, millet, cézanne, braque, picasso aber haben das wesen der dinge erfasst und unvergängliche, absolute werte geschaffen.

wenn man behaupten darf, dass kunstwerke gestaltungen unseres unterbewusstseins (oder überbewusstseins) sind, so muss man annehmen, dass diese art von bewusstsein unfehlbarer ist als das reine wissen.»

(kasimir malevitsch: aus «die gegenstandslose welt»)

15

bart van der leck (1876–1958)
komposition
1918
oel auf leinwand. 101 : 100 cm
stedelijk museum amsterdam



bart van der leck malte seit 1917 die ersten bilder mit reinen elementarfarben auf weisser fläche und geometrischen elementarformen.

16

piet mondrian (1872–1944)
komposition
graue struktur mit farbflächen
1918
oel auf leinwand. 49 : 60,5 cm
privatbesitz zürich

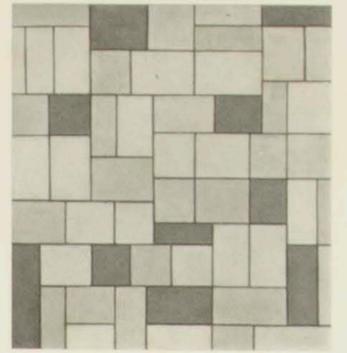


inzwischen war mondrian zu den ersten bildern mit ausschliesslicher horizontal-vertikal-struktur durchgestossen, allein mit den drei grundfarben gelb–rot–blau (wenn auch noch gedämpft) gestaltet. théo van doesburg befasste sich mit ähnlichen bildproblemen.

14

17

theo van doesburg (1883–1931)
composition en dissonances
1918
oel auf leinwand. 63 : 58 cm
sammlung mme arp-hagenbach



in der ersten nummer des zweiten jahrgangs der zeitschrift «de stijl» (november 1918) erschien ein manifest, unterzeichnet von einigen der bisherigen mitarbeiter (van der leck war inzwischen ausgeschieden), das als «stijl-manifest» weltberühmt wurde:

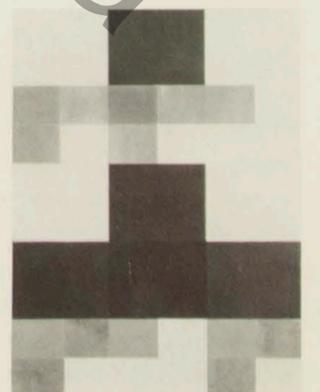
manifest I von «de stijl» 1918:

1. es gibt ein altes und ein neues zeitbewusstsein.
das alte richtet sich auf das individuelle.
das neue richtet sich auf das universelle.
der streit des individuellen gegen das universelle zeigt sich sowohl im weltkriege wie in der heutigen kunst.
2. der krieg zerstört die alte welt mit ihrem inhalt:
die individuelle vorherrschaft auf jedem gebiet.
3. die neue kunst hat das, was das neue zeitbewusstsein enthält,
ans licht gebracht: gleichmässiges verhältnis des universellen und des individuellen.
4. das neue zeitbewusstsein ist bereit, sich in allem, auch im äusserlichen leben, zu realisieren.
5. tradition, dogmen und die vorherrschaft des individuellen stehen dieser realisierung im wege.
6. deshalb rufen die begründer der neuen bildung alle, die an die reform der kunst und der kultur glauben, auf, diese hindernisse der entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden kunst – indem sie die naturform aufhoben – dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen kunstausdruck, der äussersten konsequenz jeden kunstbegriffs, im wege steht.
7. die künstler der gegenwart in der ganzen welt haben, getrieben durch ein und dasselbe bewusstsein, auf geistigem gebiet teilgenommen am weltkrieg gegen die vorherrschaft des individualismus, der willkür. sie sympathisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell streiten für die bildung einer internationalen einheit in leben, kunst, kultur.
8. das organ «de stijl», zu diesem zweck gegründet, trachtet, dazu beizutragen, die neue lebensauffassung in ein reines licht zu stellen. mitwirkung aller ist möglich durch:
9. I. als beweis von zustimmung, einsendung (an die redaktion) von namen (genau), adresse, beruf. II. beiträge im weitesten sinne (kritische, philosophische, architektonische, wissenschaftliche, literarische, musikalische usw. sowie reproduktive) für die monatsschrift «de stijl». III. übersetzung in andere sprache und verbreitung der ansichten, die in «de stijl» veröffentlicht werden.

unterschrift der mitarbeiter: théo van doesburg, maler. robt. van't hoff, architekt. vilmos huszar, maler. antony kok, dichter. piet mondrian, maler. g. vantongerloo, bildhauer. jan wils, architekt.

18

hans arp (1887)
horizontal-vertikal-komposition
nach papierbild von 1918
oel auf leinwand. 90 : 69 cm



15

19

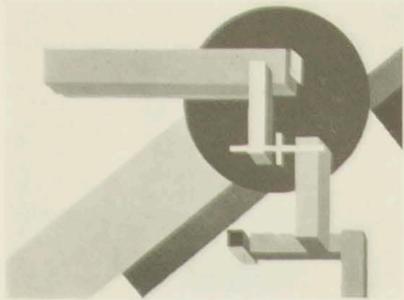
el lissitzky (1890–1941)

proun

1919

oel auf leinwand. 71 : 95 cm

privatbesitz basel



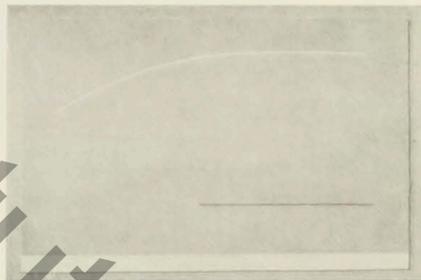
20

paul mansouff (1896)

malerische form 1918

1918

oel auf holz. 46 : 70 cm



in moskau hatten sich die «konstruktivisten» zusammengeschlossen: tatlin, malewitsch, puni, rodschenko, mansouff, lissitzky. sie versuchten eine neue kunst mit der politischen neuordnung des landes zu verbinden, was jedoch nur während weniger jahre scheinbar gelang. die meisten konstruktivisten, aber auch kandinsky, zogen es dann vor, die sowjetunion zu verlassen, denn ihre kunstsprache stand im gegensatz zum neu proklamierten «sozialistischen realismus».

21

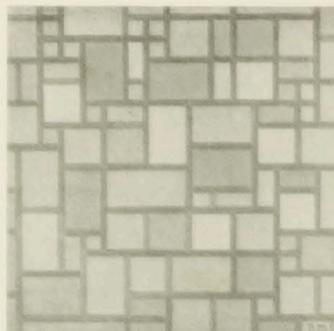
piet mondrian (1872–1944)

composition

1919

oel auf leinwand. 49 : 49 cm

sammlung mme arp-hagenbach



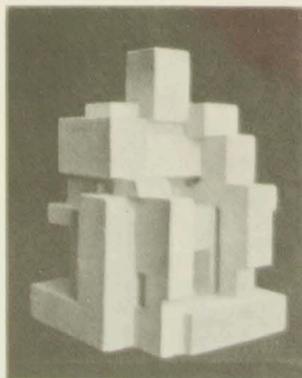
22

georges vantongerloo (1886)

rapport des volumes

1919

stein. 12 : 12 : 18 cm



in holland hatten mondrian und van doesburg in der malerei, vantongerloo in der plastik, ihre experimente systematisch zum «neoplastizismus» weiterentwickelt. mondrian siedelte nach paris über und veröffentlichte dort die schrift: «le néoplastizisme» (paris 1920, erschienen als «neue gestaltung», bauhausbuch no 5, 1925 münchen), dem folgender text entnommen ist:

«die neue gestaltung hat ihre wurzeln im kubismus. sie könnte ebensogut die malerei der realen abstraktion heissen, weil das

16

abstrakte ebenso wie in den mathematischen wissenschaften – aber ohne wie hier das absolute zu erreichen – durch eine plastische realität ausgedrückt werden kann. das ist insbesondere das wesen der neuen gestaltung in der malerei. sie ist eine komposition farbiger rechtecke, welche die tiefste realität ausdrücken. dahin kommt sie durch den gestalteten ausdruck der verhältnisse, und nicht durch die natürliche erscheinung. sie verwirklicht das, was alle malerei gewollt hat, aber nicht anders als in verschleierter form ausdrücken konnte. die farbigen flächen drücken sowohl durch ihre lage und grösse als durch die stärke ihrer farben bildnerisch nur verhältnisse und nicht formen aus . . .

die harmonie der kunst ist von der natürlichen harmonie so völlig verschieden, dass wir (in der neuen gestaltung) lieber den begriff ‚gleichgewichtige beziehung‘ anwenden möchten als das wort harmonie. jedenfalls dürfen wir dem wort gleichgewichtig nicht den sinn von symmetrie unterschieben. die gleichgewichtigen zusammenhänge drücken sich gestaltend durch die kontraste aus, durch neutralisierende gegensätze, welche im alten sinne nicht harmonisch sind. – die drei grundfarben rot, gelb und blau bleiben prismatische farben, trotz des abstandes, der sie im prisma trennt, und trotz der neuen gestaltung, die sie nicht in ihrer spektralen erscheinung ausdrückt. wenn wir die farben ihrer wissenschaftlichen oder natürlichen gesetze gemäss ausdrücken würden, würden wir nur eine andere art natürlicher harmonie gestalten . . .

die dekorativen künste werden ebenso wie die angewandten künste im neuen gestalten verschwinden. mobiliar, geschirr usw. werden durch gleichzeitiges auswirken der architektur, skulptur und malerei entstehen und sich automatisch nach den gesetzen des neuen gestaltens richten.

so schafft der mensch durch den neuen geist eine neue schönheit, während er sie früher nur lyrisch besang oder sie plastisch gestaltete. diese neue schönheit ist dem neuen menschen unentbehrlich geworden, denn sie drückt sein eigenes bild in gleichwertigem gegensatz aus.»

23

sophie tauber-arp (1889–1943)

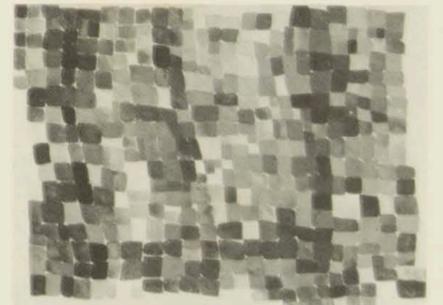
composition

en taches quadrangulaires

1920

gouache auf papier. 24 : 31,5 cm

sammlung mme arp-hagenbach



24

kurt schwitters (1887–1948)

merz 258. fünftrot-neu

1921

collage auf karton. 17 : 14 cm

privatbesitz zürich

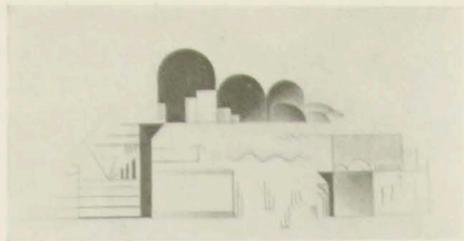


seit 1919 machte in deutschland kurt schwitters kompositionen aus unscheinbaren abfällen, mit der absicht, aus wertlosem material durch schöpferische arbeit ästhetische werte zu schaffen. das gelang ihm so vollkommen, dass diese merz-collagen seit 1948 seinen posthumen weltruhm begründeten.

17

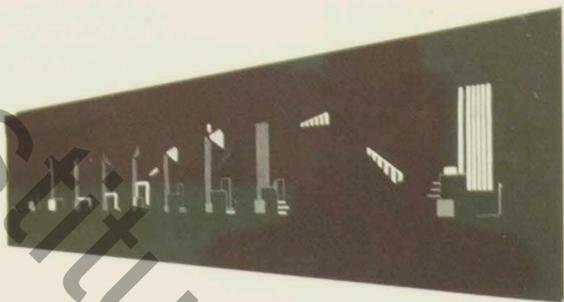
25

viking eggeling (1880–1925)
elemente der
«horizontal-vertikal-symphonie»
1919
zeichnung, 32 : 64 cm
privatbesitz basel



26

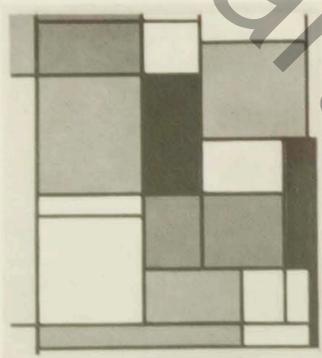
hans richter (1888)
fuge in rot und grün
1923
oel auf leinwand, 80 : 330 cm



in deutschland arbeiteten viking eggeling und hans richter
gemeinsam um 1920 an zwei neuen künstlerischen ausdrucksformen:
dem film als kunstmittel und dem rollenbild als erper-
formmentfaltung in mehreren etappen.

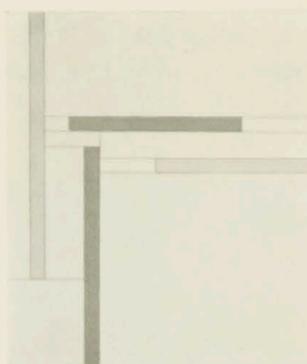
27

piet mondrian (1872–1944)
tableau no II
1921–25
oel auf leinwand, 75 : 65 cm
privatbesitz zürich



28

georges vantongerloo (1886)
fonction de lignes, rouge-verte
1937
oel auf holz, 80 : 66 cm
privatbesitz zürich



zwischen 1919 und 1921 hatte georges vantongerloo sein buch
«l'art et son avenir» (erschieden bei sikkell, antwerpen 1924) in
menton geschrieben, gleichzeitig hatte er wieder zu malen begonnen.
bis 1937 entwickelte er eine bildform von horizontal-vertikalen
bezügen, die im gegensatz zu mondrian und van doesburg lediglich
sehr feine trennlinien aufweist, also nicht mit hilfe einer
dominierenden struktur einen dynamisierenden rhythmus erzielt.
zu einem der letzten bilder dieser art schreibt vantongerloo:

«die mittel, ästhetische empfindungen durch harmonische
beziehungen auszudrücken, sind von jeher gesucht worden. man
neigt oft dazu, diese suche unter dem titel irgendeines -ismus
zu klassieren. mir scheint dies falsch, denn innerhalb des ‚abstrakten‘
sind viele formen möglich, von denen jede eine persönliche
ausdrucksform ist. deshalb muss man jedes werk einzeln beurteilen.

18

zahlreiche dieser ausdrucksformen sind mehr oder weniger
geometrisch. ich sage mehr oder weniger, denn sobald man
geometrischen formen einen ideellen wert beimisst, drückt man
eine allegorische absicht aus und nicht einen räumlichen wert.

ich versuchte von jeher, beziehungen herzustellen zwischen den
elementen, aus denen das ganze eines werkes zusammengefügt ist.
diese beziehungen entstehen in einem gegebenen raum, welcher
als einheit genommen werden muss. die verhältnisse, formen,
farben, körper, hohlräume in einem funktionsverhältnis zueinander
und zu einem gegebenen raum. diese funktionen tendieren auf eine
harmonie und vermitteln ästhetische empfindungen.

es ist eine erfahrungstatsache, dass unsere sinne nur das
aufnehmen, was sich im raum und in der zeit abspielt. jedes
geschehnis ereignet sich an einem bestimmten ort, in einem
bestimmten moment. der raum ist die bühne, auf welcher sich auch
das schauspiel der harmonisierung abspielt. es sind die harmonischen
beziehungen der verwendeten elemente, welche den sinnen des
menschen das spiel zeigen, das man als kunst zu bezeichnen pflegt.»
(georges vantongerloo 1938, zitiert in: max bill «konkrete kunst»,
werk no 8, 1938)

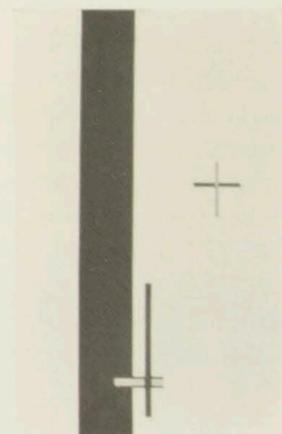
29

wassily kandinsky (1866–1944)
standhaftes grün
1925
oel auf leinwand, 70 : 50 cm
privatbesitz zürich



30

laszlo moholy-nagy (1895–1946)
enamel abstract
1922–23
email auf metall, 18,75 : 12 cm
philip johnson new york



31

paul klee (1879–1940)
blühendes beet
1923
oel auf karton, 34 : 26 cm
privatbesitz zürich



die probleme der konkreten kunst begannen sich vielschichtig zu
entwickeln, und in den verschiedenen ländern arbeiteten die
verschiedensten künstler an der festigung der gewonnenen
erkenntnisse. ein konzentrationspunkt neuer gestaltung wurde das
bauhaus in weimar und dessau, an dem kandinsky, klee, moholy-
nagy, albers lehrten und ihre erfahrungen an ihre schüler weitergaben.

19

die publikation der bauhausbücher, die schriften von kandinsky, klee, mondrian, malewitsch, van doesburg, gleizes, trugen zur verbreitung der neuen ideen bei.

ansicht stiess dabei gegen ansicht. die eine überlegung forderte eine andere heraus; paul klee formulierte seine gedanken in der zeitschrift für gestaltung «bauhaus» (no 2/3 1928) folgendermassen:

exakte versuche im bereich der kunst

«wir konstruieren und konstruieren, und doch ist die intuition noch immer eine gute sache. man kann ohne sie beträchtliches, aber nicht alles. man kann lange tun, mancherlei und vielerlei tun, wesentliches tun, aber nicht alles.

wo die intuition der exakten forschung sich verbindet, beschleunigt sie den fortschritt der exakten forschung zum vorsprung. durch intuition beflügelte exaktheit ist zeitweise überlegen, weil aber exakte forschung exakte forschung ist, kommt sie, vom tempo abgesehen, auch ohne intuition vom fleck. sie kann prinzipiell ohne sie, sie kann logisch bleiben, kann sich konstituieren. sie kann auf kühne weise von einem ins andere brücken. sie kann im drunter und drüber geordnete haltung bewahren.

auch der kunst ist zur exakten forschung raum genug gegeben, und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn. mathematik und physik liefern dazu die handhabe in form von regeln für die innehaltung und für die abwechslungsung.

heilsam ist hier der zwang, sich zunächst mit den funktionen zu befassen und zunächst nicht mit der fertigen form. algebraische, geometrische aufgaben, mechanische aufgaben sind schulungsmomente in der richtung zum wesentlichen, zum funktionellen gegenüber dem impressiven. man lernt hinter die fassaden sehen, ein ding an der wurzel fassen. man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die vorgeschichte des sichtbaren. lernt in die tiefe graben, lernt blosslegen, lernt begründen, lernt analysieren.

man lernt formalistisches gering achten und lernt vermeiden, fertiges zu übernehmen. man lernt die besondere art des fortschreitens nach der richtung kritischen zurückdringens, nach der richtung zum früheren, auf dem späteres wächst. man lernt früh aufstehen, um mit dem ablauf der geschichte vertraut zu werden. man lernt verbindliches auf dem weg vom ursächlichen zum wirklichen. lernt verdauliches. lernt bewegung durch logischen zusammenhang organisieren. lernt logik. lernt organismus.

lockerung der spannungsverhältnisse ist folge. nichts überspanntes, spannung im inneren, dahinter, darunter, heisst nur zuinnerst, innerlichkeit.

das alles ist sehr gut, und doch hat es eine not: die intuition ist trotzdem ganz nicht zu ersetzen. man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert; gute dinge. aber man gelangt nicht zur totalisation.

man war fleissig; aber genie ist nicht fleiss, wie ein gefehltes schlagwort meint. genie ist nicht einmal teilweise fleiss, weil etwa geniale männer ausserdem noch fleissig waren. genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.

genie schult man nicht, weil es nicht norm ist, weil es sonderfall ist. mit dem unerwarteten ist schwer rechnen. und doch ist es als führer in person immer weit vorne dran. es sprengt voran in gleicher richtung oder in anderer richtung. vielleicht ist es heute schon in einer gegend, an die man wenig denkt. denn genie ist zum dogma oftmals ketzer, hat kein prinzip ausser sich selbst. die schule schweige über den begriff genie mit bewusstem seitenblick, mit taktvollem respekt. sie wahre ihn als geheimnis in verschlossenem raum. sie wahre ein geheimnis, das, aus seiner latenz heraustretend, vielleicht unlogisch und töricht früge.

das gäbe revolution. fassungslosigkeit aus überraschung. entrüstung und verbannung: vollsynthetiker hinaus! hinaus totalisator! wir sind dagegen! und dann die hagelnden schimpfworte: romantik! kosmik! mystik!

ja, man müsste am ende einen philosophen berufen, einen magier! oder die grossen toten (welche tot sind?). man müsste kolleg halten an feiertagen, ausserhalb des schulkomplexes. draussen unter bäumen, bei tieren, an strömen. oder auf bergen im meer. es wären aufgaben zu stellen, wie etwa: die konstruktion des geheimnisses.

sancta ratio chaotical schulisch, und zum lachen! und doch ist es die aufgabe, wenn konstruktiv für total gilt.

aber beruhigen wir uns, konstruktiv gilt nicht für total. die t u g e n d ist, dass wir durch die pflege des exakten grund legten zur spezifischen kunstwissenschaft, mit einschluss der unbekanntten grössen x.»

(enthalten in dem systematischen werk «paul klee: das bildnerische denken», benno schwabe & co., basel und stuttgart 1956)

32

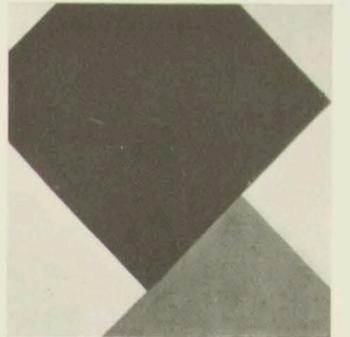
théo van doesburg (1883–1931)

composition élémentaire

1924

oel auf leinwand. 30 : 30 cm

privatbesitz zürich



seit 1919 hatte mondrian quadratische bilder gemalt, die auf die spitze gestellt waren, deren struktur jedoch horizontal-vertikal verlief. als théo van doesburg 1924 die bildstruktur diagonal legte, kam es zu langen auseinandersetzungen, woraufhin mondrian nicht mehr weiter an der zeitschrift «de stijl» mitwirkte.

33

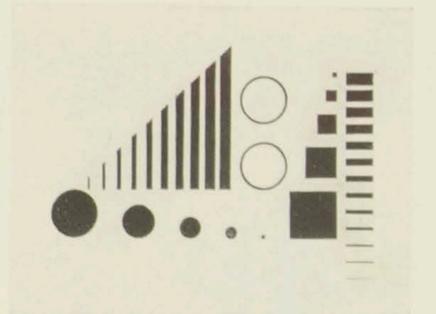
henryk berlewi (1894)

mécano-facture

(contrastes dynamiques)

1924

gouache. 109 : 81 cm



34

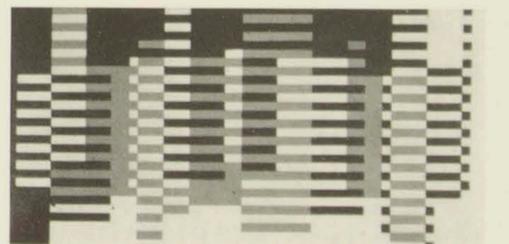
josef albers (1888)

city

1928

glas opak. 28 : 55 cm

galerie suzanne bollag zürich



35

sophie taeuber-arp (1889–1943)

composition «aubette»

1927

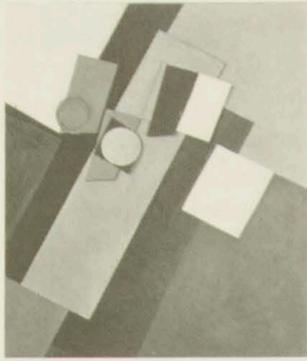
oel auf hartplatte. 111 : 43,9 cm

sammlung hans arp



36

kurt schwitters (1887–1948)
merz-relief
1926
bemaltes holz. 60 : 51 cm
privatbesitz basel



37

friedel vordemberge-gildewart
(1899)
composition no 34
1927
oel auf leinwand. 80 : 100 cm
privatbesitz zürich



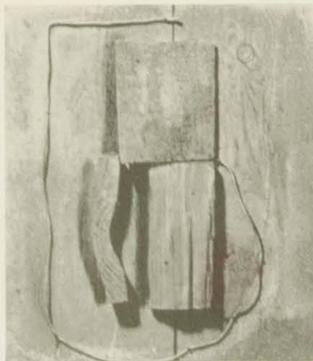
38

serge charchoune (1888)
impressionisme ornamental
1928
oel auf karton. 30 : 52 cm
privatbesitz basel



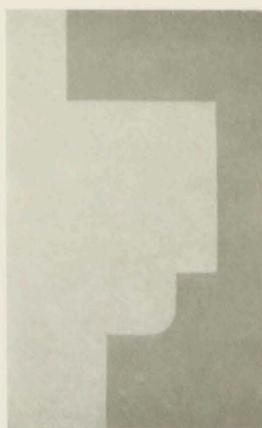
39

hans robert welti (1894–1934)
umschnürtes holz
ca. 1928–30
holz bemalt und schnur. 50 : 44 cm
besitz frau lucie turel-welti zürich



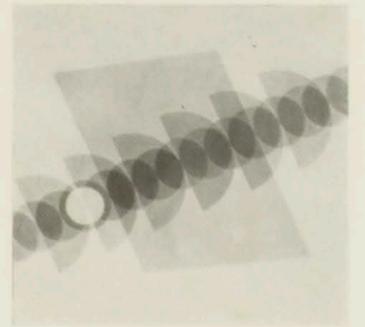
40

wladyslaw strzeminski (1893–1952)
composition architectonique
1929
oel auf leinwand. 96 : 60 cm
museum sztuki lodz polen



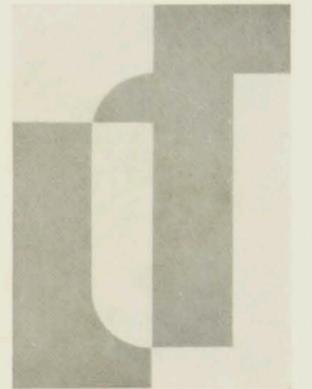
41

otto gustav carlsund (1897–1948)
étude de formes
1929
oel auf leinwand. 78 : 78 cm
privatbesitz basel



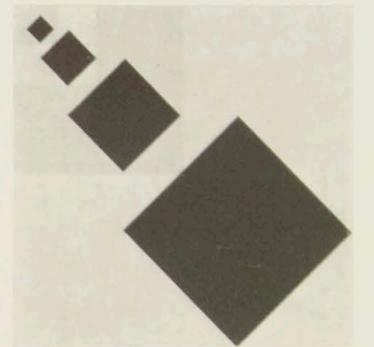
42

henri stazewski (1894)
composition
1930
oel auf leinwand. 73 : 54 cm
privatbesitz basel



43

theo van doesburg (1883–1931)
composition arithmétique
1930
oel auf leinwand. 101 : 101 cm
privatbesitz basel



1930 publizierte in paris théo doesburg:

das manifest der konkreten kunst:

«konkrete und nicht abstrakte malerei. denn wir haben die zeit des suchens und der spekulativen experimente hinter uns gelassen. auf der suche nach der reinheit waren die künstler gezwungen, von den natur-formen, die die plastischen elemente verbargen, zu abstrahieren. um sich auszudrücken und kunst-formen zu schaffen, war der gestalter gezwungen, die natur-formen zu zerstören.

heute ist die idee der kunst-form (beispiel: picasso; abstraktion) ebenso veraltet wie die idee der natur-form (beispiel: paulus potter; naturalismus). wir sehen die zeit der reinen malerei voraus und konstruieren die geist-form, die zeit der konkretisierung des schöpferischen geistes.

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, illusorischer, unbestimmter, spekulativer als eine linie.

konkrete und nicht abstrakte malerei, denn der geist hat den zustand der reife erreicht: er braucht klare, intellektuelle mittel, um sich auf konkrete art zu manifestieren.

1. die vorherrschaft des individualismus, wie auch des lokalgenies, waren stets die grossen hindernisse für die geburt einer universellen kunst.
wenn die ausdrucks mittel von allen eigentümlichkeiten befreit sind, stehen sie in beziehung mit dem eigentlichen ziel der kunst: eine universelle sprache zu schaffen.

2. das kunstwerk wird nicht mit den fingern und nicht mit den nerven geschaffen. die erregung, das gefühl, die sensibilität haben niemals den gang der kunst nach perfektion beschleunigt. nur der geist (der intellekt) ist schöpferisch, mit einer geschwindigkeit, die zweifellos der des lichtes überlegen ist. lyrismus, dramatismus, symbolismus, sensibilität, unbewusstsein, traum, inspiration usw. sind nur ein ersatz für den schöpferischen gedanken. was tatsächlich wichtig war, in allen bereichen menschlicher aktivität, das ist der gedanke. die evolution der malerei ist nichts anderes als die suche des intellekts nach dem wahren, als kultur des optischen. alles ist messbar, auch der geist mit seinen 199 dimensionen. wir sind maler, die zu denken und zu messen wagen.
3. in der malerei ist nur die farbe wahr. die farbe ist eine konstante energie, bestimmt durch den widerspruch zu einer anderen farbe. die farbe ist die grundsubstanz der malerei; sie bedeutet nur sich selbst. die malerei ist ein mittel, um auf optische weise den gedanken zu verwirklichen: jedes bild ist ein farbgedanke.
4. die konstruktion in beziehung zur eigentlichen oberfläche des bildes, oder in beziehung zu dem durch die farben geschaffenen raum, ist mit dem auge zu kontrollieren. die konstruktion unterscheidet sich vollständig vom arrangement (dekoration) und von der geschmacksmässig empfundenen komposition. die meisten maler arbeiten nach der art der zuckerbäcker und der putzmacher; wir arbeiten im gegensatz dazu mit den grössen der mathematik (euklidisch oder nicht-euklidisch) und der wissenschaft, das heisst mit dem mittel des denkens.
5. bevor das werk in materie umgesetzt wird, besteht es auf vollständige art im bewusstsein. es ist auch nötig, dass die realisierung eine technische perfektion aufweist, die der des geistigen entwurfes ebenbürtig ist. sie darf keine spur menschlicher schwäche zeigen: kein zittern, keine ungenauigkeiten, kein zögern; keine unvollendeten teile usw. mit dem ‚menschlichen‘ in der kunst hat man nicht wenig unsinn gerechtfertigt, wenn man es nicht fertigbringt, eine gerade linie mit der hand zu ziehen, dann nimmt man ein lineal. die schreibmaschinenschrift ist klarer, lesbarer und schöner als die handschrift. wir wollen keine künstlerische ausdruckschrift. 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.
6. das auf diese weise konzipierte kunstwerk verwirklicht die klarheit, die die grundlage einer neuen kultur sein wird.

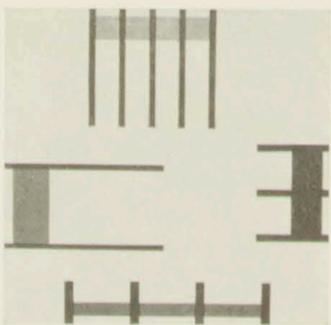
paris, januar 1930.

dieses manifest wird demnächst in unserer revue ‚art concret‘ veröffentlicht, die ende februar 1930 erscheint. das manifest, dessen original ich verfasst habe, ist unterzeichnet von den neuen malern der avantgarde: hélion, carlsund, wantz, shwab, tutundjian usw.» (aus: «prisma der kunsten», théo van doesburg, amsterdam 1936)

damit war der versuch gemacht, eine neue basis künstlerischer gestaltung zu manifestieren. aber die gruppe «AC» kam allein nicht weiter: im jahr 1931 wurde deshalb die vereinigung «abstraction-création, art non figuratif» gegründet. kurze zeit später starb théo van doesburg in davos (1931); er war die aktivste persönlichkeits der pionierzeit der konkreten kunst gewesen.

44

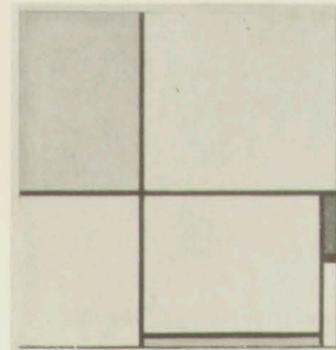
jean hélion (1904)
komposition
1932
oel auf leinwand. 90 : 90 cm
privatbesitz basel



24

45

piet mondrian (1872–1944)
komposition D
1932
oel auf leinwand. 42 : 38,5 cm
privatbesitz zürich



46

paul klee (1879–1940)
rhythmisches
1930
oel auf pappe. 69 : 50 cm
privatbesitz bern



47

hans arp (1887)
fleurs – nuages
1932
oel auf holz. 75 : 59 cm



die aktivität der gruppe «abstraction-création» erstreckte sich auf viele länder, doch 1936 erlag auch diese umfassende gruppe den ungünstigen zeitverhältnissen. die fünf jahrbücher sind jedoch noch heute entscheidende dokumente zur vorkriegsentwicklung der konkreten kunst.

48

wladyslaw strzeminski (1893–1952)
komposition uniste
1931–32
oel auf leinwand. 48 : 32 cm
museum sztuki lodz polen



in «abstraction-création» (1932) erschien ein text des polen wladyslaw strzeminsky zu seinen neuen bildern, die heute wieder besonders aktuell sind, denn sie enthalten bereits die grundlagen der monochromen strukturalerei, die in den letzten jahren aufkam: «dort, wo es eine trennlinie gibt, ist das bild in teile zerschnitten. was müssen deren beziehungen sein?

die linie. ist es nur eine linie, so sehen wir ihre beziehung zu den bildgrenzen. sind es mehrere, sehen wir die beziehungen der linien unter sich und einer jeden zu den bildgrenzen.

die linie hat stets das bild durchschnitten. wie ist die reziproke beziehung dieser schnitte? wir binden die einzelnen teile in einen

25

rhythmus der beziehungen einer dimension zu einer andern. so besteht also ein rhythmus als essenz der ästhetischen emotionen des bildes.

dieser rhythmus ergibt sich aus dem widerstreit der richtungen und dimensionen.

das gesetz der einheit des rhythmus? man gewinnt die einheit des rhythmus, indem man die beziehungen der dimensionen demselben mathematischen ausdruck unterordnet. dieser mathematische ausdruck entscheidet über die beziehung zwischen höhe und breite des bildes. alle bruchstücke und alle formen sind durch diese mathematische beziehung zusammengehalten. auf diese weise gelangen wir zu einem absoluten rhythmus aller formen, deren grösste das bild selbst ist.

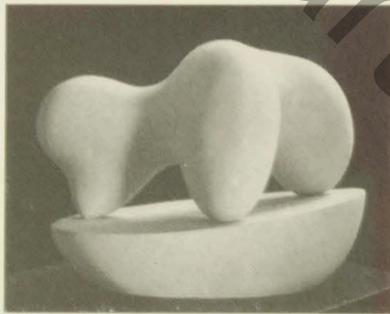
wo wir jedoch eine linie haben, gibt es eine teilung, und an stelle eines einzigen bildes haben wir getrennte teile. die linie teilt; aber das ziel unserer absichten soll nicht die teilung, sondern die einheit des bildes sein, direkt dargestellt, das heisst die optische einheit.

folglich muss man auf die linie verzichten. man muss auf den rhythmus verzichten, denn er besteht nur in der beziehung zwischen unabhängigen teilen. man muss auf widerstreit und kontrast verzichten, denn nur getrennte formen können widersprüche und kontraste erzeugen. man muss auf die teilung verzichten, denn diese bewirken konzentration und grösste intensität an den konturen – und zerteilen das bild in starke und schwache formen.

nachdem ich in meinen bildern das problem des architektonischen rhythmus studiert habe, beschäftige ich mich nunmehr mit dem begriff der bild-einheit.»

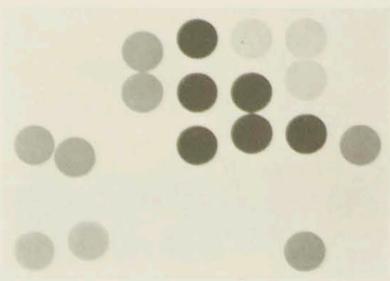
49

hans arp (1887)
concrétion humaine II
1933
stein. 56 : 81 : 54 cm
kunsthaus zürich



50

sophie taeuber-arp (1889–1943)
bewegtes kreisbild
1933
oel auf leinwand. 72,5 : 100 cm
sammlung mme arp-hagenbach



51

max bill (1908)
glasbild
1933–35
kristallglas sandgestrahlt
60 : 100 cm



26

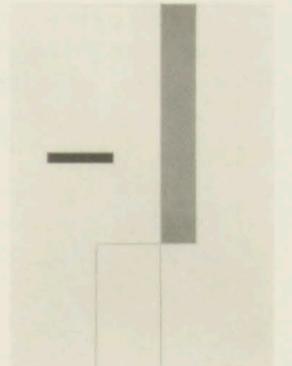
52

wladyslaw strzeminski (1893–1952)
composition uniste
1934
oel auf leinwand. 50 : 50 cm
museum sztuki lodz polen



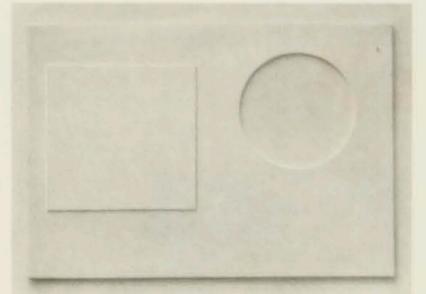
53

burgoyne diller (1906)
composition
1934–55–60
oel auf leinwand. 137 : 96,5 cm
galerie chalette new york



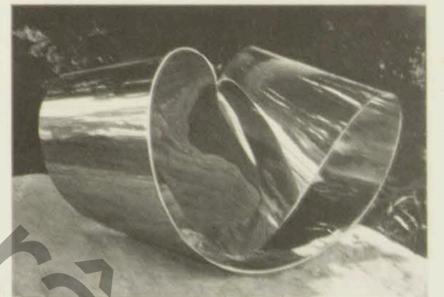
54

ben nicholson (1894)
white relief
1936
oel auf holz. 67 : 93 cm
galerie beyeler basel



55

max bill (1908)
ein-eck-fläche im raum
1957
messing vergoldet. 38 : 70 : 46 cm



die «eineckfläche» von max bill gehört deshalb an diese stelle, weil sie eine weiterführung eines seiner grundlegenden plastischen themen ist. bill stellt dazu fest:

«im jahr 1935 hatte ich eine elementare plastik gemacht: die 'unendliche schleife'. später stellte sich heraus, dass jene plastik in formal ausgewogener, künstlerisch interpretierter form das in der mathematik bekannte möbius-band darstellte. in der folge beschäftigte ich mich mit den darin realisierten problemen der topologie, die ausserordentlich spannend sind. jene plastik besteht aus einem überall gleich breiten band, dessen kanten also parallel sind. scheinbar ist es eine zweiseitige fläche, die durch parallel laufende linien aus dem sie umgebenden raum abgetrennt ist und einen neuen raum bildet. das phänomen dieses 'körpers' ist jedoch, dass diese neue raumbildende fläche nur eine einzige seite hat, und dass die scheinbar parallelen zwei linien in wirklichkeit nur eine einzige linie ist, also eine linie, die mit sich selbst parallel läuft.

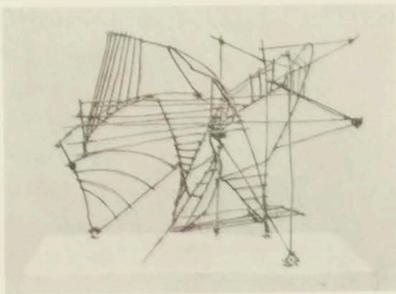
27

seither habe ich einige solche ‚doppelflächner‘ gemacht, die nur eine einzige fläche und nur eine einzige begrenzungsline aufweisen und die in ihrer formulierung weit über jene erste ‚unendliche schleife‘ hinausgehen.»

(aus: max bill, der unendliche raum als plastisches thema, in «arte d'oggi», milano 1950, no 8)

56

walter bodmer (1903)
drahtplastik
1936
19 : 27 cm



57

hans fischli (1909)
farbige tafel
1936
farbstift mit kreide. 41 : 33 cm
privatbesitz zürich



58

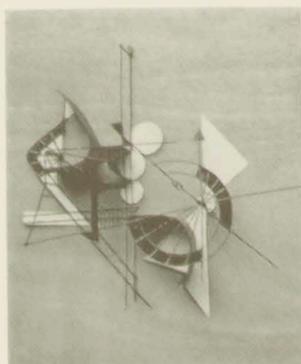
hans hinterreiter (1902)
opus 26
1937-41
tempera auf pappe. 63 : 63 cm
besitz dr. willy graf winterthur



in den jahren vor ausbruch des weltkrieges 1939/1945, begannen die jungen schweizer künstler hervorzutreten: hans fischli (seinerzeit mit max bill am bauhaus), walter bodmer und hans hinterreiter leisten jeder selbständige beiträge zur entwicklung der konkreten kunst. max bill formulierte 1936 im katalog der ausstellung «zeitprobleme in der schweizer malerei und plastik» (kunsthhaus zürich) den begriff der konkreten gestaltung neu und wird in den folgenden jahren der theoretiker und verfechter dieser bezeichnung (siehe seite 50).

59

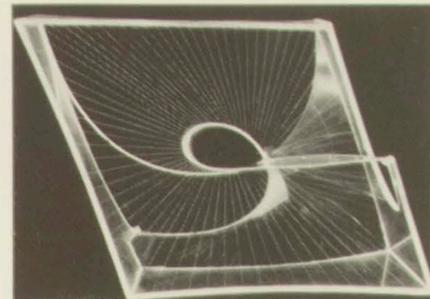
walter bodmer (1903)
relief aus draht und blech
1938
38 : 38 cm (platte 60 : 50 cm)



28

60

naum gabo (1890)
construction in space
1937
plexiglas. 57 : 57 cm
otto gerson gallery new york



die von russland gekommenen konstruktivisten, die brüder antoine pevsner und naum gabo, schlossen sich ebenfalls der gruppe «abstraction-creation» an. gabo schrieb im jahrbuch von 1932 über seine plastischen experimente, die ihn seit den zwanziger jahren beschäftigten:

«wir nennen uns konstruktivisten, weil unsere bilder nicht mehr ‚gemalt‘ und unsere plastiken nicht mehr ‚modelliert‘, sondern mit hilfe des raumes im raum konstruiert sind. so zerstören wir das, was bisher die malerei von der plastik trennte.

das prinzip des konstruktivismus führt die plastischen künste in den bereich der architektur. die ehemals nachbildende kunst ist schöpferisch geworden. sie ist jetzt eine geistige quelle, aus der die künftigen architekten schöpfen werden.

ohne dass wir die funktionen der kunst negieren möchten, versuchen wir, sie zu entwickeln und sie ausgedehnter und reicher zu realisieren.

mit hilfe der konstruktivistischen technik ist es uns möglich, die verborgenen kräfte der natur an den tag zu bringen und psychische ereignisse zu realisieren.

ein konstruktivistisches kunstwerk ist in keiner beziehung eine abstraktion.

wir wenden uns nicht von der natur ab, im gegenteil, wir durchdringen sie tiefer, als die naturalistische kunst es je vermochte.»

61

antoine pevsner (1886)
construction surface développable
1938
bronze. 64 : 51 cm
privatbesitz base



während gabo besonders die transparenz des materials benützte, ging pevsner – nach seinen ersten «projektionen im raum» von 1924 – zur konstruktion grösserer metallplastiken über. er bezeichnet seine seit 1935 entstandenen resultate meist als «surface développable» (entwickelbare flächen). es sind dies regelflächen innerhalb von fest umschriebenen konturen, wie sie in der geometrie bekannt sind.

im katalog der ausstellung «pevsner, vantongerloo, bill» (kunsthhaus zürich 1949) schrieb pevsner über seine und gabos gestalterische prinzipien zusammenfassend:

«so befanden wir uns, gabo und ich, auf dem weg zu neuen untersuchungen, deren leitgedanke der versuch einer synthese der plastischen künste ist: malerei, plastik und architektur.

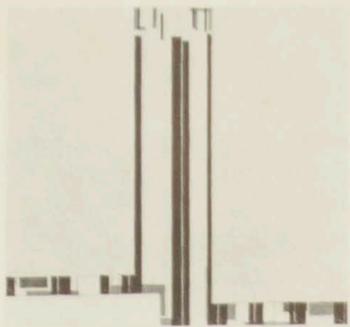
unsere prinzipien, 1920 in unserer jugend in form eines manifestes in moskau veröffentlicht, sind die grundlage unserer arbeit geblieben:

1. um dem wirklichen leben eine antwort zu geben, muss die kunst sich auf zwei grundlegende elemente stützen: raum und zeit.
2. das volumen ist nicht die einzige räumliche ausdrucksmöglichkeit.
3. die kinetischen und dynamischen elemente ermöglichen den ausdruck der wirklichen zeit, statische rhythmien genügen dazu nicht.
4. die kunst muss aufhören, nachbildend zu sein, um neue formen zu entdecken.»

29

62

frank kupka (1871–1951)
série C no III. élévations
1938
oel auf leinwand. 102 : 94 cm
galerie louis carré paris



63

sophie taeuber-arp (1889–1943)
coquilles et fleurs 2/3
1938
oel auf holz. ϕ 60 cm
sammlung hans arp



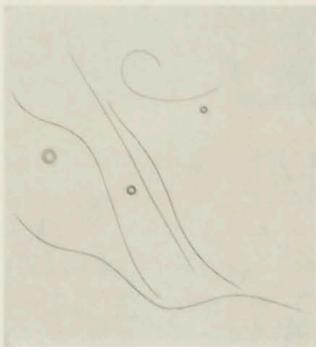
64

camille graeser (1892)
komposition w
1939
oel auf leinwand. 65 : 65 cm



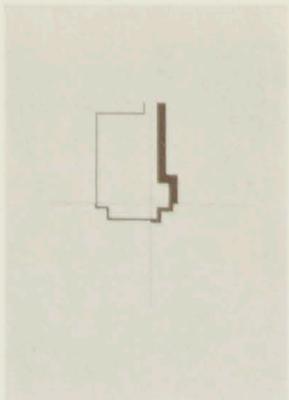
65

georges vantongerloo (1886)
variations
1939
oel auf holz. 101 : 92 cm
privatbesitz zürich



66

verena loewensberg (1912)
1941
tempera. 65 : 50 cm



30

67

max bill (1908)
konstruktion aus zwei kreisringen
1942
oel auf leinwand. 35 : 105 cm
privatbesitz zürich



68

wassily kandinsky (1866–1944)
sept
1943
oel auf karton. 58 : 43 cm
privatbesitz zürich



während des krieges war die verbindung zwischen den zentren der konkreten kunst gestört. in der schweiz entwickelte sich in diesen jahren vor allem in zürich eine konstruktive richtung, vertreten von max bill, verena loewensberg, richard p. lohse, camille graeser. hans arp und sophie taeuber suchten 1943 zuflucht in der schweiz. sophie taeuber verunglückte tödlich; fast gleichzeitig starb mondrian in new york, und noch vor kriegsende starb in paris kandinsky (ende 1944).

von kandinsky war 1938 in no 1 der zeitschrift «XX siècle» (paris) ein text erschienen, der seine einstellung zu den problemen der bildgestaltung nochmals zusammenfasst. in den letzten jahren seines lebens in paris hatte kandinsky in vermehrtem mass bildelemente verwendet, die skurrilen gegenständen aus einer fremden, uns unbekanntem welt ähnlich sind und deren übereinstimmung mit der theorie der konkreten kunst in manchen fällen recht problematisch ist. er selbst äusserte sich jedoch zu der entwicklung der kunst als ganzes vorbehaltlos positiv:

«man wird niemals die möglichkeit haben, ohne ‚die farbe‘ und ohne ‚die zeichnung‘ ein bild zu schaffen, aber die malerei ohne gegenstände existiert in unserem jahrhundert seit mehr als 30 jahren. also kann der gegenstand in der malerei angewandt werden oder nicht. wenn ich an all diese debatten um dieses ‚nicht‘ denke, an die debatten, die vor 30 jahren begannen und die heute noch nicht beendet sind, so sehe ich die immense kraft der als ‚abstrakt‘ oder ‚ungegenständlich‘ bezeichneten malerei, die ich vorziehe ‚konkret‘ zu nennen.

diese kunst ist ein ‚problem‘, das man zu oft begraben wollte, das man als definitiv gelöst meldete (im negativen sinne natürlich), und – das sich nicht begraben lässt. es ist zu lebendig.

im impressionismus, im expressionismus und kubismus existieren keine probleme mehr. alle diese ‚ismen‘ sind in verschiedene schubfächer der kunstgeschichte verteilt. diese sind nummeriert und tragen ihren inhalt anzeigende etiketten. und so sind die debatten zu ende. es ist vergangenheit.

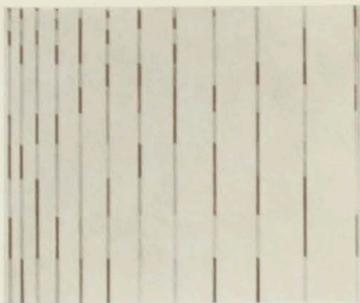
aber die debatten um die konkrete kunst lassen ihr ende nicht voraussehen. um so besser! die konkrete kunst ist in voller entwicklung, vor allem in den freien ländern, und die zahl der jungen künstler, die an dieser bewegung teilhaben, steigt in all diesen ländern. dies ist die zukunft!»

(aus: «essays über kunst und künstler», verlag gerd hatje, stuttgart 1955)

31

69

richard p. lohse (1902)
12 vertikale und
12 horizontale progressionen
1943–44
oel auf leinwand. 78 : 90 cm



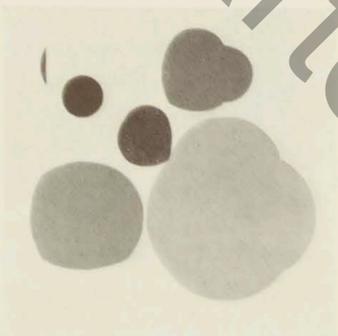
1944 organisierte max bill im auftrag des basler kunstvereins in der kunsthalle basel die erste internationale ausstellung «konkrete kunst». trotz des krieges und der unmöglichkeit, aus dem ausland leihgaben zu bekommen, konnte die ausstellung mit hilfe der bestände schweizerischer, vor allem der basler privatsammlungen durchgeführt werden.

prof. dr. georg schmidt, direktor der öffentlichen kunstsammlung des kunstmuseums basel, sagte in seiner eröffnungsrede zur ausstellung «konkrete kunst» in der kunsthalle basel am 18. märz 1944:

«je weniger dem empfangenden der zugang zu einer künstlerischen äusserung sich sinnlich und geistig unmittelbar erschliesst, desto mehr verlangt er selber nach dem vermittelnden wort. das wort aber kann nie mehr sein als günstigenfalls der schlüssel, der die pforte zum eigenen erlebnis auf tut. kunst kann wohl missverstanden werden, aber es genügt nie, sie bloss verstanden zu haben.»
(zitiert in: «abstrakt / konkret» no 1, bulletin der galerie des eaux-vives, zürich 1944)

70

verena loewensberg (1912)
no 56
1944
oel auf leinwand. 48 : 48 cm



71

leo leuppi (1893)
composition II
1944
oel auf leinwand. 55 : 45 cm
privatbesitz zürich



72

max bill (1908)
neun betonungen
1944–49
oel auf leinwand. 82 : 82 cm



32

73

hans fischli (1909)
farbige struktur
1945
oel auf masonit. 42 : 47 cm
privatbesitz zürich



74

georges vantongerloo (1886)
élément dans l'espace
1945
bronze und alpaka. 36 : 28 : 60 cm



75

georges vantongerloo (1886)
volume et graphiques
1945
marmor. 40 : 30 : 20 cm



im gleichen jahr 1944 erschien in zürich die erste nummer des bulletins «abstrakt / konkret», von dem während eines jahres zwölf nummern publiziert wurden. es wurden darin die probleme der abstrakten und konkreten kunst erörtert, unter mitarbeit von max bill, richard p. lohse, leo leuppi, camille graeser u. a. die zeitschrift druckte auch eine reihe schwer zugänglicher texte nach, so den folgenden von georges vantongerloo:

«punkte erzeugen eine linie, linien eine fläche und flächen ein volumen. schafft man mit diesen mitteln etwas, dessen beziehungen im gleichgewicht sind, dann hat man ein ästhetisches werk geschaffen.

verwendet man diese mittel mathematisch, dann hat man eine wissenschaftliche arbeit gemacht.

schafft man mit diesen mitteln eine vorstellung, dann hat man eine philosophie gemacht.

die philosophie spricht von einem punkt, einer linie, einer fläche, einem körper, vom licht, von der farbe, um das universum darzustellen.

der wissenschaftler benützt diese mittel, um die kräfte des universums nachzuweisen.

der künstler benützt diese gleichen mittel, um den glanz des universums aufzuzeigen.»

(georges vantongerloo. zitat, erschienen in «abstrakt / konkret» no 4, zürich 1945)

33

laszlo moholy-nagy (1895–1946)
doppelschleife
plexiglas. h: 45,2 cm
1946
bayer. staatsgemäldesammlung
münchen



als sich die grenzen der schweiz nach dem krieg wieder öffneten, sah man, dass andernorts auch weitergearbeitet worden war: moholy-nagy hatte in chicago sein «new bauhaus» errichtet, aus dem das «institute of design» wurde. er hatte auch sein eigenes malerisches und plastisches werk fortgesetzt; er schrieb dazu:

«während jahrhunderten besass der künstler – genauer gesagt der maler – das monopol der dokumentation; seine rolle bestand darin, die ereignisse, physiognomien, objekte, landschaften festzuhalten. die mechanischen mittel der dokumentation, wie die der fotografie, sind von unübertroffener präzision. eine radikale revision der rolle des künstler ist deshalb notwendig geworden. er muss die mittel finden, um sowohl seine schöpferische triebkraft wie seine ausdrucksmittel an die technologie von heute anzugleichen. um das zu erreichen, muss er ausser den elementen des unbewussten eine materielle quelle der inspiration besitzen, eine kultur – wenn nicht eine methode – die wissenschaftlich vertieft ist.»
(laszlo moholy-nagy aus: «vision in motion», chicago 1947)



hans arp (1887)
sommermetope
1946
eichenholz. 142 : 65 cm

hans arp schreibt 1944 zu seinen werken im vorwort zur ausstellung «konkrete kunst» basel:

«wir wollen nicht die natur nachahmen. wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden. wir wollen bilden, wie die pflanze ihre frucht bildet, und nicht abbilden. wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden.

da keine spur abstraktion in dieser kunst vorliegt, nennen wir sie konkrete kunst . . .

die konkrete kunst möchte die welt verwandeln und sie erträglicher machen. sie möchte den menschen vom gefährlichsten wahnsinn, der eitelkeit, erlösen und das leben des menschen vereinfachen. sie möchte es in die natur einfügen. die vernunft entwurzelt den menschen und zwingt ihm eine tragische existenz auf. die konkrete kunst jedoch ist eine elementare, natürliche, gesunde kunst, welche in kopf und herzen die sterne des friedens, der liebe, der dichtung erblühen lässt. wo die konkrete kunst eintritt, zieht die schwermut mit ihren grauen koffern voll schwarzer seufzer fort . . .

einigen meiner plastiken gab ich den titel ‚concrétion humaine‘. ‚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.

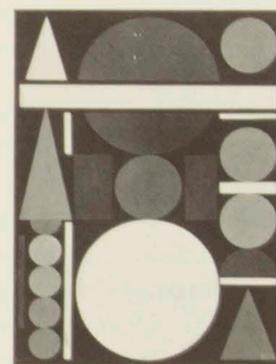
alles, was ist, ist ‚concrétion‘, also auch die kunst, nur möchte sich die kunst von der natur entfernen, und diese spaltung, diesen tragischen riss bezeichne ich mit ‚humain‘.»

(aus: hans arp, «unsern täglichen traum», die arche, zürich 1955)

camille graeser (1892)
periphere kontakte
1947
oel auf leinwand. 80 : 40 cm



auguste herbin (1882–1960)
«herbin»
1950
oel auf leinwand. 128 : 95 cm
privatbesitz zürich



auguste herbin, seit der zeit des kubismus mit unterbrüchen an den neuen richtungen beteiligt, befasste sich während und nach dem krieg mit einer eigenartigen farb-form-wort-thematik, die er in einem umfangreichen buch publizierte. folgende stelle über die kombination «name-form-farbe» gibt einen einblick in die problematik seiner theorie:

«um namen zu wählen, kann man auf verschiedene weise vorgehen. erstens, indem man entweder den verschiedenartigen oder den identischen klang, der durch buchstaben dargestellt ist, in betracht zieht, und der mit formen und farben übereinstimmt . . . zweitens, indem man einen gedanken in betracht zieht, der uns erlaubt, sich verschiedene gruppen von namen vorzustellen . . . indem man formen und farben, die mit den buchstaben der eigenen oder gemeinsamen namen übereinstimmen, komponiert, denkt man niemals an den physischen aspekt, den gebrauchswert, den politischen oder religiösen nutzen oder an die symbolischen oder literarischen bedeutungen. die aktion des malens liegt in der beziehung der farben zueinander, in der beziehung der formen zueinander und in den beziehungen zwischen den farben und den formen.»

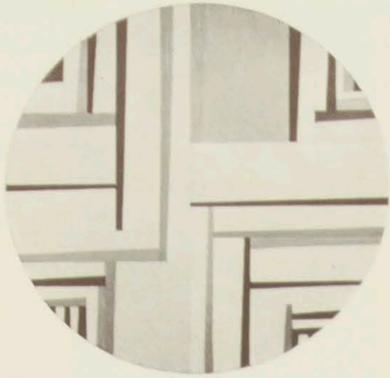
(aus auguste herbin: «l'art non-figurativ, non-objectif», paris 1949)

leo leuppi (1893)
umkehrung
1950
oel auf leinwand. 81 : 65 cm



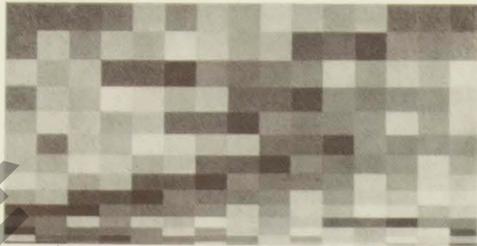
81

fritz glarner (1899)
relational painting
tondo no 21
1951
oel auf masonit, ϕ 124 cm
privatbesitz zürich



82

richard p. lohse (1902)
systematische farbreihen in
15 sich wiederholenden tönen
1950-54
oel auf leinwand, 72 : 135 cm



seit 1950 haben die themen der konkreten kunst eine ungeahnte ausdehnung erfahren. als reaktion auf die geometrie ist die a-geometrie in grossem ausmass auf den plan getreten. eine ganz neue generation ist daraus erwachsen. die mittlere generation in den usa beispielsweise hat sich der mittel der konkreten kunst bemächtigt und sie ins grossformatige abgewandelt.

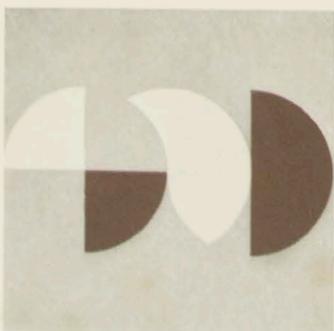
an stelle von formproblemen, die zeitweise die neuen richtungen im akademismus zu ersticken drohten, sind neue probleme getreten. eines davon behandelte richard p. lohse schon 1947:

«der übergang von der abstraktion zur konkreten gestaltung hat neue möglichkeiten für die künstlerische entwicklung geschaffen, welche in ihren auswirkungen vorläufig nur schwer zu überblicken sind. im gesamten der gegenwärtigen situation der konkreten kunst ist eine konzentration sowohl im bildnerischen ausdruck des ganzen wie im einzelnen in der richtung einer vereinfachung festzustellen. wenn wir den bildnerischen ausdruck und die einzelformen der konkretion der heutigen zeit betrachten, werden wir feststellen können, dass im gegensatz zur vielfältigen geometrisierenden form der abstraktion eine entwicklung zur typisierung stattfindet. der bildausdruck und die formelemente haben eine bedeutende vereinfachung erfahren. mit der typisierung der formelemente geht parallel eine reduktion derselben. früher war die umwandlung der formelemente und die veränderung des themas während des arbeitsprozesses ein ziel. heute dagegen sehen wir ein fortschreiten von den differenzierten geometrisierenden formen der abstraktion, deren unbewusste basis die natur war, zu grundsätzlich neuen problemen, welche durch die fassbarkeit und objektivierung der bildelemente den gesamten ausdruck von den expressiven tendenzen befreien.»

(richard p. lohse aus: die entwicklung der gestaltungsgrundlagen der konkreten kunst, im katalog der «allianz», kunsthaus zürich 1947)

83

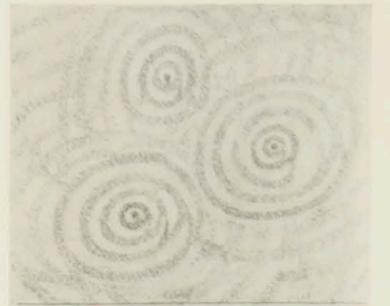
gerald de barros (1923)
drei halbe, ein kreis
1950
ripolin und hartfaserplatte
60 : 60 cm



36

84

georges vantongerloo (1886)
formation de la matière
1951
oel auf masonit, 40 : 46 cm



georges vantongerloo, immer noch von pioniergeist erfüllt, war zu völlig neuen künstlerischen resultaten gekommen und stellt dazu fest:

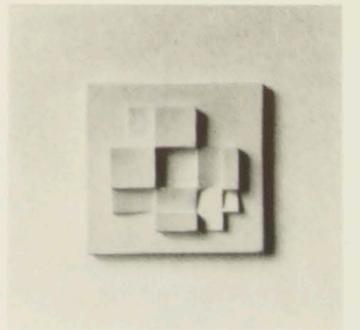
«... der gegenstand kann auch philosophisch, geometrisch usw. sein. aber in der kunst bleibt es nicht dabei. er unterliegt der verwandlung, welche die kunst ihm einprägt, und in diesem fall hängt der wert allein von der sensibilität des autors ab. dieser schafft die regeln der harmonie, die für jedes werk relativ sein werden. wenn ich erkläre, da sind zwei probleme und zwei lösungen, dann meine ich nicht: zwei gegensätzliche lösungen. diese zwei probleme und diese zwei lösungen verschmelzen in eine einheit, die uns, in übereinstimmung mit der hohen sensibilität des autors, das empfinden von kunst vermittelt. der gegenstand kann auch die raumvorstellung sein. diese vorstellung kann über euklidische oder nicht-euklidische geometrie erreicht werden. aber will man solche probleme in kunst übersetzen, dann darf man nicht vergessen, diese konzeption mit einer seele auszustatten.

der gegenstand kann auch der physik entnommen werden. aber man muss dabei vorkehrungen treffen, um ihn in etwas unwägbares einzufügen, sonst produziert man nur ein humoristisches werk. in der kunst haben linien und farben ihre eigene funktion, sie haben keine zusätzliche bewegung nötig. beweglichkeit in der kunst kommt nicht von einem dynamo. in der kunst funktioniert alles ohne eingriff von kräften, die ausserhalb des werkes liegen.»

(georges vantongerloo, paris, 5. april 1948, aus: «paintings, sculptures, reflections, problems of contemporary art», wittenborn, schultz inc. new york 1948)

85

mary martin (1907)
spiral mouvement
1951
bemalte «weyrof»-konstruktion
46 : 46 cm



86

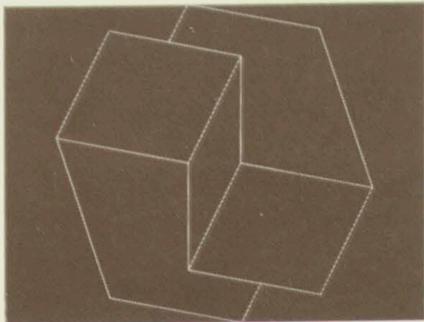
berto lardera (1911)
rythme contrôlé no 3
1951
eisen, 110 : 100 : 90 cm



37

87

josef albers (1888)
strukturelle konstellation u-12
1955
gravur in resopal. 48,5 : 65 cm
privatbesitz zürich

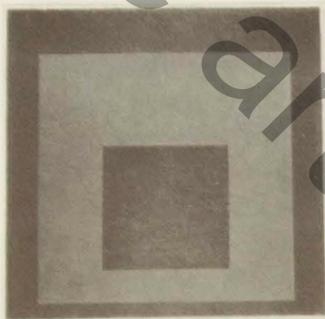


josef albers führt die diskussion über kunst wieder zurück auf einige lapidare feststellungen:

der ursprung der kunst:
der widerstreit zwischen physikalischer tatsache und psychischer
der inhalt der kunst: [wirkung.
bildhafte formulierung unserer reaktion auf das leben.
das mass der kunst:
das verhältnis von aufwand zu wirkung.
das ziel der kunst:
enthüllung und beschwörung von visionen
(josef albers in: réalités nouvelles, paris, no 6, 1952. aus dem
englischen übersetzt)

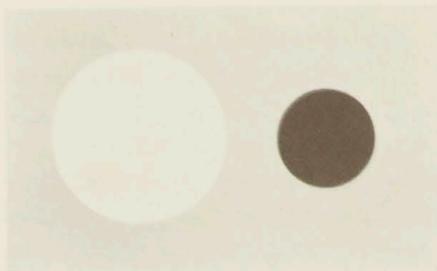
88

josef albers (1888)
meditativ
1953
oel auf masonit. 81 : 81 cm
privatbesitz zürich



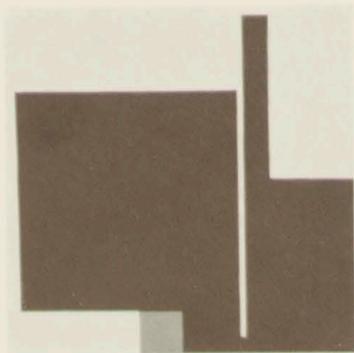
89

alexander libermann (1912)
white dominant
1953-59
oel auf leinwand. 77 : 100,5 cm
miss priscilla peck
c/o betty parsons gallery new york



90

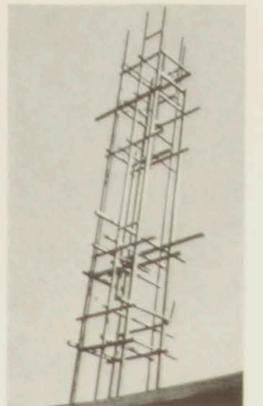
bruno munari (1907)
negativo positivo
1955
oel auf leinwand. 80 : 80 cm



38

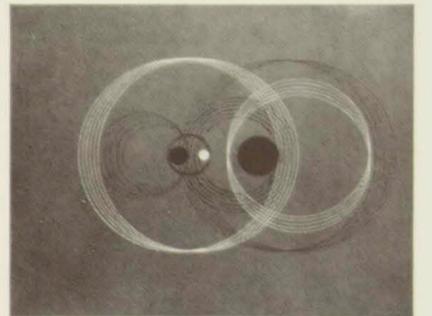
91

nicolas schöffler (1912)
sculpture spatiodynamique
1951
stahl. 260 : 80 cm



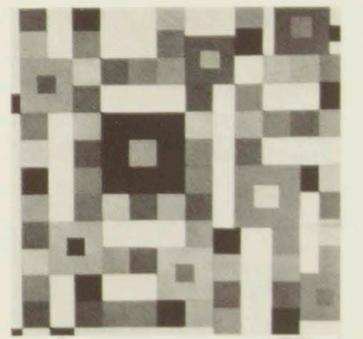
92

waldemar cordeiro (1925)
cercles cromatiques simultanés
1952
lack auf hartplatte. 41,5 : 51,5 cm



93

charmion von wiegand (1900)
the great field of action
1953
oel auf leinwand. 71,2 : 71,2 cm



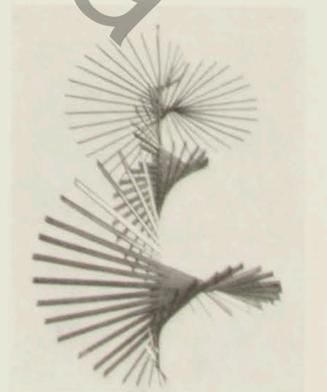
94

alexander wollner (1928)
composition in dreiecken
1953
ripolin und hartfaserplatte
60 : 60 cm



95

kenneth martin (1905)
screw
1953
messing und stahl. 83 : 33 cm



39

georges mathieu (1921)
stridulation
1953
oel auf leinwand. 97 : 146 cm
galerie internationale
d'art contemporain paris



zwischen mikrostruktur und makrostruktur sind viele wege offen. zwischen der anonymität der struktur, oder in der strukturlosigkeit, oder durch betoneung der individuellen struktur des künstler gibt es eine grosse zahl von abstufungen. die stellung der jungen generation und die offenen probleme sind in einem text von george mathieu angeführt. seine malerei ist ein extremer grenzfall innerhalb der ausdrucksmöglichkeiten der konkreten kunst, aber sein text zeigt deutlich, dass er theoretisch ebenfalls das experiment nach vorn fordert und dass dessen mittel prinzipiell jene der konkreten kunst sind, wie sie seit jahren definiert wurden:

«diese bedeutungslose malerei, die man heute überall findet, und die man in europa wie in amerika, brasilien und japan durch scholastisches denken des 13. jahrhunderts, die kantianischen kategorien, den zen-buddhismus oder die topologie der reihen zu rechtfertigen sucht, ist nur insofern interessant, als sie klassische traditionen aufwirft. was wir jedoch von einem künstler verlangen können, das ist die erfindung von formen, die erforschung – wenn das nötig ist – eines qualitativen raumes – kurz, zu erneuern und nicht zu beobachten oder gar zu zerstören. um ein kunstwerk herzustellen, genügt es nicht, dem intelligenten, kultivierten und sensitiven beobachter dieses oder jenes mittel der scharfsichtigkeit anzubieten; das ist heute so wahr wie zur zeit von da vinci. man gleicht nicht einem jener spanischen gasthäuser, wo man sein essen selbst mitbringt. kunst verlangt die schaffung neuer strukturen, sonst ist sie nichts anderes als dialektisch auf das eigene niveau zu heben, was ontologisch der sphäre der natur angehört, dem zufall. umgekehrt (und letzten endes konvergierend) zu dem vorher erwähnten prozess, kommt dieser zweig der malerei auf das reale zurück in dem versuch, sich selbst in der aktualität der nicht-darstellung zu bestimmen: dem realen des eigenen materials. in beiden fällen verlassen wir den bereich der kunst und fallen zurück in den des dialektischen nichts.»

(georges mathieu, aus: towards a new convergence of art, thought and science, in «art international» IV/4, 1960)

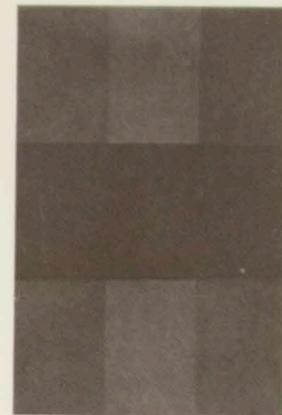
mark tobey (1890)
october
1957
tempera. 71,5 : 112,5 cm
galerie beyeler basel



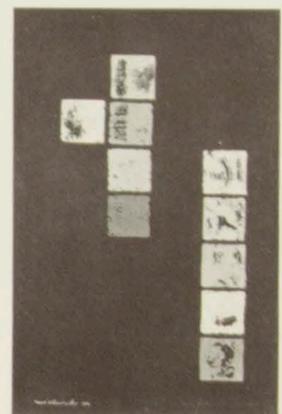
serge poliakoff (1906)
composition
1953
oel auf leinwand. 115,5 : 89 cm
sammlung dr. franz meyer zürich



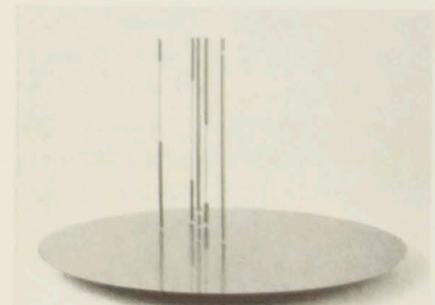
ad reinhardt (1913)
abstract 1954
oel auf leinwand. 92 : 63 cm
betty parsons gallery new york



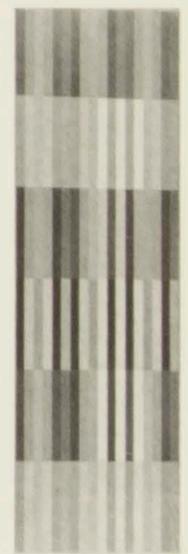
xanti schawinsky (1904)
inner forces
1954
oel auf leinwand. 100 : 66 cm
privatbesitz zürich



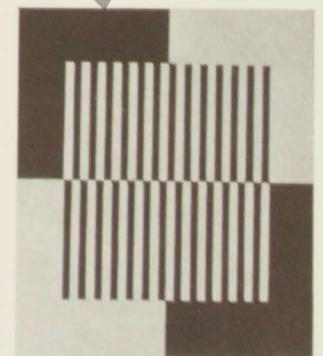
mary vieira (1927)
rhythmische säulengruppe
1954
nichtrostender stahl. 26 : 48 cm
privatbesitz basel



richard p. lohse (1902)
systematisch
geordnete farbgruppen
1954–59
oel auf leinwand. 180 : 54 cm

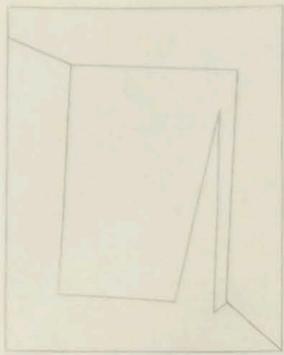


luiz saciloto (1924)
concretization
1955
lack auf hartplatte. 40 : 30 cm



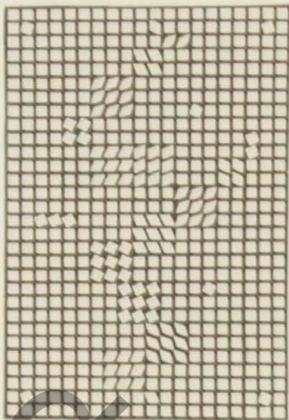
104

richard mortensen (1910)
composition perspectiviste
1955
oel auf leinwand. 100 : 81 cm
galerie denise rené paris



105

victor vasarely (1908)
tlinko
1956
oel auf leinwand. 195 : 130 cm
galerie denise rené paris



die zahl der grösseren und kleineren «erfindungen» auf dem gebiet der konkreten kunst nimmt immer mehr zu. ein text von victor de vasarely zeigt die problematik dieser entwicklung:

«in der kunst gibt es keine ‚geschlossenen jagdreviere‘ und kein ‚privateigentum‘; trotzdem gelingt es den ursprünglichen, ihr gut früher oder später einzunehmen.

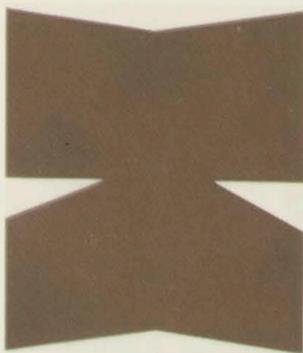
in der lebenden masse der künstler findet man alle epochen, stile, tendenzen und gattungen nebeneinander. ihre verfechter rekrutieren sich aus allen kreisen der gesellschaft und haben jedes alter. zwischen den beiden polen – arrivierter und verkannter künstler – existieren alle arten. man kann also nicht von einem wirtschaftlichen und sozialen gemeinschaftsproblem der künstler sprechen.

wenn sozialverträge, aktionen der gewerkschaften oder spontane forderungen nach besserem lohn im namen eines rationelleren arbeitsertrages in unserer gesellschaft legitim sind, der gemessen und dessen preis genau kalkuliert werden kann, so geht das nicht mit schöpferischer arbeit, die freiwillig geschieht, weder anfang noch ende hat, kurz, die einfach da ist. (ich beziehe mich auf die avant-garde.) unkontrollierbar, nicht messbar und nicht voraussehbar, kann die arbeit des schöpferischen menschen nicht sofort bewertet werden. es gibt kein sofort-kriterium um festzustellen, wer ein künstler ist: jener, der extravagante dinge macht? jener, der in der tradition verhaftet bleibt? jener, der allerorten ausstellt und den man in der zeitung zitiert? jener, der am meisten schüler hat? oder jener, der im geheimen an seinem werk arbeitet? ist es schliesslich jener, der niemals, oder jener, der im handumdrehen verkauft? alle diese gründe pro und kontra schliessen weder aus noch begründen sie die echtheit.»

(victor de vasarely aus: der künstler und die ästhetik, in: «art d'aujourd'hui» no 7, 1954)

106

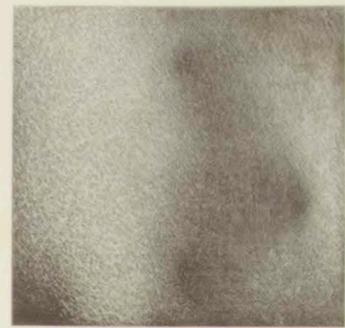
ellsworth kelly (1923)
black-white
1956
oel auf leinwand. 112 : 96 cm
betty parsons gallery new york



42

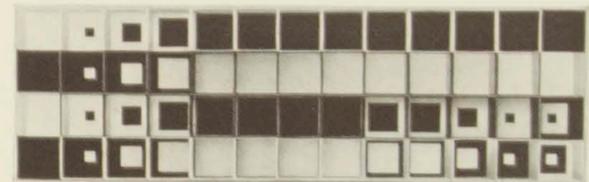
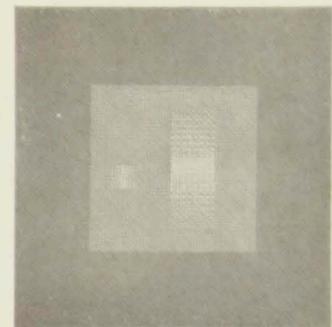
107

mario deluigi (1908)
G. G. 8
1956
kratztechnik. 67 : 70 cm
galleria del naviglio milano



108

almir mavignier (1925)
19
1956
oel auf leinwand. 55 : 55 cm
privatbesitz zürich

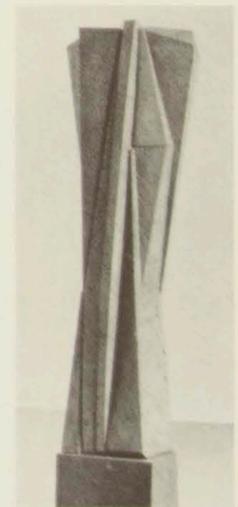


109

enzo mari (1932)
301
1956
weisse und schwarze tempera auf karton. 30 : 92 : 10 cm

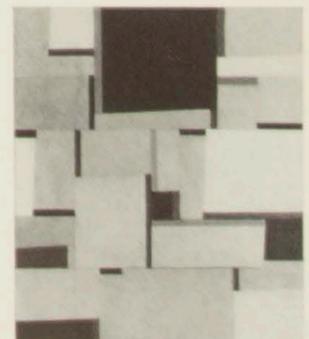
110

hans aeschbacher (1906)
figur IV
1957
lava. h: 148 cm
galerie suzanne bollag zürich



111

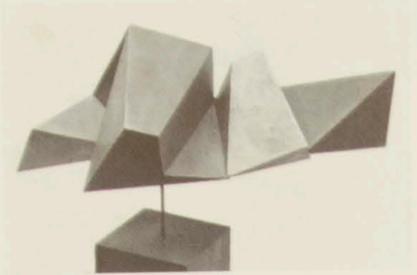
fritz glarner (1899)
relational painting II/81
1957
oel auf leinwand. 76 : 66 cm
privatbesitz zürich



43

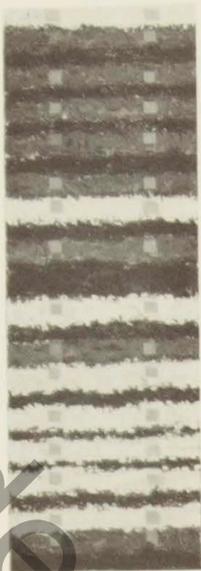
112

johannes schmidt (1903)
geschnittener würfel
1957-58
variation IV, IX, XIII
alu-guss
18 : 12,5 : 13 cm, 23 : 15 : 9 cm,
15 : 14 : 10 cm



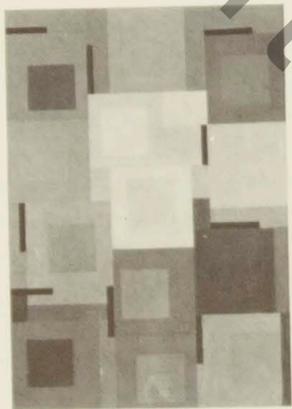
113

ernst scheidegger
zwei systeme
1957
oel auf leinwand. 84,5 : 27,5 cm



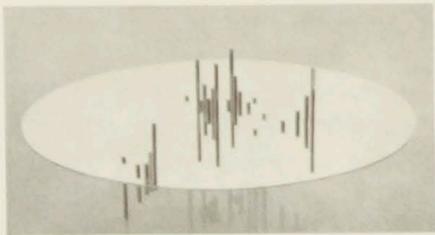
114

johannes itten (1888)
variation II
1957
tempera und oel. 100 : 70 cm



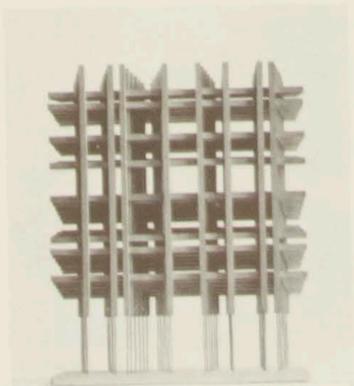
115

marcel wyss (1930)
progressive durchdringung
1959
messing verchromt
45 ϕ , h: 14 cm



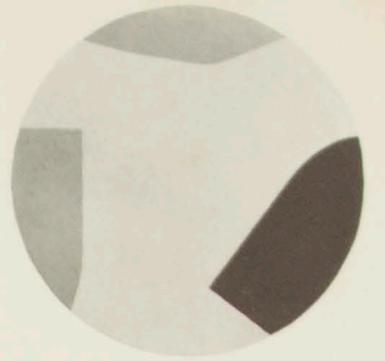
116

enzo mari (1932)
386
1958
holz und eisen. 80 : 63 : 18 cm



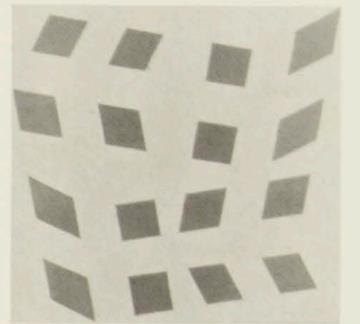
117

leon smith (1906)
pontotoc
1958
oel auf leinwand. ϕ 119,5 cm
betty parsons gallery new york



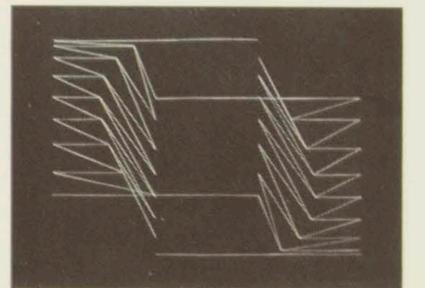
118

mauricio nogueiro lima (1930)
peinture
1958
synthetische farben auf hartplatte
52 : 52 cm



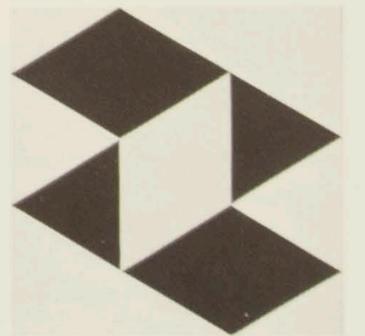
119

judith laund (1922)
captation de l'espace
1958
gouache auf papier. 47 : 64 cm



120

hermelindo fiaminghi (1920)
virtual no 2
1958
50 : 50 cm



121

jacob agam (1928)
liberté
1958
oel auf holzrelief. ϕ 44 cm
galerie denise rené paris



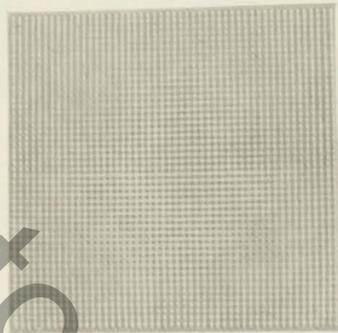
122

jean dubuffet (1901)
texturologie XXXIII (scintillante)
1958
oel auf leinwand. 81 : 100 cm
galerie beyeler basel



123

max bill (1908)
integration von vier systemen
1958/59/60
oel auf leinwand. 66 : 66 cm



neue möglichkeiten hat max bill vorgeschlagen, jene der vibration und der strahlung:

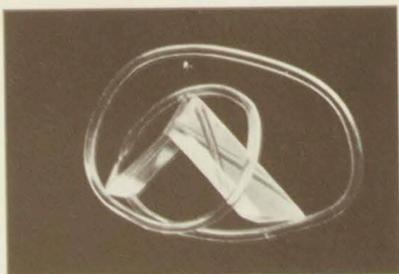
«die erzeugung von energiefeldern mit hilfe der farbe ist eine der neuen möglichkeiten. die schaffung von rhythmien, die auf andere weise nicht erzeugt werden können, ist eine weitere möglichkeit. dies sind entscheidende merkmale der konkreten kunst.

ein bild hat heute mehr denn je eine ausgesprochene raumfunktion. ähnlich wie eine lichtquelle oder wie eine wärmequelle, eine quelle von strahlungen ist. der entscheidende unterschied ist jedoch der, dass diese strahlungen aus der eigenen organisation des bildes herrühren, also nicht etwa von einer energiequelle herkommen, die ausserhalb des bildwerkes selbst liegt.»

(aus max bill: vom flächigen zum räumlichen, 1951: XX siècle, paris; 1953: architecture 53, bruxelles; 1954: spirale 3, bern).

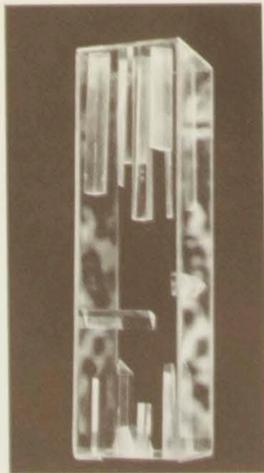
124

georges vantongerloo (1886)
jeu de prisme
1958
plexiglas. 20 : 14 : 7 cm



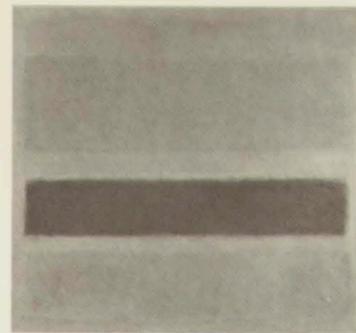
125

georges vantongerloo (1886)
création de la nature
1958
plexiglas. 38 : 10 : 10 cm



126

mark rothko (1903)
brown and black on plum
1958
oel auf leinwand. 203,2 : 208,3 cm
sammlung dr. franz meyer zürich



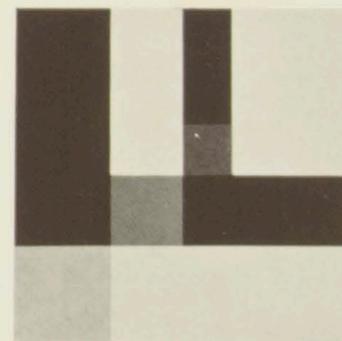
127

agnes martin (1916)
david
1958
oel auf leinwand. 63,5 : 63,5 cm
privatbesitz new york



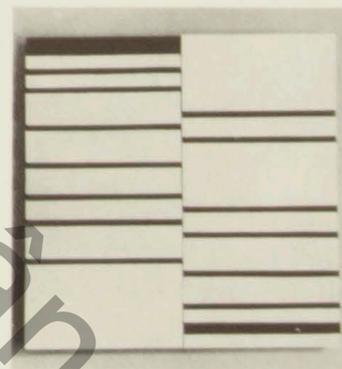
128

andreas christen (1936)
bild 33
1958-59
masonit gespritzt. 70 : 70 cm



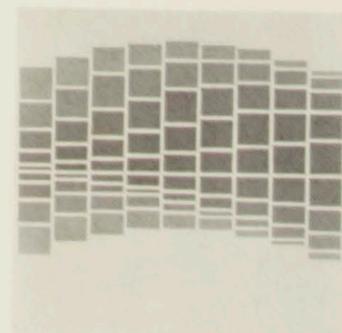
129

anthony hill (1930)
relief construction
1958-59
kunststoff mit vinyl-folien
94,5 : 94,5 : 2 cm



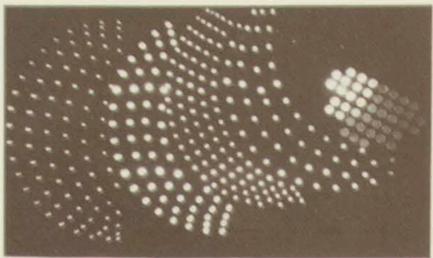
130

verena loewensberg (1912)
1958-59
oel auf leinwand. 93 : 93 cm



131

gyulia kosice (1924)
galaxie de paris
1958-60
plexiglas et lumière. 47 : 81 : 10 cm



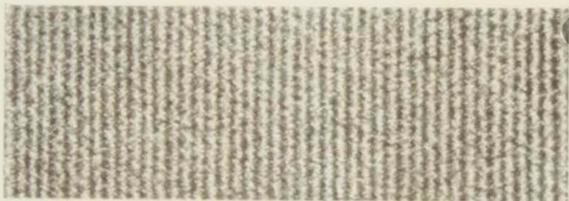
132

enio iommi (1926)
räumliche linie in einer ebene
1958-59
kupfer. 100 : 15 : 0,8 cm



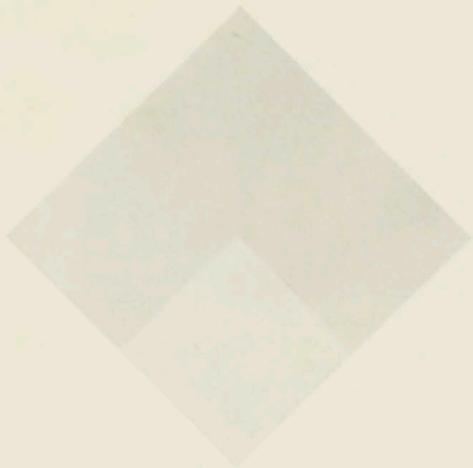
133

alfredo hlito (1923)
spectre 11
1959
oel auf leinwand. 60 : 180 cm
galerie bonino buenos aires



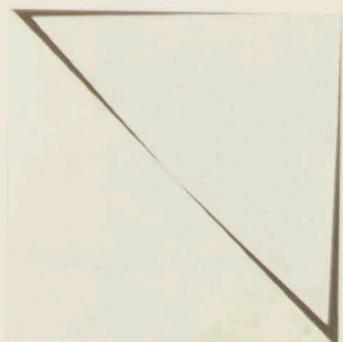
134

helio oiticica (1937)
série jaune no 3 (p 28)
1959
oel auf holz. 30 : 30 cm



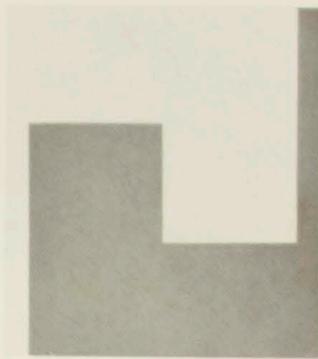
135

hercules barsotti (1914)
drawing - 1959
1959
oel auf nordex. 70 : 70 cm



136

aluisio carvao (1918)
peinture rouge et gris
1959
oel auf leinwand. 90 : 79 cm



137

franz weissmann (1911)
dans le temps no 1
1959
eisen. 35,5 : 30 : 30



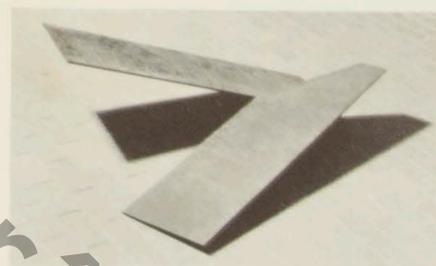
138

kazmér fejér
objekt
1959
plexiglas. 39 : 18 cm



139

amilcar de castro (1920)
sculpture
1959
eisen. 19 : 62 : 54 cm



140

decio vieira (1922)
spacial composition «mulligan»
1959
oel auf leinwand. 150 : 50 cm



141



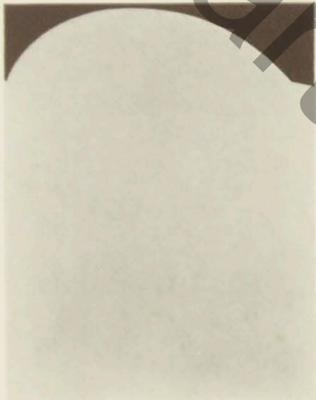
marta pan (1923)
spirale I. équilibre
1959
bronze. 33 : 95 cm

142



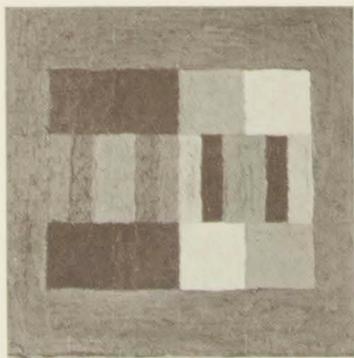
hans richter (1888)
fliessen
1959
oel auf leinwand. 180 : 35 cm

143



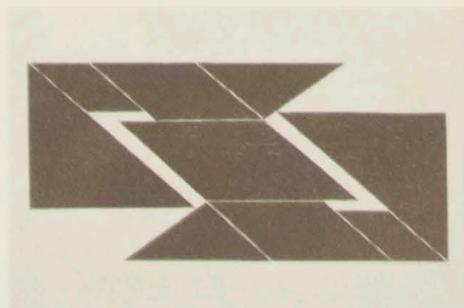
sidney wolfson (1914)
swept
1959
oel auf leinwand. 62 : 46 cm
betty parsons gallery new york

144



alfred jensen (1903)
coolness
1959
oel auf holz. 71 : 71 cm
privatbesitz zürich

145



lygia pape (1932)
xylographie
1959
60 : 25 cm

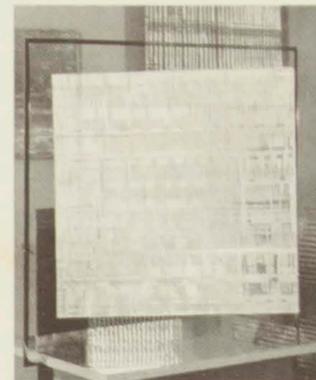
50

146



piero dorazio (1927)
lettura verde
1959
oel auf leinwand. 90 : 116 cm

147



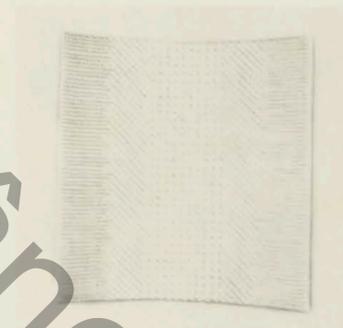
otto-heinz mack (1931)
lichtrelief in bewegung
1959
aluminium, spiegel, metallrelief
52 : 52 : 60 cm

für eine gruppe der heute tätigen künstler ist das experiment mit dem licht von primärer bedeutung, es ist nun von einigen jungen in den mittelpunkt ihrer bestrebungen gestellt worden. so schreibt heinz mack über den zufall, der ihn zu einer lösung dieses problems führte:

«eine unerwartete möglichkeit, ästhetische bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne metallfolie trat, die auf einem sisalteppich lag. als ich die folie aufhob, hatte das licht gelegenheit, zu vibrieren. da der teppich mechanisch hergestellt war, blieb natürlich auch der abdruck mechanisch und dekorativ; die bewegung des reflektierten lichtes war völlig gleichgültig und langweilig. meine metallreliefs, die ich besser lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den druck der finger geformt werden, benötigen an stelle der farbe das licht, um zu leben. spiegelblank poliert, genügt ein geringes relief, um die ruhe des lichtes zu erschüttern und in vibration zu bringen. die mögliche schönheit des gebildes wäre ein reiner ausdruck der schönheit des lichts.»

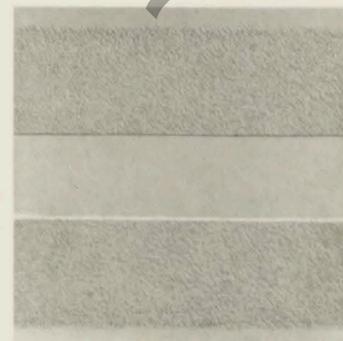
(heinzmack in: «zero», vol. 2, 1959)

148



günther uecker
objekt weiss
1959
metall und kunstharz. 86 : 85 cm

149

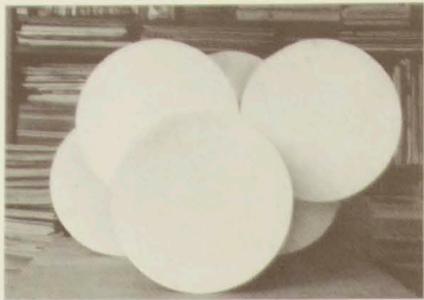


herbert oehm (1935)
genaue + ungenaue strukturgrenze
1959
oel auf leinwand. 80 : 80 cm

51

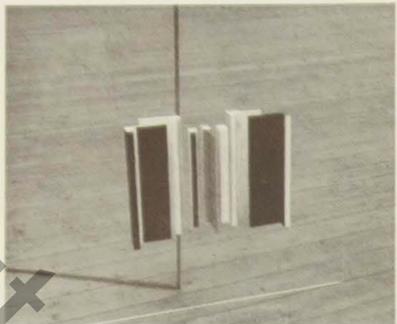
150

max bill (1908)
gruppe von sechs zellen
1959
marmor. 37 : 57 : 52 cm



151

victor pasmore (1908)
transparent relief construction
in black, white and ochre
1959
holz und kunststoff. 68 : 81 cm



152

josé de rivera (1904)
construction 64
1959
rostfreier stahl
36,8 : 38,1 : 38,1 cm
grace borgenicht gallery new york



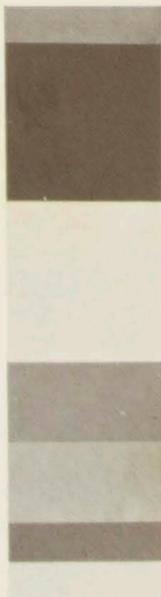
153

jean baier (1932)
composition
1959
cellulosefarbe auf metall. 30 : 90 cm
privatbesitz zürich



154

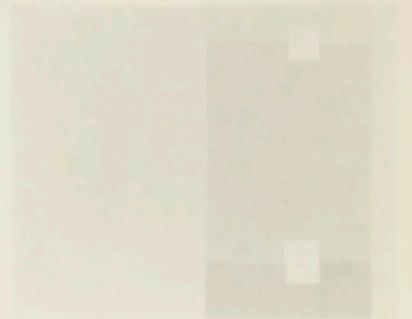
camille graeser (1892)
vertikal bewegte
komplementärstufen
mit schwarz-weiss-schaltung
1959-60
oel auf leinwand. 120 : 32 cm



52

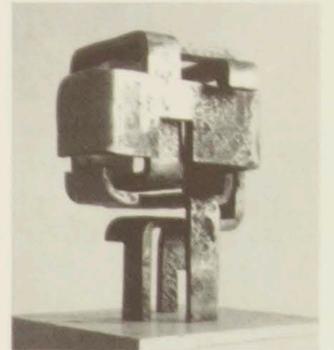
155

antonio calderara (1903)
luce-spacio
progressione verticale
1959-60
oel auf holz. 38 : 46 cm



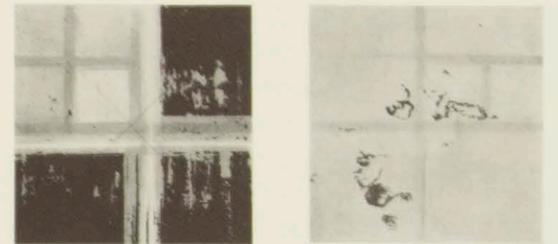
156

bernhard luginbühl (1929)
construction
1959
eisen. h: 44,5 cm
kunstmuseum bern



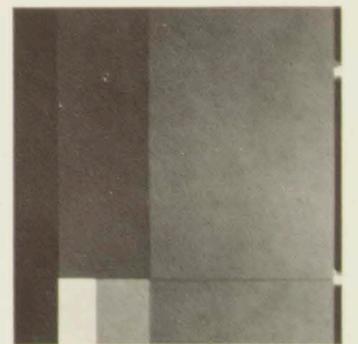
157

hans fischli (1909)
zwei varianten
1960
oel auf masonit 2 x 27 : 27 cm



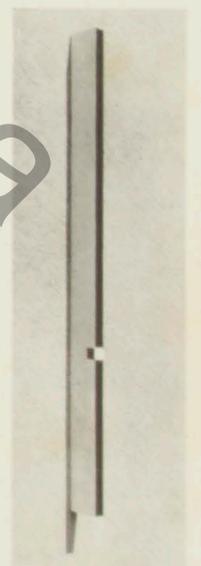
158

karl gerstner (1930)
orange-grünes kontinuum
in zwei hälften
1959
buchdruckfarbe / paneerholzplatte
45 : 45 cm



159

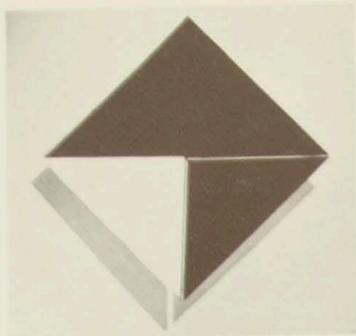
willys de castro (1926)
painting 1959-60
1960
oel auf holz. 92 : 2,2 : 6,8 cm



53

160

lygia clark (1920)
contre relief no 7
1960
holz bemalt mit nitrocellulose
40 : 40 cm



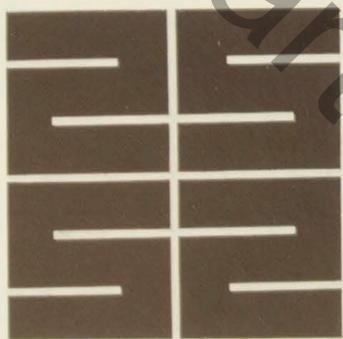
161

takis (1925)
sculpture télémagnétique
1960
verschiedene metalle
75 : 67 : 20 cm



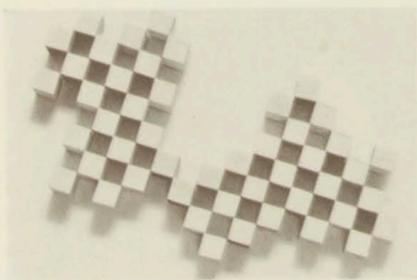
162

molnar (1922 + 1924)
effet esthétique
de l'inversion
des fonctions
par la fluctuation
de l'attention
1960
gouache. 150 : 150 cm



163

luigi tomasello (1915)
reflexion 1960 no 45
1960
bemaltes holz. 60 : 90 cm
galerie denise rené paris



164

zoltan kemeny (1907)
sentiment déchiffré
1960
eisen und holz. 90 : 64 cm



165

otto piene (1928)
calme
1960
oel auf leinwand. 80 : 100 cm



otto piene äussert sich über ein ähnliches problem:

«die landläufige auffassung, der künstler habe nämlich seiner zeit ausdruck zu verleihen, ist insofern naiv, als sie ihn letztlich zum berichterstatte degradiert. der künstler reagiert auf seine zeit; aber seine reaktion ist schöpferisch, indem sie sich formend auf die zukunft mehr als auf die gegenwart bezieht. jede kunst hat heute wie je ihre moralische seite. das platonische ideal, dass das schöne auch gut und auch wahr ist, ist nicht vergessen. eine malerei, die sich selbst erreicht, empfiehlt zugleich eine gesinnung. gerade die kunst, die am meisten als kunst entsteht, die auf die direktheit des aktuellen berichts verzichtet, wird die grösste bedeutung für den ganzen menschen erlangen, das heisst, sie wird seine ästhetische empfindlichkeit als zugang zu seinem ganzen geist vorfinden.

die trübheit der farbe ist ein ausdruck der trübheit des menschen, der trübheit seines bewusstseins im weitesten sinne, und sie empfiehlt dem beschauer ebenfalls den zustand der trübheit. dieser tatsache zu widersprechen, würde heissen, der kunst ihren exemplarischen charakter zu nehmen. die reinheit des lichts, die die reine farbe schafft, die wiederum ausdruck der reinheit des lichts ist, erfasst den ganzen menschen mit ihrem kontinuum des flutens, des rhythmischen hin- und herströmens, zwischen bild und betrachter, das unter bestimmten formalen bedingungen zum zwingenden pulsschlag, zu einer totalen vibration wird. die kraft der farbe ist zugleich die überzeugungskraft der farbe. die energie des lichts verwandelt sich auf rätselhafte weise über dem felde des bildes in vitale energie des sehenden.»

(otto piene in: «zero», vol. 2, 1959)

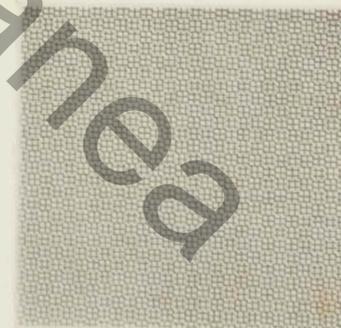
166

jesus rafael soto (1923)
vibration
1960
farbe und metallstruktur auf holz
100 : 100 cm
iris clert galerie paris



167

françois morellet (1926)
tires 0°-90°
1960
oel auf leinwand. 80 : 80 cm



abschliessend sei darauf hingewiesen, dass über die fragen, welche die konkrete kunst im lauf ihrer entwicklung aufgeworfen hat, auch theoretische feststellungen möglich sind. auf dem gebiet der ästhetik hat max bense untersuchungen durchgeführt und durch die erarbeitung einer ästhetischen zeichentheorie auf der basis der informations- und kommunikationstheorie begriffsbildend gewirkt.

durch seine schriften (denen ähnliche forschungen in den usa und frankreich parallel laufen) hat max bense vor allem auf die junge generation in deutschland und frankreich erheblichen einfluss gewonnen. er äussert sich zur situation der kunst, wobei sich seine ausführungen besonders auf die konkrete kunst beziehen:

«auch kunst – das ist unsere these – beruht wie die technik auf dem eingreifen intelligenter wesen in den kosmologischen prozess. es hat jedoch den anschein, dass die technik jenem prozess unaufhaltsamer dispersion nicht entgegenarbeitet, während dies gerade die idee der kunst ist. es hat sich auch gezeigt, dass ästhetische und kosmologische prozesse zwar eine entgegengesetzte richtung haben, aber gleichwohl ineinander überführt werden können. in gewisser hinsicht hört also das ästhetische auf, ein bloss menschlicher aspekt zu sein, und damit verschwindet auch die transzendente dekoration der kunst, die blumige tapete ihrer scheinbaren idealität. sie bleibt ein substantieller, ein materieller vorgang, der unserer zivilisation angehört. denn dass der ästhetische prozess information gibt, indem er ordnung erstellt, und kommunikation, indem er freiheit verbraucht, genau das lässt ihn ja beständig in die zivilisatorische arbeit einmünden. es kennzeichnet diese zivilisation, dass innerhalb ihrer entwicklung der betrag an semantischer information (dokumentation) mit dem betrag an ästhetischer information (gestaltung) anwächst. eins wäre noch hinzuzufügen: der ästhetische prozess der entstehung eines kunstwerks, der, infolge stoachistischer auswahlaktionen, die vom bewusstsein geleistet werden müssen, dieses bewusstsein konzentriert, verschärft, vertieft, bestätigt das zurückbleiben des realisierten hinter der entwicklung des geistes, der intelligenz.

andererseits enthält natürlich jede realisierung eine deklination, ja eine degradation des bewusstseins. das realisierte verliert für das bewusstsein an interesse. es speichert es, aber es lässt es hinter sich zurück. in dieser hinsicht ist der ästhetische prozess immer ein konservierender prozess, kunst aber nur aktuell als prospektive kunst. der klassische primat der wirklichkeit unter den modi des seins kann den ästhetischen prozess, die kunst, wie hegel, anders formulierend, es richtig sah, nur als vergangen anerkennen. ästhetischer prozess, kunst unter dem primat der möglichkeit, ist zwar vielleicht eine flucht nach vorne, aber eine, die zweifellos die funktion unseres geistes, unseres bewusstseins, unserer intelligenz bestätigt. indem kunst derart problematisch geworden ist, erweist sie sich heute mehr als die wissenschaft als der ort, an dem der geist, das bewusstsein, die intelligenz über sich selbst entscheiden.» (max bense, aus dem nachwort zu «ästhetik und zivilisation», aesthetica III, agis verlag, krefeld und baden-baden 1958)

wer den beginn dieser abbildungsreihe mit dem schluss vergleicht, wer die gesamten veränderungen durchwandert, wird höhen und tiefen bemerken. wenn die reihenfolge auch eine darstellung der beiträge jedes einzelnen zur entwicklung der konkreten kunst aufzeigen soll, so ist ein einzelner beitrag doch schwer zu wägen. der eindruck, dass einige stellen zu tief angelegt sein möchten, muss jedoch subjektiv verschieden bleiben. die wirklichen spitzenleistungen in der entwicklung werden mit der zeit deutlich. und da die zeit nun schon seit fünfzig jahren dauert, sind solche spitzen heute schon deutlich zu bestimmen. die gegenwart ist im verhältnis dazu weniger übersichtlich. sie ist jedoch weder langweilig noch untätig. in einigen dezennien wird man auch die spitzen von heute besser erkennen.

168

equipo 57
desarrollo
con unidades de movimiento
de 4 y 3 incidencias
1960
lackfarbe auf preßspan
122 : 275 cm



so umstritten wie die bedeutung der konkreten kunst selbst bis heute blieb, so umstritten ist auch ihr name. denn genau genommen wäre die malerei und plastik aller epochen und stilrichtungen als «konkrete» kunst zu bezeichnen, sofern sie einen ästhetischen sachverhalt anschaulich und sinnfällig macht. man kann diesen gedankengang bereits in hegels «ästhetik» nachlesen, indem er den begriff des konkreten für den prozess der gestaltwerdung eines kunstwerkes in anspruch nimmt. wenn auch die vorstellung einer vom gegenstand gelösten kunst zur zeit hegels noch undenkbar war, so sind seine formulierungen doch nur einen schritt weit vom heutigen denken entfernt; manche seiner gedankengänge könnte man direkt in die beschreibung eines konkreten bildes übertragen: «reingezogene linien, die unterschiedslos fortlaufen, nicht hier oder dorthin ausweichen, glatte flächen und dergleichen befriedigen durch ihre feste bestimmtheit und deren gleichförmige einheit mit sich selbst...» oder über die wirkung der grundfarben: «das eigentliche rot ist die wirksame, königliche, konkrete farbe, in welcher sich blau und gelb, die selbst wieder gegensätze sind, durchdringen; grün kann man auch als solche vereinigung ansehen, doch nicht als die konkrete einheit, sondern als bloss ausgelöschten unterschied, als die gesättigte, ruhige neutralität. diese farben sind die reinsten, einfachsten, die ursprünglichsten grundfarben.» auf gar keinen fall hat hegels begriffsbildung mit jener landläufig-oberflächlichen identifizierung von konkret mit gegenständlich zu tun (worüber jedes philosophische wörterbuch die exakte auskunft gibt).

anfang der dreissiger jahre war nun die verwirrung in der definition der neuen kunst, deren geschichte diese ausstellung darstellt, so gross geworden – man sprach und schrieb von absoluter, ungegenständlicher, gegenstandsloser, abstrakter und schliesslich ganz abstrakter kunst –, dass van doesburg und seine freunde bewusst provozierend die bezeichnung «konkrete kunst» für jene autonome gestaltung in anspruch nahmen, die mit der pioniergeneration der kandinsky, kupka, delaunay begonnen hatte und als deren legitime erben sie sich zu recht betrachteten. damit war der begriff der «konkreten kunst» endgültig festgelegt.

weil nun diese bezeichnung zuerst und mit nachdruck von solchen künftlern verwendet wurde, mit deren werk sich die vorstellung des geometrischen verbindet, gilt die konkrete kunst heute fälschlicherweise oft als kunst mit geometrischen mitteln. eine ausnahme im gebrauch der bezeichnung konkret machten von anfang an hans arp, max bill und wassily kandinsky.

aber die konzeption der konkreten kunst hat offensichtlich viel weiterreichende und tiefergehende wurzeln. sie hängt am begriff der struktur, der in den vorangegangenen ausführungen auch immer wieder hervortritt. struktur: zu verstehen als das bewusste ordnungsprinzip, das kontrollierte und kontrollierbare organisationsschema des gestaltungsvorganges. ungeometrische und amorphe formationen haben darin ebenso ihr recht wie die geometrischen und exakten elemente, die scharfe und die weiche kontur, sfumato oder punktuelle auflösung. diese prozesse führen einmal mehr in richtung der gestaltvorstellung, zum andern – und dies vor allem in den neuesten experimenten – zur sichtbarmachung der strukturellen organisation selbst.

diese strukturelle betrachtungsweise könnte dahingehend ausgelegt werden, dass nur noch formalästhetische eigenschaften eine rolle spielen und die frage der bedeutung eines bildes oder einer plastik ausser acht bliebe. man kann jedoch auch der ansicht sein, dass die bedeutung in den beziehungen zwischen den farben und in den formrelationen selbst bestehe, sie für sich allein sprechen und man dahinter keine geheimnisse suchen sollte, ohne dass dadurch der zauber des geheimnisvollen aus der kunst verschwände.

zwischen den extremen polen konkreter gestaltung, das heisst dem «programmierten» (vorgedachten) bildschema, und der bildorganisation im prozess des machens, liegt ein reichtum an gestaltungsmöglichkeiten, der, wie die abfolge der ausstellung zeigt, noch lange nicht erschöpft ist.

margit staber

in den ersten nachkriegsjahren nahm das bedürfnis nach abklärung der künstlerischen möglichkeiten und nach austausch von ideen stark zu. max bill schrieb eine terminologie zur konkreten kunst, die alle bisherigen äusserungen hierüber zusammenfasst:

max bill: vom sinn der begriffe in der neuen kunst

wenn wir uns über irgend etwas unterhalten wollen, so ist die voraussetzung dafür, dass wir dieselbe sprache sprechen. aber auch innerhalb ein und derselben sprache gibt es verschiebungen und sind missverständnisse möglich, dann, wenn verschiedene beteiligte verschiedene auffassungen haben von bestimmten worten und begriffen, dann, wenn sich wort und die damit bezeichnete sache nicht decken. ganz besonders gefährlich ist es nun, sich über fragen der philosophie, der kunst, der weltanschauung zu unterhalten, wenn man von verschiedenen begriffsdefinitionen ausgeht. denken wir an die sehr unterschiedlichen auslegungen der begriffe ‚geist‘, ‚demokratie‘ oder ‚freiheit‘, so ist es nicht verwunderlich, dass begriffe in der kunst, die scheinbar weit weniger lebenswichtig sind für den fortbestand einer gesitteten gesellschaft, auch weniger in ihrer präzisen definition bekannt sind, und dass konfusionen kaum zu umgehen sind, wenn unbefugte, in dingen der gedanklichen präzision nicht geübte sich einmischen; oder wenn solche mitreden, die eine ‚andere‘ sprache sprechen. es handelt sich also auch hier darum, begriffe so anzuwenden, wie sie durch die jahrhunderte bis zum heutigen tag geformt wurden.

vor einigen jahren hat es viel staub aufgewirbelt, als wir wieder einmal mit nachdruck darauf hinwiesen, dass ein grundsätzlicher unterschied besteht zwischen dem, was man abstrakte kunst nennt, und dem, was wir heute als konkrete kunst bezeichnen. eine von aussenstehenden, hauptsächlich von kunstschriftstellern, seit über vierzig jahren für moderne kunst gebrauchte bezeichnung ‚abstrakte kunst‘ wird von uns seit fast dreissig jahren als bezeichnung für die neueste entwicklung der kunst in frage gestellt und abgelehnt. denn diese neueste entwicklung weicht immer mehr von dem ab, was als ‚abstrakt‘ bezeichnet wird, da es sich nicht mehr darum handelt, beziehungen von naturerscheinung und gestaltungswillen in kunstwerke umzusetzen.

gegenstandslos, ungegenständlich

auch heute ist die reaktion gegen unsere wohl zu begründende bezeichnung nicht zu ende, und wir sind immer wieder gezwungen, zu erläutern, warum wir die eine kunstströmung abstrakt nennen, die andere kunstgattung jedoch konkret ist. zudem wurden noch weitere begriffe in die diskussion geworfen: ‚gegenstandslose kunst‘ (in den usa ‚non-objective painting‘) und ‚ungegenständliche kunst‘. diese begriffe gehen von der falschen voraussetzung aus, dass man in einem kunstwerk sichtbare gegenstände unserer umwelt wiedergebe. sie fassen auf einer tradition, in der gegenständliche abbildung und künstlerische darstellung ein und dasselbe zu sein schienen. doch auch in einer solchermassen ‚gegenständlichen‘ kunst handelt es sich um abstraktionsvorgänge: entweder abstraktion von dreidimensionalen gegebenheiten zwecks darstellung auf der fläche, also eine verwandlung des räumlichen in flächige (malerei) oder dann von beweglichem ins starre (plastik) und zum beispiel auch vom farbigen ins unfarbige (grafik oder plastik). zwecks verdeutlichung oder um an stelle einer ‚nachbildung‘ eine neuschöpfung im sinn eines kunstwerkes zu erhalten, werden abstraktionsvorgang und willentliche veränderung soweit geführt, wie die künstlerische intention es erfordert. diese unumgänglichen veränderungen sind der beginn der abstraktion.

wir können uns kaum einen grösseren gegensatz vorstellen als einerseits ‚gegenstandslos‘ oder ‚ungegenständlich‘ und andererseits ‚konkret‘. übrigens hat jedes echte kunstwerk einen ‚gegenstand der darstellung‘, er besteht in seiner grundlegenden idee; diese idee ist der inhalt, sei er nun naturalistisch, abstrakt oder konkret. es gibt also keine gegenstandslose oder ungegenständliche kunst, sie wäre denn ohne inhalt, und infolgedessen wäre es dann auch keine kunst, sondern leere dekoration. es ist nicht von der hand zu weisen, dass es massenhaft derartige äusserungen innerhalb von malerei und plastik gibt.

ich möchte zur erläuterung des vorstehenden, das begriffspaar abstrakt einerseits und konkret andererseits darstellen:

abstrakt

abstrakt ist unanschaulich, begrifflich, rein gedanklich. abstrakt im engsten sinn sind begriffe wie menschlichkeit, weisheit, im gegensatz zur bezeichnung bestimmter realer gegenstände. schon aristoteles verstand unter dem begriff abstrakt das als einzelnes für sich abgesonderte, aus dem zusammenhang herausgelöste.

abstraktion

abstraktion ist ein denkvorgang, der dazu führt, eine bestimmte vorstellung als einzelnen begriff aus ihrem zusammenhang herauszulösen, um diese für sich allein betrachten und darstellen zu können. die abstraktion ist ein notwendiges hilfsmittel des denkens. indem alles störende nebeneinander der dinge, das unwesentliche und deshalb nur verwirrende an der realen erscheinung weggedacht wird, werden die wesentlichen zusammenhänge klarer ersichtlich. diese isolierende abstraktion bezweckt, bei komplizierten vorgängen die einzelerscheinungen und ihre strukturen zu erkennen. das abstrahieren bedeutet: absehen vom besonderen und zufälligen zugunsten des allgemeinen, wesentlichen, vermittels des analytischen denkens.

abstrakte kunst

abstrakte kunst kann aus den vorstehenden begriffen erklärt werden. jedes kunstwerk entsteht grundsätzlich einmal aus einem vorgang, der darauf hinzielt, das wesentliche vom unwesentlichen zu trennen, und ist in diesem sinn eine abstraktion. in jedem kunstwerk wird denn auch versucht, das einzelne, typische aus dem zusammenhang loszulösen und darzustellen. begonnen mit der landschaftsmalerei, die einen ausgewählten ausschnitt wiedergibt, bis zur reduktion einer naturerscheinung in der eigentlichen abstrakten malerei, ist der abstraktionsvorgang im verhältnis zum naturbild mehr oder weniger wirksam. als abstrakte kunst bezeichnen wir jene kunst, die aus dem abstraktionsvorgang entstanden ist und worin naturgegenstände in irgendeiner form noch existieren. der grad der abstraktion kann so weit gehen, bis sich die grenze zur konkreten kunst beinahe verwischt und die begriffe ineinander überzufließen beginnen. der unterschied zwischen abstrakter kunst und konkreter kunst besteht darin, dass in der abstrakten kunst die bildinhalte noch von naturbildern abhängig sind, währenddem die bildinhalte in der konkreten kunst unabhängig von naturbildern entstehen. (als beispiel diene ein grenzfall in der malerei: auf einer weissen leinwand befindet sich ein roter akzent. dieser kann auf zwei arten entstanden sein: erstens kann es ein sonnenaufgang im nebel sein und ist somit als abstraktion anzusehen, oder es kann, zweitens, ein roter akzent sein, der einzig durch sein verhältnis zur fläche eine künstlerische realität ausdrückt. in diesem zweiten fall handelt es sich um die konkretion eines abstrakten gedankens, also um konkrete kunst.)

konkret

konkret ist das wirkliche, das vorhandene, sichtbare und greifbare objekt. konkret ist ein nachweisbarer gegenstand. jener gegenstand, der in der realität besteht, der nicht nur gedacht ist, nicht nur ein begriff ist, der ist konkret. konkret ist der gegensatz zu abstrakt.

konkretion

konkretion ist gegenständlich-machung von etwas, das vorher nicht sichtbar, nicht greifbar vorhanden war. abstrakte ideen, verhältnisse, gedanken sichtbar zu machen, das ist konkretion, vergegenständlichung. zweck der konkretion ist es, abstrakte gedanken in der wirklichkeit sinnlich fassbar darzustellen.

konkrete kunst

konkrete kunst macht ‚den abstrakten gedanken an sich‘ mit rein künstlerischen mitteln sichtbar und schafft zu diesem zweck neue gegenstände. das ziel der konkreten kunst ist es, gegenstände für den geistigen gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der mensch sich gegenstände schafft für den materiellen gebrauch.

durch konkrete malerei und plastik entstehen gestaltungen als wahrnehmbare gegenstände. die gestaltungsmittel sind die farben, das licht, die bewegung, das volumen, der raum.

durch die formung dieser elemente auf grund von rein geistigen, schöpferischen konzeptionen entstehen neue realitäten in form von neuen gegenständen. auf diese weise werden ideen, gedanken, vorstellungen, die vorher nur als abstraktes bestanden, in konkreter form sichtbar gemacht.

es wird oft behauptet, konkrete kunst sei identisch mit ‚konstruktivismus‘. grundsätzlich ist jeder ‚ismus‘ ein ‚so-tun-als-ob‘, also ist auch der konstruktivismus ein so-tun-als-ob-er konstruktion wäre. dies würde schon im prinzip der konkreten kunst widersprechen. andererseits gehören eine konstruktive gestaltungsmethode und eine mathematische denkweise zu den grundlagen der konkreten kunst. dies ist jedoch nur ihr einer aspekt, eine konkrete kunst kann sich gleichermaßen a-geometrischer, ‚amorpher‘ elemente bedienen, also ihre darstellungsmittel aus andern geistigen sphären ziehen als aus der geometrie oder der mathematischen denkweise, und soweit sie die realisation einer bestimmten, objektiv feststellbaren idee ist – mit den ihr angemessenen mitteln gestaltet –, ist es konkrete malerei oder plastik.

abschliessend möchte ich noch betonen – um missverständnissen zu begegnen –, dass weder durch noch so exakte gehirnarbeit noch durch genaueste begriffsdefinitionen kunstwerke entstehen können. beide sind nicht unwichtig für die entstehung der werke, sondern von gleicher nützlichkeit wie das zur anwendung gelangende material. doch ist es allein die schöpferische idee, die verantwortungsbewusste arbeit und die disziplinierte begabung, die dazu führen können, wirkliche kunstwerke entstehen zu lassen innerhalb der verschiedenen richtungen von malerei und plastik.

(aus max bill: worte rund um malerei und plastik, auf grund von im bulletin «abstrakt/konkret» 1944 bis 1945 erschienenen begriffserklärungen, veröffentlicht im katalog «allianz» [kunsthaut zürich 1947] und 1958 nochmals revidiert)

jacob agam

(pseudonym von jacob gipstein), geboren 1928 in israel, rishon-le-zion. studien an der kunstschnule bezalel in jerusalem. 1949 bis 1951 an der kunstgewerbeschule zürich. seit 1951 in paris. 1956 experimentalfilme.

hans aeschbacher

geboren 18. januar 1906 in zürich. grafische lehre und ausübung verschiedener handwerke. seit 1936 als bildhauer tätig. 1946 übergang von der gegenständlichen zur abstrakten, 1954 zur konkreten plastik. lebt in zürich und in six-fours-la-plage (provence, frankreich).

josef albers

geboren am 19. märz 1888 in bottrup, westfalen (deutschland). studien an der kunstakademie berlin, an der kunstgewerbeschule essen, an der kunstakademie münchen und am staatlichen bauhaus weimar. 1923 bis 1933 lehrer am bauhaus in weimar, dessau und berlin. seit 1933 professor am black mountain college in north carolina (usa), seit 1950 professor an der yale university in new haven. als gastdozent in südamerika und mexiko. 1953 und 1954 gastkurse an der hochschule für gestaltung ulm. lebt in new haven (connecticut, usa).

hans arp

geboren 16. september 1887 in strassburg. maler, plastiker, dichter. 1905 bis 1908 studien in weimar und paris. 1916 mitbegründer der «dada»-bewegung in zürich mit tzara, ball u. a. zusammenarbeit mit max ernst in köln 1918 bis 1919 und kurt schwitters in hannover 1923. 1925 bis 1926 teilnahme an der surrealistischen bewegung in paris. seit 1926 wohnsitz in meudon bei paris, 1941 vorübergehend grasse (südfrankreich) und 1942 in der schweiz. seit 1946 in meudon und basel. 1954 grosser internationaler preis für plastik an der biennale venedig.

jean baier

geboren 24. februar 1932 in genf. autodidakt. 1958 eidgenössisches kunststipendium. lebt in genf.

giacomo balla

geboren 18. juli 1871 in turin, gestorben 1. märz 1958 in rom. in turin besuch einer abendschule für zeichnen. 1893 übersiedlung nach rom, divisionistische bilder. nach 1900 bekanntschaft mit bocioni und severini, wird deren lehrer. 1910 unterzeichnet das «manifest der futuristischen maler». nimmt teil an der futuristischen bewegung mit einer eigenen problematik auf der basis der geometrie. um 1935 rückkehr zur gegenständlichen malerei.

hercules barsotti

geboren 1914 in sao paulo. 1932 studium der zeichentechniken. seit 1954 textilentwerfer. 1958 reisen in europa. lebt in sao paulo.

henryk berlewi

geboren 20. oktober 1894 in warschau. maler und kunsttheoretiker. 1904 bis 1909 akademie warschau, 1909 bis 1910 akademie antwerpen, 1911 bis 1912 akademie paris. 1922 bis 1923 in berlin kontakt mit der gruppe und zeitschrift «der sturm», ausstellung und manifest der «mécano-facture». 1923 in warschau mitbegründer der gruppe «blok». 1928 übersiedlung nach paris. kehrt zur gegenständlichen malerei zurück. greift 1957 die experimente der «mécano-facture» wieder auf. lebt in paris.

max bill

geboren 22. dezember 1908 in winterthur. maler, plastiker, architekt, publizist, produktgestalter. 1924 bis 1927 lehre an der kunstgewerbeschule zürich. 1927 bis 1929 studium am bauhaus dessau. seit 1930 in zürich. 1932 bis 1936 mitglied von «abstraction-crédation» paris. 1937 beitriff zur «allianz». 1944 organisator der ersten internationalen ausstellung «konkrete kunst» in basel; gründung der zeitschrift «abstrakt/konkret». 1949 kandinsky-preis für malerei. 1951 erster internationaler preis für plastik an der biennale sao paulo. 1951 bis 1956 rektor und dozent der hochschule

für gestaltung ulm (deutschland). 1953 bis 1955 bau der hochschule für gestaltung ulm. mitglied des schweizer und deutschen werkbundes und des bundes schweizer architekten. lebt in zürich.

walter bodmer

geboren 12. august 1903 in basel. plastiker, maler, grafiker. 1919 bis 1923 ausbildung als maler an der gewerbeschule basel. seit 1932 abstrakte malerei. 1936 erste konkrete drahtplastiken. seit 1939 lehrer an der gewerbeschule basel. 1956 kontinentaler preis der «solomon-guggenheim-foundation» new york. lebt in basel.

antonio calderara

geboren 28. oktober 1903 in abbiategrossi, milano. 1924 aufgabe des ingenieurstudiums zugunsten der malerei. 1948 preis der regierung, anlässlich der «mostra nazionale di arte contemporanea» (mailand). 1958 übergang zur konkreten malerei. lebt in mailand.

otto gustav carlsund

geboren 1897 in st. petersburg, gestorben 1948 in stockholm. maler und kunstkritiker, in schweden aufgewachsen, 1921 bis 1922 studium in dresden, 1922 bis 1923 in oslo. 1924 in paris schüler von fernand léger. 1927 bekenntnis mit mondrian und auseinandersetzung mit den ideen des neoplastizismus. 1930 mitbegründer der gruppe und zeitschrift «art concret», paris. seit 1941 als kunstkritiker tätig. begann nach 1944 wieder zu malen.

aluisio carvao

geboren 1918 in belém (brasilien). beginnt 1946 zu malen. absolviert 1949 in rio de janeiro den kurs des erziehungsministeriums für kunsterziehung. lehrer am museu di arte moderno in rio. auch als plastiker, zeichner, grafiker und industrial designer tätig. lebt in rio.

serge charchoune

geboren 1888 in burguruslan (russland). 1912 in paris. 1914 bis 1917 in spanien. 1920 bis 1921 in paris teilnahme an den «dada»-manifestationen. 1922 bis 1923 in berlin, ausstellung im «sturm» und mit der «novembergruppe». lebt seit 1924 ständig in paris.

andreas christen

geboren 16. mai 1936 in bubendorf bei basel. 1953 bis 1956 lehre als dekorateur. 1956 bis 1959 versuchsklasse für produktform an der kunstgewerbeschule zürich. seit mitte 1959 selbständig tätig als maler und produktgestalter. 1956 erste konkrete bilder. lebt in zürich.

lygia clark

geboren 23. märz 1920 in minas gerais (brasilien). studien in rio mit roberto burle marx, in paris mit fernand léger u. a. mitglied der gruppe «neoconcreto». lebt in rio de janeiro.

waldemar cordeiro

geboren 1925 in rom. maler und gartengestalter. 1949 gründer des «art club» in sao paulo. lebt in sao paulo.

gerald de barros

geboren 1923 in brasilien. lebt in sao paulo.

amilcar de castro

geboren 8. juni 1920 in minas gerais (brasilien). studium der malerei mit alberto de veiga guignand in belo horizonte. gehört zur neokonkreten gruppe brasilianischer maler. lebt in rio de janeiro.

willys de castro

geboren 1926 in uberlândia (brasilien). 1941 studien als maler in sao paulo. seit 1944 bis 1945 technischer entwerfer, seit 1951 grafiker, kostümzeichner und bühnenbildner. 1958 reisen in europa. 1959 mitglied des organisationskomitees und der jury am 8. salon moderner kunst, sao paulo. lebt in sao paulo.

robert delaunay

geboren 12. april 1885 in paris, gestorben 25. oktober 1941 in montpellier. 1902 bis 1904 lehre bei einem dekorationsmaler. 1910 heirat mit sonja uhde-terck. 1911 kontakt mit kandinsky und

beteiligung an der ersten ausstellung «der blaue reiter» in münchen. 1912 übersetzt paul klee delaunays «über das licht» für den «sturm». 1912 bezeichnet appollinaire seine gleichzeitig mit kupka im salon d'automne ausgestellten bilder als «orphisme». 1917 bis 1918 bühnenbilder für diaghilew. 1936 bis 1937 wandbilder an der pariser weltausstellung. organisiert 1939 mit sonja delaunay und pétro van doesburg den ersten «salon des réalités nouvelles».

mario deluigi

geboren 21. mai 1908 in treviso (italien). studien in venedig. aufenthalte in paris. verschiedene preise. dozent am istituto d'architettura in venedig. lebt in venedig.

burgoyne diller

geboren 1906 in new york (usa). studien an verschiedenen akademien. 1934 erste bilder im sinn des neoplastizismus. mitglied von «american abstract artists». lehrer für malerei am brooklyn college. lebt in new jersey.

piero dorazio

geboren 29. juni 1927 in rom. studien in rom. 1953 in den usa. 1957 1. preis der stadt alessandria und 1. preis des italienischen ministeriums für volksbildung für junge maler. 1960 sonderausstellung an der biennale venedig. lebt in rom.

jean dubuffet

geboren 1901 in le havre. 1918 studien als maler in paris. 1924 kaufmännische tätigkeit. 1930 bis 1931 gründung einer weingrosshandlung. 1934 bis 1937 rückkehr zur malerei, dann wieder weinhändler. widmet sich seit 1942 ganz der malerei und grafik. lebt in paris und vence.

helmuth viking eggeling

geboren 1880 in lund (schweden), gestorben 9. mai 1925 in berlin. 1916 teilnahme an der «dada»-bewegung in zürich. 1918 begegnung mit hans richter, geht mit ihm nach deutschland. 1919 in berlin, erste rollenbilder. 1921 film «diagonal-symphonie».

equipo 57

gruppe von fünf spanischen malern, die seit 1957 unter dem namen «equipo 57» gemeinsam arbeiten. 1957 ausstellung im café rond point de montparnasse paris und in madrid, begleitet von dem manifest «inter-activité de l'espace plastique»; film «inter-activité ciné I». leben zeitweise in córdoba (spanien) oder in paris. juan cuenca, geboren 12. juni 1934 in puente genil (córdoba); angel duart, geboren 22. september 1930 in aldeanueva (cáceres); agustin ibarrola, geboren 18. august 1930 in bilbao; juan serrano, geboren 13. februar 1929 in córdoba; jose duarte, geboren 22. januar 1928 in córdoba.

kásmer féjer

geboren in pecs (ungarn). akademie der bildenden künste in budapest. 1946 ausstellung im salon des réalités nouvelles paris. 1948 übersiedlung nach brasilien. mitglied der gruppe konkreter künstler in sao paulo. lebt in sao paulo.

hermelindo fiaminghi

geboren 1920 in sao paulo (brasilien). studien als maler in sao paulo. mitglied der gruppe konkreter künstler in sao paulo. lebt in sao paulo.

hans fischli

geboren 9. oktober 1909 in zürich (schweiz). architekt, maler und plastiker. studien an der kunstgewerbeschule zürich und am bauhaus dessau. seit 1930 in zürich tätig. 1933 bis 1936 mitglied von «abstraction-création»; mitglied der «allianz», des schweizer werkbundes und des bundes schweizer architekten. seit 1953 direktor des kunstgewerbemuseums und der kunstgewerbeschule zürich. lebt in meilen bei zürich.

otto freundlich

geboren 10. juli 1878 in stolp, pommern (deutschland). 1943 deportiert und verschollen in lublin-maidanec (polen). maler,

bildhauer, grafiker, pädagoge. studium der kunstgeschichte bei wölfflin in berlin, besucht die schulen von kunowski und corinth. 1909 übersiedlung nach paris, von 1909 bis 1915 atelier im «bateau-lavoir» auf dem montparnasse, freundschaft mit picasso. 1932 bis 1935 mitglied von «abstraction-création». 1938 gründung von «le mur», eine «académie de peinture, dessin, sculpture, gravure», an der er lehrt. 1940 bis 1943 in st-paul und st-martin de fenouillet, pyrenäen. ist in der ausstellung nicht vertreten, da gleichzeitig eine gesamttausstellung seines werkes in köln stattfindet.

naum gabo

geboren 5. august 1890 in briansk (russland). jüngerer bruder von antoine pevsner. 1909 in münchen zum studium der medizin, physik und chemie, vorlesungen über kunstgeschichte bei wölfflin. begegnung mit kandinsky 1911 bis 1913. 1912 reise nach italien. 1913 und 1914 bei pevsner in paris. 1914 in kopenhagen, dann in oslo, wo er mit pevsner zusammentrifft. erste plastische arbeiten. 1917 kehren beide nach russland zurück. 1920 veröffentlichen sie das «realistische manifest». 1922 bis 1932 in berlin, 1932 bis 1935 in paris, mitglied von «abstraction-création». 1935 bis 1946 in london. 1937 mitherausgeber von «circle». seit 1946 in amerika, connecticut.

karl gerstner

geboren 1930 in basel. ausbildung als grafiker und typograf in basel. fotolehre in zürich. seit 1949 in der industrie als grafiker tätig, seit 1953 selbständig. befasst sich seit 1953 mit seriellen bildkompositionen. lebt in basel.

fritz glarner

geboren 20. juli 1899 in zürich. 1916 bis 1921 studien am «regio istituto di belle arti» in neapel. 1923 bis 1935 in paris. 1923 bis 1927 studien an der académie cola rossi. 1935 bis 1936 in zürich. seit 1936 in new york. 1938 bis 1944 mitglied von «american abstract artists». während der new yorker zeit von mondrian mit diesem befreundet. 1943 erste studien zu den «tondos» in fortführung des neoplastizismus. lebt in den usa.

camille graeser

geboren 27. februar 1892 in carouge-genève. maler und innenarchitekt. studien an der kunstgewerbeschule stuttgart und bei adolf hölzel. mitglied der gruppe « Sturm » berlin und des deutschen werkbundes, der «allianz» und des schweizer werkbundes. lebt in zürich.

jean hélion

geboren 21. april 1904 in couterne (frankreich). schüler von mondrian. 1930 mitherausgeber von «art concret». 1934 bis 1939 in new york. bei kriegsausbruch nach frankreich, nach deutscher kriegsgefangenschaft und flucht wieder in new york. kehrte 1939 zur gegenständlichen malerei zurück. lebt in paris.

auguste herbin

geboren 1882 in quiévy (frankreich), gestorben 1960 in paris. 1900 bis 1901 école des beaux-arts in lille. 1903 in paris. 1931 gründet mit arp, kupka, vantongerloo u. a. die gruppe «abstraction-création». bis 1955 im direktorium des «salon des réalités nouvelles».

anthony hill

geboren 1930 in london. studien an der central school of arts and crafts. 1951 beteiligung an der ersten englischen nachkriegsausstellung abstrakter kunst. lebt in london.

hans hinterreiter

geboren 1902 in winterthur. diplom als architekt an der ETH zürich. 1929 bis 1934 in seelisberg. 1934 bis 1936 in spanien. 1936 bis 1939 in der Schweiz. seit 1939 in ibiza/baleares. schafft in zusammenhang mit der farbtheorie von wilhelm ostwald eine formtheorie, aus der er eine «farbwandelkunst» zu entwickeln sucht.

alfredo hlito

geboren 1923 in buenos aires. maler und publizist. studium an der academia argentina de belles artes in buenos aires. 1946 gründungsmitglied der argentinischen gruppe «arte concreto», nimmt an deren ausstellungen teil. lebt in buenos aires.

enio iommi

geboren 1926 in rosario, provinz von santa fé (argentinien). bildhauerische ausbildung im atelier des vaters, einem italienischen bildhauer. 1939 übersiedlung nach buenos aires. 1945 erste konkrete plastiken. 1946 gründungsmitglied der gruppe «arte concreto» in buenos aires, nimmt an deren ausstellungen teil. lebt in buenos aires.

johannes itten

geboren 1888 in stüdernd-lindern (schweiz). 1904 bis 1908 lehrerseminar in bern. 1909 bis 1913 école des beaux arts genf. 1910 bis 1912 mathematikstudium an der universität bern. 1916 gründung der 1. «ittenschule» in wien. 1919 bis 1923 professor am bauhaus in Weimar, gründer und leiter der grundlehre. 1926 bis 1931 2. «ittenschule» in berlin. 1932 bis 1938 lehrer an einer textiltfachschole in krefeld. 1938 bis 1953 direktor der kunstgewerbeschule und des kunstgewerbemuseums zürich, dazu 1943 leitung der textiltfachschole zürich, 1952 gründung und bis 1955 leitung des rietbergmuseums zürich. lebt in zürich.

alfred julius jensen

geboren 11. dezember 1903 in guatemala (mittelamerika). 1910 bis 1919 in dänemark. 1925 fine arts museum school, san diego in californien. 1927 bis 1928 hans-hofmann-schule münchen. 1928 bis 1934 académie scandinave paris. 1929 bis 1951 berater der kunstsammlerin mrs. saidie a. may (sammlung heute im baltimore museum of art). seit 1951 in new york.

wassily kandinsky

geboren 4. dezember 1866 in moskau, gestorben 13. dezember 1944 in neuilly-paris. maler, dichter, publizist. 1886 beginn des studiums der rechte und der nationalökonomie in moskau. seit 1896 studium der malerei in münchen. 1911 mit franz marc herausgeber des almanach «der blaue reiter» in münchen und ausstellungen des «blauen reiter». 1914 rückkehr nach moskau. 1918 mitglied der kunstsektion des volkskommissariates für volksaufklärung der UdSSR. 1919 direktor des museums für schöne künste in moskau, begründer des «instituts für künstlerische kultur». 1920 professor an der universität moskau. 1921 gründer der «russischen akademie der künstlerischen wissenschaften». 1922 bis 1933 professor am bauhaus weimar, dessau und berlin. 1933 übersiedlung nach neuilly bei paris.

ellsworth kelly

geboren 31. mai 1923 in newsburgh new york. studium an der boston museum school. 1949 bis 1954 in paris. lebt seit 1954 in den usa.

zoltan kemeny

geboren 2. märz 1907 in banica, transsylvanien (ungarn). studium der architektur an der kunstgewerbeschule und malerei an der kunstschole von budapest. von 1930 bis 1940 in paris. seit 1942 in zürich, schweizer bürger seit 1957. lebt in zürich.

paul klee

geboren am 18. dezember 1879 in münchenbuchsee (bern/schweiz), gestorben am 29. juni 1940 in muralto-locarno (schweiz). studien bei knirr und stuck in münchen. 1906 niederlassung in münchen. 1920 bis 1931 professor am bauhaus in weimar und dessau. 1931 bis 1933 professor an der kunstakademie düsseldorf. seit 1933 in bern.

gyulia kosice

geboren 1924 in ungary. 1928 nach buenos aires. studien an der akademie von buenos aires. 1946 mitbegründer der gruppe «arte concreto» in buenos aires. 1946 begründer der gruppe und des almanachs «arte madi». lebt in paris.

françois kupka

geboren 23. september 1871 in oponco (tschechoslowakei). gestorben 1951 in puteaux bei paris. 1888 kunstakademie prag. 1892 akademie der bildenden künste wien. 1895 in paris, arbeit als illustrator. 1910 bis 1911 übergang zu einer rhythmisierten malerei ohne naturvorbild, die apollinaire anlässlich des salon d'automne 1912, zusammen mit bildern von delanay, als «orphisme» bezeichnet. 1914 bis 1918 mitbegründer der tschechischen befreiungsarmee in frankreich. 1946 retrospektive ausstellung in prag.

berto lardera

bildhauer und kunstkritiker. geboren 18. dezember 1911 in la spezia (italien). studien in florenz, wo er bis 1947 lebte, seither in paris. 1946 bis 1947 mitglied der kommission für den wiederaufbau des zerstörten florenz. 1942 erste experimente mit metallplastiken.

judith lauand

geboren 1922 in sao paulo (brasilien). beteiligt an der bewegung und der ausstellung konkreter kunst in brasilien. lebt in sao paulo.

leo leuppi

geboren am 28. juli 1893 in zürich. 1937 gründer und präsidant der «allianz» (vereinigung moderner schweizer künstler). lebt in zürich.

alexander libermann

geboren 1912 in kiew (russland). 1920 übersiedlung nach england, 1924 nach paris. 1929 bis 1931 studium der malerei bei andré lhoté, 1930 bis 1932 école des beaux-arts, studium der architektur unter auguste perret. 1933 bild- und kunstredaktor von VU. 1936 farbfilm über malerei «la femme française» für den louvre. 1941 in new york mitarbeiter von VOGUE magazine. seit 1943 art director von VOGUE und später auch art director der conde nast publications in den usa und in europa. 1946 amerikanischer staatsbürger. lebt in new york.

mauricio nogueiro lima

geboren 1930 in recife, pernambuco (brasilien). maler, grafiker, architekt. teilnahme an der bewegung konkreter kunst in brasilien. lebt in sao paulo.

el lissitzky

geboren 1890 in potschinoc bei smolensk (russland), gestorben 1941 in moskau. 1909 bis 1914 studien an der technischen hochschule darmstadt. maler, typograf, architekt und bühlenbildner. 1919 in moskau teilnahme an der konstruktivistenbewegung. beginn der «proun»-zeichnungen. 1921 professor an der staatlichen akademie in moskau. 1922 bis 1923 in berlin. 1923 bis 1925 zusammen mit mart stam und hans schmidt herausgeber der zeitschrift ABC. 1925 mit hans arp herausgeber der «kunst-ismen» zürich. 1923 bis 1925 in der schweiz. 1925 bis 1928 als gast der kestnergesellschaft in hannover, innenausstattung für das «abstrakte kabinet». 1928 rückkehr nach moskau.

verena loewensberg

geboren 28. mai 1912 in zürich. studien an der gewerbeschule basel und an der académie moderne paris. mitglied der «allianz». lebt in zürich.

richard paul lohse

geboren 13. september 1902 in zürich. maler und grafiker. kunstgewerbeschule zürich. mitglied der «allianz». 1948 bis 1955 redaktor der zeitschrift «bauen und wohnen». 1959 mitbegründer und mitherausgeber der zeitschrift «neue grafik». 1960 erste gesamttausstellung im museum ulm (deutschland). mitglied des schweizer werkbundes. lebt in zürich.

bernhard luginbühl

geboren 1929 in bern. studium der bildhauerei an der gewerbeschule bern. beteiligt an der biennale venedig 1956 und der biennale antwerpen 1959. lebt in mosseedorf bei bern.

heinz mack

geboren 1931 in lollar, westfalen. 1950 bis 1953 studium an der

staatlichen kunstakademie düsseldorf. mitherausgeber der zeitschrift «zero». 1958 kunstpreis der stadt krefeld. lebt in düsseldorf.

alberto magnelli

geboren 1888 in florenz. studium der technik in florenz. als maler autodidakt. reisen nach paris. 1913 bis 1914 kontakt mit den kubisten und futuristen. 1915 erste bilder mit geometrischer struktur. kehrt bis 1936 zur gegenständlichen malerei zurück. lebt seit 1933 in paris, jetzt in mendon.

kasimir malevitsch

geboren 11. februar 1878 in kiew (russland), gestorben 1935 in russland. in moskau besuch der akademie reberg. beteiligung an der 2. grafikausstellung des «blauen reiters» in münchen. 1913 (nach eigenen angaben) erstes suprematistisches bild. 1915 suprematistisches manifest. 1917 lehrer an der kunstakademie moskau, 1919 an der kunstakademie witebsk. 1924 direktor des «instituts für künstlerische kultur» in moskau. 1927 in berlin; besuch am bauhaus dessau; sonderausstellung mit werken, die seine ganze entwicklung darstellen, in der grossen berliner kunstaussstellung. publiziert als bauhausbuch no 11 «die gegenstandslose welt» (münchen 1927).

paul mansoureff

geboren 1896 in st. petersburg. studium an der petersburger akademie. seit 1918 im kreis der russischen konstruktivisten und suprematisten, freund und schüler von malevitsch, bis 1928 lehrer für malerei und zeichnen am «institut für kunst und kultur» in leningrad, leiter der experimentierklasse. 1928 in rom. seit 1929 in paris. macht stoffentwürfe für pariser modefirmen. lebt in paris.

enzo mari

geboren 1932 in mailand. studien an der academia brera in mailand. grafiker und produktgestalter. lebt in mailand.

agnes martin

geboren 1916 in saskatchewan (kanada). lebt seit 1933 in den usa. master of fine arts degree an der columbia university. mehrere jahre kunstunterricht für kinder. lehrerin für malerei an der new mexico university und am eastern oregon college. lebt in new york.

kenneth martin

geboren 1905 in sheffield (england). bis 1929 studien an der sheffield school of art, bis 1932 am royal college of art in london. landschaftsmaler. seit 1946 abstrakte malerei. 1951 erste bewegliche konkrete drahtkonstruktion. lebt in hampstead london.

mary martin

geboren 1907 in folkestone (england). 1925 in london, studium an der goldsmith's school of art. heiratet 1930 kenneth martin. malt stilleben und landschaften. seit 1950 konkrete reliefs. lebt in hampstead london.

georges mathieu

geboren 1921 in boulogne-sur-mer (frankreich). studium der rechte und der philosophie. lizentiat der anglistik. lebt seit 1947 in paris. nach eigenen angaben 1945 periode einer informellen (bedeutungslosen) malerei, seither malerei mit dem ziel einer «neuen inkarnation von zeichen».

almir mavignier

geboren 1925 in rio de janeiro (brasilien). maler und grafiker. studien der malerei in brasilien. 1951 in paris, 1953 bis 1957 studium an der hochschule für gestaltung ulm; schüler von max bill, joseph albers und max bense. lebt in ulm.

laszlo moholy-nagy

geboren 20. juli 1895 in bacsbarsod (ungarn), gestorben 24. november 1946 in chicago. maler, plastiker, schriftsteller, fotograf, filmgestalter, lehrer. studierte jurisprudentz an der universität budapest. 1923 bis 1928 professor am bauhaus weimar und dessau. macht licht-, farb- und typografische experimente. in der reihe der bauhausbücher erscheint 1925 «malerei, fotografie, film», 1928 «vom material zur

architektur». verlässt 1928 das bauhaus und geht nach berlin. arbeitet als bühnenbildner. 1935 bis 1937 in london. wird 1938 direktor des «new bauhaus» in chicago. gründet 1939 die school of design in chicago.

molnar

françois (geboren 1922) und véronique (geboren 1924) in ungar. studium der malerei an der akademie budapest. beginnen 1956 abstrakt zu malen. 1957 durch stipendium in rom. ende 1957 niederlassung in paris. arbeiten gemeinsam an denselben bildnerischen problemen, verbunden mit studien der allgemeinen und experimental-psychologie. leben in paris.

piet mondrian

geboren 7. märz 1872 in amersfort (holland), gestorben 1. februar 1944 in new york. maler und publizist. studien an der akademie amsterdam. 1910 bis 1911 in paris. seit beginn (1917) mitarbeiter der zeitschrift «de stijl», mitunterzeichner des «stijl»-manifestes. lebte von 1920 bis 1938 in paris, mitglied von «abstraction-création». 1938 übersiedlung nach london. 1940 nach new york.

françois morellet

geboren 30. april 1926 in cholet (frankreich). 1951 erste geometrische bilder. lebt in cholet (maine-et-loire).

richard mortensen

geboren 1910 in kopenhagen. studium an der akademie in kopenhagen. 1937 aufenthalt in paris. 1951 kandinsky-preis für malerei. lebt seit 1947 in paris.

bruno munari

geboren 1907 in mailand. maler, zeichner, grafiker. 1949 mitbegründer der mailänder gruppe «arte concreta». lebt in mailand.

ben nicholson

geboren 10. april 1894 in denham, bucks. (england). 1911 studium an der slade school of art in london. 1911 bis 1917 in italien, frankreich und spanien. 1917 bis 1918 in kalifornien (usa). 1920 bis 1931 im tessin (schweiz). 1932 bis 1939 in london. 1933 bis 1935 mitglied von «abstraction-création» paris. 1940 bis 1955 in cornwall (england). 1952 1. carnegie-preis für malerei. 1954 grosser internationaler preis für malerei an der biennale venedig. 1956 grosser internationaler guggenheim-preis. 1957 internationaler 1. preis für malerei an der biennale sao paulo. lebt seit 1958 in ronco/tessin (schweiz).

herbert oehm

geboren 1935 in ulm (deutschland). 1957 bis 1959 studium an der akademie für bildende künste münchen. lebt in ulm.

helio oiticica

geboren 1937. 1954 studien der malerei am museu de arte moderna in sao paulo mit ivan serpa. 1959 mitglied der gruppe «neoconcreto» rio de janeiro.

marta pan

geboren 12. juni 1923 in budapest. malerei-, bildhauerei- und zeichenstudien in budapest. seit 1947 in paris. verheiratet mit dem architekten alexander wogensky. 1957 bis 1959 ballettausstattungen für maurice béjart.

lygia pape

geboren 1932 in friburgo (brasilien). malerin und grafikerin. gedichte und grafische arbeiten für die «collection espace». mitglied der gruppe «neoconcreto» in rio de janeiro.

victor pasmore

geboren 1908 in chelsham (england). 1927 übersiedlung nach london. selbststudium der malerei in abendkursen. seit kriegsende als maler abstrakter bilder, seit 1953 als gestalter konkreter reliefs tätig. einzelausstellung an der biennale venedig 1960. lebt in newcastle-upon-tyne und in london.

antoine pevsner

geboren 18. januar 1886 in orel (russland). älterer bruder von naum gabo. 1902 bis 1909 an der kunstschule von kiew, 1910 an der kunstakademie in st. petersburg. 1911 bis 1914 in paris. von 1914 bis 1917 in norwegen mit gabo. 1917 beide in moskau im kreis der avantgardisten. wird lehrer an der moskauer kunstakademie, gleichzeitig mit kandinsky und malevitsch. 1920 «realistisches manifest» der konstruktivistischen kunst mit gabo. 1923 in berlin, dann in paris, wo er sich niederlässt. 1927 mit gabo ausstattung für das diaghilev-ballett «la chatte». beteiligung an der gruppe «abstraction-création». 1958 sonderausstellung an der biennale venedig. lebt in paris.

otto piene

geboren 1928 in laasphe, westfalen (deutschland). 1948 bis 1952 studium an den akademien in münchen und düsseldorf. mitherausgeber der zeitschrift «zero». seit 1959 arbeit am «lichtballett». lebt in düsseldorf.

serge poliakoff

geboren 1906 in moskau. studium in moskau. 1923 in paris. beginnt 1930 zu malen. 1935 bis 1937 studium an der slade school in london. lebt seit 1937 in paris. seit 1946 beteiligt am salon des réalités nouvelles. 1947 kandinsky-preis für malerei.

ad reinhardt

geboren 1913 in buffalo (usa). bis 1935 studien an der columbia university. 1936 national academy, 1945 bis 1951 institute of fine arts in new york. seit 1937 mitglied der gruppe «american abstract artists». 1936 bis 1939 arbeit am government easel painting project. 1944 bis 1945 fotograf der us navy. seit 1947 associate professor am brooklyn college new york. lebt in new york.

hans richter

geboren 1888 in berlin. zimmermanns- und tischlerlehre. 1908 hochschule für bildende künste berlin, 1909 akademie weimar. 1916 teilnahme an der «dada»-bewegung in zürich. 1918 bis 1919 mit eggeling in deutschland, rollenbilder. 1921 erster film «rhythmus 21». 1928 bis 1938 dokumentar-, reklame- und experimentalfilme. 1940 nach den usa. 1942 bis 1957 lehrfähigkeit am filminstitut des city college in new york. 1947 internationaler preis an der film-biennale venedig für den besten originalen beitrag zum fortschritt der kinematografie. 1957 bis 1960 reisen und ausstellungen in europa. wohnsitz in southbury, connecticut (usa).

josé de rivera

geboren 1904 in west baton rouge, louisiana (usa). von 1922 bis 1930 in der eisenverarbeitenden industrie praktisch tätig (werkzeugmacherei, eisengiesserei u. a.). beginnt 1930 mit eisenplastiken in chicago. seit 1940 zahlreiche aufträge für öffentliche plastiken. seit 1957 verschiedene lehraufträge an amerikanischen universitäten. 1957 watson f. blair prize des chicago art institute, 1959 preis des national institute of arts and letters, 1960 preis der ford foundation. lebt in new york.

diter rot

geboren 1930 in hannover. kommt 1943 in die schweiz. seit 1946 maler, bildhauer, grafiker, designer, publizist, filmproduzent. mitbegründer der zeitschrift «spirale» (bern 1953). 1956 in kopenhagen. seit 1957 in reykjavik (island). in der ausstellung nicht mit bildern vertreten, sondern mit büchern, die er «bock» nennt.

mark rothko

geboren 1903 in dvinsk (russland). 1913 nach amerika, portland, oregon. 1921 bis 1923 studium an der yale university. 1926 studien an der art students league new york. vor 1949 expressionistischer surrealismus. lebt in new york.

luis saciloto

geboren 1924 in santo andré (brasilien). maler und plastiker. 1938 bis 1943 studien als maler in sao paulo. 1949 mitbegründer der gruppe «concretista» in sao paulo. lebt in sao paulo.

xanti schawinsky

geboren 1904 in basel. studien in zürich und berlin. 1924 bis 1928 studium am bauhaus weimar und dessau. seit 1933 in mailand. 1936 professor am black mountain college in north carolina (usa). lebt seit 1939 in new york.

ernst scheidegger

geboren 1923 in lützelflüh (bern). 1939 bis 1947 kunstgewerbeschule zürich, lehre als schaufensterdekorateur, fotoklasse, formlehre bei max bill. erste bilder. 1948 freier fotograf und gestalter. 1949 bis 1952 in der informationsabteilung der marshal-plan-organisation in paris. mitglied von MAGNUM, fotoberichte über künstler. 1953 bis 1956 reisen als fotojournalist im mittleren und fernen osten. 1956 bis 1957 dozent für fotografie an der hochschule für gestaltung ulm. 1958 herausgeber von publikationen über zeitgenössische künstler. 1959 und 1960 zeitweise in indien. lebt in zürich.

johannes schmidt

geboren 1903 in freiburg im breisgau. nach 1918 schüler von julius bissier. 1923 bis 1924 hochschule für bildende künste berlin, dann münchen. 1925 bis 1926 akademie dresden. 1930 aufenthalt in paris. 1935 bis 1945 ingénieur in der industrie. seit 1949 fachlehrer für steinbildhauer und steinmetze an der gewerbeschule freiburg. lebt in freiburg.

nicolas schöffler

geboren 1912 in kalosca (ungarn). studien an der akademie budapest. seit 1937 in paris. bis 1939 an der école nationale des beaux-arts. kommt von expressionistischer und surrealistischer zur abstrakten malerei. seit 1950 konkrete eisenkonstruktionen, die er «raumdynamismen» nennt. 1956 erste tönende und sich bewegende plastiken mit elektronischer apparatur. lichtspiele. schreibt 1955 «le spatiodynamisme».

kurt schwitters

maler, plastiker, dichter, publizist. geboren 20. juni 1887 in hannover, gestorben 8. januar 1948 in little langdale (england). 1908 maturität. besuch der kunstgewerbeschule hannover. 1909 bis 1914 akademie dresden. 1918 zwei semester architekturstudium in hannover. 1919 mitarbeit an der zeitschrift «sturm». 1920 beginnt in seinem haus in hannover den 1. «MERZ»-bau. 1922 teilnahme an der «dada»-bewegung in holland mit theo und pétro van doesburg. ab 1923 herausgabe der zeitschrift «MERZ». 1927 werbegestalter und typograf. 1930 reise nach norwegen. 1932 publikation der «ursonate». 1934 verdient seinen lebensunterhalt als porträt- und landschaftsmaler. 1937 emigration nach norwegen. beginnt in lysaker 2. «MERZ»-bau. 1940 flucht nach england, aufenthalt in internierungslagern. 1941 arbeitet als porträtmaler. 1945 übersiedlung nach little langdale bei ambleside. beginnt 3. «MERZ»-bau.

leon smith

geboren 1906 in indian territory, oklahoma (usa). 1934 B. A. degree am oklahoma state college. 1938 master of arts an der columbia university. seit 1943 lehrtätigkeit an verschiedenen colleges in amerika. 1943 guggenheim-stipendium. reisen nach mexiko, kuba, europa. 1959 longview foundation award. lebt in new york.

jesus raphael soto

geboren 1923 in ciudad bolivar (venezuela). 1942 bis 1947 studien an der kunstakademie caracas. leiter der kunstakademie maracaibo. 1950 in paris. beteiligt am salon des réalités nouvelles. lebt in paris.

henryk stazewski

geboren 1894 in warschau. maler, bühlenbildner, kunstkritiker. 1914 bis 1920 studien an der akademie von warschau. 1923 mitbegründer der gruppe und zeitschrift «blok» mit strzeminski, kobro und berlewski. 1925 in paris, freundschaft mit mondrian, arp, van doesburg u. a. mitglied von «abstraction-création». in polen 1927 freundschaft mit malevitsch. 1959 sonderausstellung im nationalmuseum von warschau. lebt in warschau.

wladislaw strzeminski

geboren 1893 in minsk (polen), gestorben 1952 in lodz. ingénieur, maler, kunsttheoretiker. im ersten weltkrieg in russland arbeit mit malevitsch. 1923 niederlassung in lodz. kunsttheorie des «unisme». mitglied von «abstraction-création». emigriert mit seiner frau, der bildhauerin katarzyna kobro, nach russland. kehrt 1952 nach polen zurück. retrospektive ausstellung 1957 in lodz und 1958 in warschau.

sophie taeuber-arp

geboren 19. januar 1889 in davos (schweiz), gestorben 13. januar 1943 in zürich. 1916 bis 1929 lehrerin an der kunstgewerbeschule zürich. 1916 bis 1920 teilnahme an der zürcher «dada»-bewegung. 1921 heirat mit hans arp. 1927 bis 1928 wandmalerei in der «aubette» strassburg mit arp und van doesburg. 1926 bis 1940 in meudon bei paris. 1937 bis 1939 herausgeberin der zeitschrift «plastique», paris. 1941 in grasse (südfrankreich). 1942 in der schweiz. mitglied von «abstraction-création» und «allianz».

takis

geboren 1925 in athen (griechenland). autodidakt. seit 1954 in paris. zuerst mobiles. seit 1959 «telemagnetische plastiken». lebt in paris.

mark tobey

geboren 1890 in centerville, wisconsin (usa). lebt seit 1911 in new york und chicago. 1923 in seattle, lehrt zwei jahre an der cornish school. 1925 bis 1926 in europa, v. a. paris, und naher osten. 1927 in seattle. 1931 in mexiko. 1931 bis 1938 in totnes, south devon (england). 1934 in ostasien, studium der chinesischen kalligraphie. 1954 bis 1955 in paris. lebt in seattle.

louis tomasello

geboren 1915 in la plata (argentinien). studien an der akademie von buenos aires. gründer und sekretär von «réalités nouvelles buenos aires». lebt seit 1957 in paris.

günther uecker

geboren 1930 in weudorf, mecklenburg. studium in berlin-weissensee und düsseldorf. lebt in düsseldorf.

bart van der leek

geboren 26. november 1876 in utrecht (holland), gestorben 14. november 1958. studium an der rijksakademie van beeldende kunsten in amsterdam. mitarbeit an der ersten nummer von «de stijl». kehrt 1918 zur gegenständlichen malerei zurück.

theo van doesburg

(pseudonym für c. e. m. küpper), geboren 1883 in utrecht, gestorben 1931 in davos. maler, architekt, publizist. 1917 gründer und herausgeber der zeitschrift «de stijl» (1917 bis 1928). zwischen 1920 und 1923 in weimar und berlin. 1927 bis 1928 gestaltung des kabarettraumes «aubette» in strassburg. 1930 gründer der gruppe und zeitschrift «art concret» in paris.

georges vantongerloo

geboren 24. november 1886 in antwerpen. maler, plastiker, kunsttheoretiker. studierte bildhauerei an den akademien von antwerpen und brüssel. 1917 in holland; zu beginn mitarbeiter der zeitschrift «de stijl» und mitunterzeichner des «stijl»-manifests. 1920 bis 1927 in menton. 1931 mitbegründer und mitglied des komitees von «abstraction-création» paris. lebt in paris.

victor vasarely

geboren 9. april 1908 in pécs (ungarn). 1925 bis 1929 studien in budapest. 1930 niederlassung in paris. 1945 mitbegründer der galerie denise René. 1955 manifest «mouvement». lebt in paris.

decio vieira

geboren 1922 in petropolis (brasilien). studium der malerei und der grafik. direktor eines unternehmens für dekorationsstoffe in rio. lebt in rio de janeiro.

xan
geb
stu
193
leb

mary vieira
geboren 30. juli 1927 in sao paulo (brasilien). verheiratet mit
carlo belloli. plastikerin und grafikerin. 1952 bis 1954 schülerin
von max bill. lebt in basel.

ern
geb
zür
ma
195
par
195
195
ulm
kür

friedel vordemberge-gildewart
geboren am 17. november 1899 in osnabrück. 1916 bis 1918
tischlerlehre. 1919 bis 1936 in hannover, kunstgewerbeschule und
technische hochschule hannover. mitglied von «abstraction-création».
1936 bis 1937 in berlin. 1937 bis 1938 in der schweiz. 1938
übersiedlung nach amsterdam. 1952 lehrauftrag an der akademie
van beeldende kunsten, rotterdam. 1954 mitglied des pen-club.
seit 1954 dozent an der hochschule für gestaltung ulm. 1955
verleihung der justus-möser-medaille der stadt osnabrück.
lebt in ulm.

joh
geb
bis
mü
193
ste
leb

franz weissmann
geboren 1911 in österreich, naturalisiert in brasilien. 1957 bester
nationaler bildhauer an der IV. biennale von sao paulo; gewinnt
das auslandjahr im salao de arte moderna do rio de janeiro.
lebt in rio de janeiro.

nic
gel
bur
bea
ab
«re
pla
«le

hans robert welti
geboren 19. august 1894 in zürich, gestorben 6. juli 1934 in zürich.
studium der jurisprudentz an den universitäten von zürich und genf.
dr. iur.; als maler und bildhauer autodidakt.

ku
ma
ge
be
dre
mi
in
be
he
typ
«ul
lar
lys
int
üb
ba

charmion von wiegand
geboren 1900 in chicago. verheiratet mit dem schriftsteller joseph
freeman. studien an der columbia university, new york university
und der universität von berlin. lebte längere zeit in europa.
tätigkeit als journalistin und kunstschriftstellerin. als malerin
autodidakt. 1941 mit mondrian bekanntschaft in new york und
übergang zum neoplastizismus. setzte sich durch die organisation
von ausstellungen und durch ihre publizistische tätigkeit für die
neue kunst in amerika ein. lebt in new york.

sidney wolfson
geboren 1914 in new york. studium der malerei mit maldarelli an
der cooper union und an der art students league. 1938 graduation
am pratt institute in new york. 1942 bis 1946 us army air corps.
lebt in salt point, new york.

alexander wollner
geboren 1928 in brasilien. maler und grafiker. 1953 ein preis für
malerei an der biennale sao paulo. 1954 bis 1957 studium an der
hochschule für gestaltung ulm. lebt in sao paulo.

marcel wyss
geboren 1930 in bern. 1946 bis 1950 grafikerlehre und besuch der
kunstgewerbeschule bern. 1951 praktikant in der verpackungs-
industrie. 1952 mitarbeiter in einem grafikatelier. seit 1953
selbständig als grafiker und fotograf. 1953 mitbegründer der
zeitschrift «spirale», herausgeber und redaktor. malerei und plastik
seit 1950. drei eidgenössische stipendien für angewandte kunst.
lebt in bern.

jes
ge
an
19
in

he
ge
bis
de
be
u.
mi
wa

aussteller

- agam 45
aeschbacher 43
albers 21 . 38 . 38
arp 13 . 15 . 25 . 26 . 34 . 34
baier 52
balla 10
barsotti 48
berlewi 21
bill 26 . 27 . 27 . 31 . 32 . 46 . 46
bodmer 28 [52 . 58
calderara 53
carlsund 23
carvao 49
charchoune 22
christen 47
clark 54
cordeiro 39
de barros 36
de castro (amilcar) 49
de castro (willys) 53
delaunay 10 . 10
deluigi 43
diller 27
dorazio 51
dubuffet 46
eggeling 18
equipo 57 . 56
féjer 49
fiaminghi 45
fischli 28 . 33 . 53
gabo 29 . 29
gerstner 53
glarner 36 . 43
graeser 30 . 35 . 52
hélion 24
herbin 35 . 35
hill 47
hinterreiter 28
hlito 48
iommi 48
itten 12 . 13 . 44
jensen 50
kandinsky 9 . 9 . 11 . 19 . 31 . 31
kelly 42
kemeny 54
klee 19 . 20 . 25
kosice 48
kupka 10 . 11 . 30
lardera 37
lauand 45
leuppi 32 . 35
libermann 38
lima 45
lissitzky 16
loewensberg 30 . 32 . 47
lohse 32 . 36 . 36 . 41
luginbühl 53
mack 51 . 51
magnelli 11
malevitsch 12 . 12 . 14 . 14
mansouroff 16
mari 43 . 44
martin (agnes) 47
martin (kenneth) 39
martin (mary) 37
mathieu 40 . 40
mavignier 43
moholy-nagy 19 . 34 . 34
molnar 54
mondrian 13 . 14 . 16 . 16 . 18 . 25
morellet 55
mortensen 42
munari 38
nicholson 27
oehm 51
oiticica 48
pan 50
pape 50
pasmore 52
pevsner 29 . 29
piene 55 . 55
poliakoff 40
reinhardt 41
richter 18 . 50
rivera 52
rothko 47
saciloto 41
schawinsky 41
scheidegger 44
schmidt 44
schöffler 39
schwitters 17 . 22
smith 45
soto 55
stazewski 23
strzeminski 22 . 25 . 25 . 27
taeuber-arp 17 . 21 . 26 . 30
takis 54
tobey 40
tomasello 54
uecker 51
van der leck 14
van doesburg 15 . 21 . 23 . 23
vantongerloo 13 . 16 . 18 . 18 . 30 . 33
vasarely 42 . 42 [33 . 37 . 37 . 46
vieira (decio) 49
vieira (mary) 41
vordemberge-gildewart 22
weissmann 49
welti 22
wiegand 39
wolfson 50
wollner 39
wyss 44

fette zahlen = seite der abbildung