

Matthias Noell

Konkrete Gesellschaft

Zum Verhältnis von Mensch, Raum und Architektur bei
Theo van Doesburg, Franz Wilhelm Seiwert und Max Bill

Die Internationale des Geistes

»Jetzt hat die neue Weltgestaltung angefangen. Die Kapitalisten sind Betrüger, aber die Sozialisten sind auch Betrüger. Die ersten wollen besitzen, aber die zweiten wollen auch besitzen. Die ersten wollen viel Geld, viele Menschen und viele Beefsteaks einschlucken, aber die zweiten wollen die ersten einschlucken. Was ist denn schlimmer? Soll es ihnen gelingen? Es bleibt uns völlig gleichgültig.«¹

Theo van Doesburgs Haltung zur institutionellen Politik war verhalten, sogar ablehnend. Die in diesen einleitenden Sätzen des dritten, nur wenig bekannten Manifests des *De Stijl* *Zur neuen Weltgestaltung* geäußerte Skepsis gegenüber den leeren Worthülsen auch der linken Parteien ist jedoch eine der wenigen expliziten Äußerungen des *De Stijl* und seines Redakteurs zum gesellschaftspolitischen Geschehen seiner Zeit. Van Doesburg und die Mitverfasser des Manifests empfanden die ersten drei Internationalen als »lächerlich«, ihre Bestrebungen richteten sich, wie der Text ausführt, nicht auf die Veränderung der Gesellschaft durch die Politik, sondern vielmehr durch geistige Arbeit: »Wir rufen den Völkern nicht zu: ›Vereinigt Euch‹ oder ›Schließt Euch bei uns an‹. Wir rufen den Völkern nichts zu. Wir wissen: Wer sich uns anschließt, gehört schon von Anfang an dem Geist zu. Mit Ihnen allein läßt sich der geistige Körper der neuen Welt gestalten. Arbeitet!«²

Urteilt man nach diesen Äußerungen, könnte der Unterschied zwischen Van Doesburg und den Kölner Progressiven mit ihrem radikalen Anspruch einer politischen Kommunikation durch die Kunst kaum größer sein.

¹ »Manifest III. Zur neuen Weltgestaltung«, in: *De Stijl*, Jg. 4, Nr. 8, 1921, S. 124–125, hier S. 124. Die Hervorhebungen folgen dem Original.

² Ebd. S. 125.

Folgen wir seinem Freund Hans Schmitt-Rost, ging es Franz Wilhelm Seiwert zum Beispiel in seinem Bild *Freudlose Gasse* (1927) um »die klassenmäßige, systembegründete Ausbeutung in der Prostitution«. ³ In Van Doesburgs Werk ist hingegen seit etwa 1919 ein vollständiges Abwenden von einer darstellenden und daher auch erzählenden Kunst zu bemerken. Von seinen abstrahierten, in flächige Formen übersetzten Darstellungen von Tänzern, Kartenspielern oder auch Porträts ging er zur Thematisierung von reinen Form-Farbe-Verhältnissen über. Tatsächlich aber sind über die offensichtlichen formalen und inhaltlichen Differenzen hinweg zahlreiche Übereinstimmungen zwischen Seiwert und Van Doesburg festzustellen, denen in der Folge anhand der Rolle des Menschen in der Kunst nachgegangen werden soll.

Zahlreiche kleinere Textstellen der Van Doesburgschen Schriften drehen sich um den Menschen und um die Aufgabe der Kunst für den Menschen und in der Gesellschaft. Auch wenn diese meist kursorisch erscheinen und kaum zu einer gesellschaftskritischen oder gar sozialistischen Positionierung Van Doesburgs ausreichen, muss dieser Aspekt als ein zentrales Anliegen seiner Kunsttheorie und seines Werks betrachtet werden. Schon im ersten Manifest von *De Stijl* (1918) hatten die Unterzeichner die einleitenden Sätze formuliert: »Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle.« ⁴ Gleichermäßen auf eine gesellschaftliche wie auch auf eine formale Veränderung des Lebens zielend, wurde das Individuelle und Subjektive als Äquivalent zum Natürlichen und Willkürlichen abgelehnt. ⁵ Politik und Kunst brachte Van Doesburg hierbei kurzerhand in ein analoges Bezugssystem und löste dieses mit einer schlichten gesellschaftlichen Formel: »Es bedeutet nämlich, daß die Vorherrschaft des Individuums (das renaissancezeitliche Lebensgefühl) gebrochen ist. Sowohl für das Gebiet der Politik wie auch für das der Kunst können nur kollektivistische Lösungen entscheidend sein.« ⁶ Van Doesburg propagierte dagegen die »Einheit in Leben, Kunst,

³ Hans Faber [=Hans Schmitt-Rost], »Inhalt und Form«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 20, Dezember 1931, S. 77-78, hier S. 78. Zu den Progressiven jetzt vor allem Köln *progressiv* 1920-33. *Seiwert - hoerle - arntz*, hrsg. v. Lynette Roth, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2008. Des weiteren Uli Bohnen, *Franz W. Seiwert 1894-1933. Leben und Werk*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein u. a., Köln 1978. Uli Bohnen und Dirk Backes, *Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert. Schriften*, Berlin 1978. Walter Vitt, *Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert. Die Progressiven*, Köln 1975 (= Kölner Biographien 1).

⁴ »Manifest I von ›Der Stil‹, 1918«, in: *De Stijl*, Jg. 2, Nr. 1, 1918, S. 4-5, hier S. 4.

⁵ Ebd., S. 5.

⁶ Theo van Doesburg, »Der Wille zum Stil (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik)«, in: *De Stijl*, Jg. 5, 1922, Nr. 2, S. 23-32; Nr. 3, S. 33-41, hier Nr. 2, S. 23.

Kultur« durch einen nicht näher definierten, über nationale Grenzen hinausgehenden Kollektivismus und forderte zudem das »Aufhören der Trennung von Kunst und Leben« sowie von »Künstler und Mensch«. ⁷ Ziel war eine »a-nationale«, »a-individualistische« und »kollektive« »Ausdruckskraft«. ⁸ Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg habe viele verständlicherweise dazu verleitet, der Welt entfliehen zu wollen: »Doch jedenfalls muß es uns klar sein, daß diese Flucht vor der Wirklichkeit ein ebenso großer Irrtum ist, wie jene Anlehnung an den reinsten Materialismus.« ⁹

Die Ablösung individueller zugunsten kollektiver Gestaltung sowohl der Kunst als auch der Gesellschaft kann gleichermaßen in den Schriften und Äußerungen der Kölner Progressiven als zentraler Punkt gelten, auch wenn hier die Schwerpunkte einer marxistischen Zielsetzung folgen, während sie bei Van Doesburg und De Stijl im Regelfall ästhetischer Natur bleiben. Seiwerths Überlegungen zu einer in »inhalt und form« sozialistischen Kunst als einer »gesellschaftlichen tätigkeit« gehen daher in ihren Aussagen deutlich weiter: »die kunst zerfällt in den dargestellten inhalt und in die form, in der der inhalt dargestellt wird. damit, daß der inhalt die tendenz ›proletarisch‹ hat, daß er über den kampf, die solidarität, das klassenbewußtsein des proletariats aussagt, ist die bürgerliche kunst noch nicht zur proletarischen geworden. der inhalt hat die form zu sich umzugestalten. das werk, in dem dies geschieht, wird aus dem kollektivbewusstsein geschaffen, wo das ich, das das werk schafft, nicht mehr bürgerlich individualistische vereinzelung, sondern werkzeug des kollektivbewusstseins ist.« ¹⁰ Gemälde seien, so Seiwert, in Inhalt und Form als Äquivalente zu geschriebenen kommunistischen Manifesten zu verstehen, in der marxistischen Theorie sah er Werkzeug und Grundlage für seine Arbeit. ¹¹

In der Frage nach dem Ziel einer gesellschaftlich relevanten Kunst dürften sich Seiwert und Van Doesburg also einig gewesen sein. Auch wenn sich bei einem Vergleich der Schriften terminologische Divergenzen erkennen

⁷ Ebd. Vgl. auch Theo van Doesburg, »Rechenschaft der Stylgruppe (Holland) gegenüber der Union internationaler fortschrittlicher Künstler«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Nr. 4, 1922, S. 59-60; Theo van Doesburg, »Schöpferische Forderungen von ›De Stijl‹«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Nr. 4, 1922, S. 62.

⁸ Theo van Doesburg, »De Stijl 1917-1922 en zijn beweging in: schilderkunst, architectuur, plastiek, monumentale beelding, museek, litteratuur, anti-phylosofie, machinisme, voorwerpen, dans«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Nr. 12, 1922, S. 177-178.

⁹ Van Doesburg 1922, S. 24 [wie Anm. 6].

¹⁰ Franz W. Seiwert, »form - inhalt«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 18, Oktober 1931, S. 71. Vgl. auch Franz W. Seiwert, »volkskunst!«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 22, Februar 1932, S. 85-87.

¹¹ Franz W. Seiwert, »Brief an Stanislav Kubicki vom 14. Januar 1930«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 17, Juni 1931, S. 67.

lassen, hätte Van Doesburg dem folgenden Satz Seiwerts wohl zugestimmt: »malerei ist sichtbarmachung der veränderung der welt.«¹² Und auch wenn Schmitt-Rost 1931 propagierte, Form und Inhalt müssten »beide den gleichen strukturgesetzen folgen«, standen er und Seiwert damit der Forderung Van Doesburgs, reine gestalterische Mittel zu verwenden, in denen ebenfalls Form und Inhalt in eins fielen, grundsätzlich zunächst einmal nahe.¹³ Schließlich stimmte man auch in der vehementen Ablehnung bürgerlicher Kunstkonventionen und ihrer Abqualifizierung als »biedermeierlich« durchaus überein.

Van Doesburgs Äußerungen zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft blieben jedoch theoretisch und sehr allgemein. Sie geben nicht mehr zu erkennen als seine Überzeugung, dass die Künste und die Gesellschaft zueinander finden müssten: »Der Elementarismus betrifft nicht nur die Kunst, die Architektur und die Gegenstände, er betrifft auch den lebendigen Menschen und die Gemeinschaft.«¹⁴ In der neuen Gestaltung würden »all unsere praktischen und geistigen Belange in einer großen Harmonie vereinigt.«¹⁵ Kunst kann hier als Konkretion abstrakter Konzepte begriffen werden, die ihrerseits wiederum eine geistige Umsetzung des realen Lebens sind.¹⁶ Die »Verschmelzung von Kunst und Leben«,¹⁷ wie auch immer Van Doesburg sie sich umgesetzt vorstellte, ist also an den Menschen als Produzent, Betrachter, Akteur oder Statist der neuen Gestaltung geknüpft. Um die Forderung nach einer Synthese von Leben, Mensch und Kunst einzulösen, muss im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Mensch stehen, sei es als abstraktes Konzept oder auch als reale Erscheinung.

Vor dem Gemälde ist im Gemälde

Der einzige gangbare Weg, Farbe und Malerei in die Umgebung des Menschen zu integrieren, ohne diese Beziehung explizit als Sujet darzustellen, schien dem niederländischen Kunsttheoretiker Van Doesburg in der archi-

¹² Nachricht zu einem Porträt Max Hölz' von Seiwert: »malerei ist sichtbarmachung der veränderung der welt«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 18, Oktober 1931, S. 71.

¹³ Faber 1931, S. 77 [wie Anm. 3].

¹⁴ Theo van Doesburg, »Schilderkunst en plastiek. Elementarisme (Manifest-fragment)«, in: *De Stijl*, Jg. 7, Nr. 78, 1926/1927, S. 82–87, hier S. 84. Deutsche Übersetzung nach *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, hrsg. v. Hagen Bächler und Herbert Letsch, Leipzig und Weimar 1984, S. 204.

¹⁵ Van Doesburg 1922, hier Nr. 3, S. 40 [wie Anm. 6].

¹⁶ Vgl. Piet Mondrian, »De nieuwe beelding in de schilderkunst«, in: *De Stijl*, Jg. 1, 1917/1918, Nr. 1, S. 2–6; Nr. 2, S. 13–18; Nr. 3, S. 29–31; Nr. 4, S. 41–45; Nr. 5, S. 49–54; Nr. 7, S. 73–76; Nr. 8, S. 88–89; Nr. 9, S. 102–107; Nr. 10, S. 121–123; Nr. 11, S. 125–131; Nr. 12, S. 140–145.

¹⁷ Ebd.

tektonischen Gestaltung zu liegen. Ein wichtiges Tätigkeitsfeld seit der Gründung von De Stijl im Jahr 1917 bestand daher in der Farbgestaltung von Innen- und Außenräumen bis hin zu einigen unausgeführten Siedlungsgärten. Van Doesburgs Interventionen folgten in den ersten Jahren bis 1923 einer Strategie der Störung oder Zerstörung architektonischer Raumstruktur. Dem Menschen ermöglichte Van Doesburg durch diese gestalterischen Eingriffe, den Raum als künstlerisches und gleichzeitig reales Aktionsfeld neu wahrnehmen und seine Beziehung zu ihm überprüfen zu können: »Es handelte sich bei dieser Malerei nicht darum, den Menschen um bemalte Wandflächen herumzuführen, damit er die malerische Entwicklung des Raumes beobachten könnte, sondern: um eine zusammenwirkende synoptische Wirkung von Malerei und Architektur hervorzurufen. Um das zu erreichen, mußten die bemalten Flächen sowohl architektonisch als malerisch zueinander in Beziehung stehen, ein einziger Körper werden. Konstruktion und Komposition, Raum und Zeit, Statik und Dynamik in einem Griff gefaßt. Die gestaltende Raum-Zeitmalerei des 20. Jahrhunderts ermöglicht dem Künstler, seinen großen Traum zu verwirklichen: den Menschen statt vor – in die Malerei zu stellen.«¹⁸

Damit befand sich Van Doesburg zwar im Einklang mit manchen Architekturtheoretikern seiner Zeit, erschloss sich mit der Einbeziehung des Betrachters und seiner Bewegung im Raum jedoch die Möglichkeit, die Malerei selbst in die dritte und vierte Dimension zu überführen: »Seit Beginn der Stijlbewegung haben wir diese Frage [nach der Farbe, M.N.] praktisch und theoretisch zu lösen versucht. Nachdem uns das Bild in der Malerei nicht mehr eine in sich abgeschlossene individuelle Ausdrucksform unserer Privaterlebnisse war, kam die Malerei mit dem Raum, und was noch wichtiger war, mit dem Menschen in absolute Berührung. Es entstand eine Beziehung von Farbe zum Raum und von Farbe zum Menschen. Durch diese Beziehung vom ›Bewegenden Menschen‹ zum Raum ergab sich eine neue Empfindung in der Architektur: die Empfindung der Zeit nämlich.«¹⁹ Bildlich ausgedrückt, hatte Van Doesburg den Menschen zunächst abstrahiert

¹⁸ Theo van Doesburg, »Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung (Mit einer Einführung zur Stijlbewegung, Holland)«, in: *Der Cicerone*, Jg. 19, Nr. 18, 1927, S. 564–570, hier S. 569–570. Ähnlich auch schon in Theo van Doesburg, »Aanteekeningen over monumentale kunst«, in: *De Stijl*, Jg. 2, Nr. 1, 1918, S. 10–12, hier S. 12.

¹⁹ Van Doesburg 1927, S. 569 [wie Anm. 18]. Vgl. Fritz Schumacher, »Die künstlerische Bewältigung des Raums. Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch ›Kunstgeschichtliche Grundbegriffe‹«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Jg. 13, 1919, S. 397–402, hier S. 401. Vgl. demnächst Matthias Noell, *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnbaus von Theo van Doesburg in Meudon*, Zürich 2008 [in Vorbereitung].

und in die Malfläche integriert, um ihn in einem weiteren Schritt als Betrachter und Akteur in den Raum auszugliedern (Abb. 13, S. 86). Die Versuche Van Doesburgs, Malerei und Farbe als Mittel zu verwenden, Raum zu gestalten und den Menschen diesen Raum erfahrbar zu machen, kulminierte in den von ihm gestalteten Sälen der *Aubette* in Straßburg, deren Sinn sich erst in der intendierten Nutzung zeigt (Abb. 12, S. 86). Im Raum agierende Besucher, Tänzer und bewegte Bilder hätten mit der durch die Malerei in Bewegung versetzten Wahrnehmung der Betrachter ein zeit-räumliches Kunstwerk verwirklichen sollen. Zahlreiche seiner experimentellen Fotografien thematisieren eben jene zeit-räumliche Bewegung des Menschen vor dem Gemälde. Fokussiert man auf diesen Aspekt, ist ein Vergleich dieser Fotografien mit Gemälden Oskar Schlemmers oder Heinrich Hoerles und Seiwerts hilfreich. Wo Seiwerts Werke den Menschen und die Gesellschaft zum Thema haben, stellte Van Doesburg den Menschen gerade durch seine nicht-figurative Malerei als Akteur in den Mittelpunkt der Kunst. Daher verweist die verwandte Wortwahl in ihren kunsttheoretischen Texten auf tatsächliche Übereinstimmungen ihrer künstlerischen Ziele, wenn auch nicht ihrer formalen Mittel. Stellte Seiwert »typische« Personen in einer »universalen Form« im Bild dar, bestand für Van Doesburg das Ziel der Kunst darin, gerade durch die Ausschaltung der abgebildeten Natur eine »universelle Sprache« hervorzubringen.²⁰

Zahlreiche Rezensionen und Beiträge zur modernen Architektur zeugen jedoch davon, dass auch Seiwert das Verhältnis zwischen Mensch und Raum keineswegs gleichgültig war. Unter seinem Pseudonym Rogkerus veröffentlichte er 1927 einen grundlegenden Artikel, in dem er die »Funktionen des Menschen und der Dinge im Raum« thematisierte und insbesondere in der Architektur Le Corbusiers eine »Auflösung unserer Privatperson« und »eine Änderung unseres gesellschaftlichen Menschen« konstatierte.²¹ Hier, in der Besprechung aktueller Architektur und ihrer Aufgaben, kam Seiwert Van Doesburgs Überlegungen zu einer raumzeitlichen Auffassung sehr nahe, auch wenn er vielleicht nicht dessen formale Schlussfolgerung der »expression plastique«²² der *Aubette* teilte: »Genau

²⁰ Faber 1931, S. 77 [wie Anm. 3]. [Theo van Doesburg], »Commentaires sur la base de la peinture concrète«, in: *Art concret*, Nr. 1, 1930, numéro d'introduction, S. 2-4, hier S. 2. Vgl. auch Theo van Doesburg, »Contre les artistes imitateurs«, in: *De Stijl*, Jg. 5, Nr. 6, 1922, S. 95-96.

²¹ Rogkerus [=Franz W. Seiwert], »Vom begrenzten und vom geöffneten Raum und von den Funktionen des Menschen und der Dinge im Raum«, in: *Die Bauhaus*, Jg. 2, Nr. 31/32, 1927, hier zit. n. Bohnen/Backes 1978, S. 57 [wie Anm. 3].

²² Theo van Doesburg, »L'Élémentarisme et son origine«, in: *De Stijl*, Jg. 8, Nr. 87-89, 1928, S. 19-25, hier S. 25.

so wie der Mensch in dem in seiner Höhe und in seiner Tiefe wechselnden Raum wieder zum Maßstab des Raumes wird, den er abschreitet, wie er in der abgegrenzten Geschlossenheit seines Körpers wieder in eine aktive Beziehung zum Raum tritt, die in der Auflösung des Raums und der Bewegung seiner Person die Totalität des Raumgefühls schafft, so wird ebenfalls das Einzelkunstwerk wieder ein Teil des Gesamtraumes, der ihm die letzte Bestätigung gibt. [...] Der Platz des Kunstwerks ist ein in der Raumfunktion bestimmter. Er ist so bestimmt, daß ohne das Werk dem Raume die letzte Klarheit seiner Funktion fehlt. Der Ort des Kunstwerks ist der Punkt, wo die Endlichkeit des architektonischen Raums hinüberschwingt in die unendliche Utopie des Kunstwerks.«²³

Die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler offenbart sich tatsächlich am deutlichsten über die Haltung zur Architektur. Beide Maler äußerten sich zum Problem des Massenwohnungsbaus und seiner notwendigen verbilligten Herstellung durch Standardisierung und Industrialisierung.²⁴ Wenn auch in Van Doesburgs Äußerungen zur Kunst kein gesteigertes Interesse an Klassenfragen oder politischen Zusammenhängen zu erkennen ist, so gibt er sich hier als politisch-kritischer Zeitgenosse und, vielleicht auch indirekt, als Rezipient Friedrich Engels', zu erkennen: »Die unsystematischen, individuellen Bauwerke vom Ende des 19. Jahrhunderts, die jeder einen anderen Typus zeigen, erscheinen uns viel eher bedrückend und langweilig als eine standardisierte Gleichförmigkeit. Das Bedürfnis nach Standardisierung ist nicht nur notwendige Folge einer zunehmenden materiellen Verarmung des Lebens (als Folge des Ungleichgewichts zwischen der wachsenden Weltbevölkerung und ihrer Unterbringung), sondern genauso Ausdruck einer heftigen Reaktion auf die banale Spekulationsbauweise am Ende des 19. Jahrhunderts, als die bürgerliche Klasse ihre Blütezeit erlebte. Die sozialen Reformen, größtenteils Ergebnis eines sich durch die Überbevölkerung immer mehr zuspitzenden Existenzkampfes, haben in allen Ländern sehr großen Einfluß auf die modernen Baumethoden ausgeübt.«²⁵

²³ Rogkerus 1927 [wie Anm. 21], hier zit. n. Bohnen/Backes 1978, S. 58 [wie Anm. 3].

²⁴ Rogkerus [= Franz W. Seiwert], »Von den Kräften, die zu einer Industrialisierung des Bauens drängen«, in: *Die Bauschau*, Jg. 3, Nr. 3, 1928, S. 2, 3 und 8. Ein herzlicher Dank für diesen und zahlreiche andere Hinweise geht an Nina Güllicher und Julia Friedrich, Köln. Vgl. zur Standardisierung auch Matthias Noell, »Chosir entre l'individu et le standard.« – Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill«, in: *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France*, hrsg. v. Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehetgens u. Matthias Noell (Passagen. Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte 4), Berlin 2002, S. 83–115.

²⁵ Theo van Doesburg, »Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen, enz. [4]«, in: *Het Bouwbedrijf*, Jg. 4, Nr. 4, 1927, S. 88–91. Hier zit. n. Theo van Doesburg, *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel, Berlin und Boston 1990, S. 131–133, hier S. 131–132.

Den Unterschied zwischen den explizit politisch denkenden Künstlern der Progressiven und dem allgemeintheoretisch argumentierenden Ästhetiker Van Doesburg kann man auch durch solcherlei Zitate nur minimieren, nicht aber aufheben.

Als Van Doesburg nach Fertigstellung der Aubette in Straßburg erkennen musste, dass seiner Strategie einer Interaktion von Mensch, Kunst und Raum wegen der fehlenden Akzeptanz der wahrnehmenden Betrachter nicht der Erfolg beschieden war, den er sich erhofft hatte, trennte er die Malerei von der Frage des Raumgemäldes und konstatierte das Scheitern einer gesellschaftlichen Veränderung durch diese Form der Kunst.²⁶ Nun erst entstanden die Gemälde der Konkreten Kunst aus arithmetischen Berechnungen und genauesten Festlegungen, die zwar das Verhältnis von Fläche und Raum als Thema haben können, nicht mehr jedoch das von Mensch und Malerei.²⁷ Neben diese »peinture blanche« treten in Van Doesburgs Werk in den späten 1920er Jahren Gemälde, die den Menschen in Form von Künstler-Selbstporträts wieder als Sujet in die Kompositionen aufnehmen und die nun auch formal den Porträts von Seiwert oder Hoerle nahekommen.²⁸

Konkrete Spielräume

Im Willen, mit den Sälen der Aubette zwischen Kunst und Betrachter eine neue Beziehung herzustellen, scheiterte Van Doesburg zwar persönlich, jedoch knüpften zahlreiche Künstler in den folgenden Jahrzehnten an seine Experimente an. Max Bill, der sich als Architekt ebenfalls mit Standardisierungsfragen beschäftigte, sah in der konkreten Gestaltung die Möglichkeit, »abstrakte gedanken in der wirklichkeit sinnlich fassbar darzustellen«. Konkrete Kunst, so Bill, »drängt das individualistische zurück, zu gunsten des individuum«. ²⁹ Mangels größerer Aufträge, sicher aber auch angeregt durch die Ausstellungsgestaltungen von Herbert Bayer oder Friedrich Kiesler, beschäftigte sich Bill seit den 1930er Jahren mit zahlreichen Aus-

²⁶ Brief Theo van Doesburg an Adolf Behne vom 7. November 1928, zit. n. »Tendenzen der Zwanziger Jahre. Ein Konvolut verstreuter, schwer zugänglicher oder noch unveröffentlichter Briefe, Glossen, Kritiken zum Neuen Bauen«, in: *Bauwelt*, Jg. 68, Nr. 33, 1977, S. 1100. Van Doesburg übernahm diese Briefpassage nahezu gleichlautend in: »Vers la peinture blanche«, in: *Art concret*, Nr. 1, 1930, numéro d'introduction, S. 11–12, hier S. 11.

²⁷ Vgl. auch den Artikel von Jan Tschichold, »konkrete malerei«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 28, November 1932, S. 109.

²⁸ Van Doesburg 1930, S. 11 [wie Anm. 26].

²⁹ Max Bill, »ein standpunkt« [1944], hier zit. n. *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, hrsg. v. Margit Weinberg-Staber, Zürich 2001, S. 30–31, hier S. 31.

stellungs- und Messepräsentationen.³⁰ Die Transparenz seiner Gestaltungen machten immer wieder die sich bewegenden und informierenden Besucher zu wichtigen Bestandteilen in der Wahrnehmung des Raums und seiner Objekte, wenn nicht sogar zu Exponaten höherer Ordnung. In Ausstellungen, so Bill, müssten diejenigen »Zentren für das gesellschaftliche Leben« gebaut werden, die im Städtebau noch nicht hätten realisiert werden können. Ausstellungen ermöglichten, »Überlegungen [anzustellen] für die Lösung wichtiger Probleme im kommenden Stadtbau, für die Gestaltung der Erholungs- und Gesellschaftszentren, die bisher ihr Entstehen dem Zufall verdanken«.³¹ Ausstellungsgestaltung war für Bill also ein Experimentieren an der Gestaltung der Umwelt in der geschützten Umgebung eines Labors. Der Besucher war existentieller Bestandteil dieser Experimente.

Bills Arbeiten und Entwürfe für den öffentlichen Raum offenbarten in diesem Zusammenhang weitere Einsichten. In seinem 1942 eingereichten Wettbewerbsbeitrag für ein Zürcher *Denkmal der Arbeit* tauschte Bill den zu ehrenden Arbeiter gegen einen *Werkplatz* ein, wie er seinen Entwurf betitelte. Als Standort wurde der Helvetiaplatz angegeben, wo das große dreidimensionale Schweizerkreuz und seine aus dem Block entnommenen und weiter zergliederten Würfel eine Art moderner Bauhütte zur Arbeit an einer demokratischen Schweiz angezeigt hätten. Neben der Thematisierung der realen Arbeit am Material Stein wären als essentieller Bestandteil die Passanten und Bürger getreten, die sich über die Zusammensetzung und den einerseits skulptural-reduzierenden, andererseits plastisch-konstruktiven Herstellungsprozess des Denkmals mit der Frage nach dem Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen hätten auseinandersetzen müssen und so zu Arbeitern an der Gemeinschaft avanciert wären.³² Dass diese Beteiligung des Betrachters zwangsläufig erfolgen müsse, davon war Bill über-

³⁰ Schweizer Pavillon der Triennale, Mailand 1936. Ausstellung »Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik«, Zürcher Kunsthau. »Die gute Form«, Basel 1949 (Abb. 14, S. 86). Expo 64, Lausanne 1964 (Abb. 15, S. 87). Schaufensterausstellung »Die unbekannte Gegenwart« für die großen Häuser des Warenhauskonzerns Globus, 1957. 1948 widmete Bill einen längeren Beitrag dem Thema der Ausstellungsgestaltung: Max Bill, »Ausstellungen. Ein Beitrag zur Abklärung von Fragen der Ausstellungs-Gestaltung«, in: *Werk*, Jg. 35, Nr. 3, 1948, S. 65–70. Vgl. hierzu u. a. Richard Paul Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform*, Erlenbach/Zürich 1953. Karin Gimmi, »Max Bill: Ausstellungsgestalter«, in: *Max Bill. Aspekte seines Werks*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, Sulgen und Zürich 2008, S. 192–201.

³¹ Bill 1948, S. 70 [wie Anm. 30].

³² Anderslautende Interpretation des Denkmals bei Bruno Reichlin, »Im Gegensatz zu einer freien Plastik dient ein Denkmal einer fest umschreibbaren Idee«, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur 2008, S. 40–55 [wie Anm. 30]. Vgl. ders., »L'Art concret au travail«, in: *Faces*, Jg. 15, 1990, S. 18–21.

zeugt: »der mensch empfindet mehr oder weniger intensiv die erscheinung der gegenstände und damit ihre ästhetischen wirksamkeiten, ob bewusst oder unbewusst, jedoch zwangsläufig. das heisst, ob er will oder nicht. erst auf grund dieser empfindungen ist er in der lage, auch die zusammenhänge zu erfahren und damit seine erkenntnisse zu erweitern.«³³

1952 reichte Bill schließlich einen weiteren Denkmalentwurf für einen Internationalen Wettbewerb ein (Abb. 16, S. 87). Das Thema – es ging um ein »Denkmal für den unbekanntten politischen Gefangenen« – überzeugte Bill nicht, da es ihm in der Fokussierung auf ein Einzelschicksal zu eingeengt erschien.³⁴ Vielmehr müsse es bei einer solchen Aufgabe um das Grundproblem hinter der Unterdrückung Einzelner durch die Staatsautorität gehen. Bill opponierte auch hier offen gegen das freistehende und figurative politische Denkmal, wie es im 19. und 20. Jahrhundert in großer Anzahl ausgeführt worden war und schloss darin an die Meinung Seiwerts an. Dieser hatte sich gegen die »richtige« Nase des »richtig« abgezeichneten demonstrierenden Proleten« ausgesprochen. Vielmehr müsse ein »Sinnbild« des Proletariats gezeichnet werden, wie es »nachdenkend sich seiner Kraft bewußt werdend und bewußt werdend, wie es sie im täglichen Klassenkampf anwenden soll«.³⁵ Das Thema des auszuführenden Denkmals definierte Bill ähnlich Seiwerts abgebildeter Bewusstwerdung daher folgendermaßen neu: »aufrechte Haltung und Treue zur Erkenntnis, mit der freien Wahl des einzuschlagenden Weges in eigener Verantwortung«.³⁶ Er führte diese grundlegende Idee, mit der er sich auch gegen die monolithischen abstrakten Denkmäler der Weimarer Republik von Walter Gropius oder Ludwig Mies van der Rohe richtete, weiter aus: »Eine solche Haltung kann das Individuum in Gegensatz bringen zur gesellschaftlichen Ordnung, wenn diese Ordnung die freie Meinungsbildung und politische Tätigkeit des Einzelnen einschränkt. Diesem unbekanntten und aufrechten Menschen, der innerlich frei und verantwortungsbewußt ist und handelt, sollte das Denkmal gelten, und dafür sollte es ein Symbol werden. Aus dieser Überlegung ergab sich eine Lösung, bei der Idee und Form vollständig

³³ Max Bill, »Umweltgestaltung nach morphologischen Methoden« [1956], zit. n. ders., *Funktion und Funktionalismus. Schriften: 1945–1988*, Bern 2008, S. 107.

³⁴ Einige Jahre später formulierte er die Hintergründe und theoretischen Überlegungen dieses Projektes in der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes, vgl. Max Bill, »Ein Denkmal«, in: *Werk*, Jg. 44, Nr. 7, 1957, S. 250–254.

³⁵ Franz W. Seiwert, »Unser Maibild«, in: *Sozialistische Republik*, zum 1. Mai 1925. Hier zit. n. Bohnen/Backes 1978, S. 46–47, hier S. 47 [wie Anm. 3].

³⁶ Bill 1957, S. 250 [wie Anm. 34].

identisch wurden.«³⁷ Auch mit diesem Verständnis, was Kunst in der Gesellschaft zu leisten habe, kam Bill den Ideen Seiwerts sehr nahe, der propagiert hatte: »Es kann keine Zweiheit von Inhalt und Form mehr geben, denn dann sind Inhalt und Form eins.«³⁸

So sehr Bills anspruchsvolle Aussage der Linie Seiwerts folgte, entstand als Form eine architektonische Skulptur, die vielmehr dem bildnerischen Kosmos der Generalbässe Van Doesburgs zu entstammen schien: Drei identische Steinwürfel, außen aus dunklem Granit, innen aus weißem Marmor, stehen in einem öffentlichen Park. Der von ihnen gebildete dreieckige Zwischenraum kann betreten werden, indem man eine Abtreppe in einen Kubus hinauf und auf der Innenseite wieder hinabsteigt. In der Mitte der drei Klötze steht eine dreieckige Stele aus spiegelndem Chromnickelstahl, die dem Eintretenden eine Ecke zudreht. Der Raum ist zum Himmel offen. Um aus ihm wieder in den Park zurückzugelangen, muss sich der Betrachter nun entscheiden, welchen der drei Wege er wählen will: rechts oder links von der Stele oder wieder zurück. Nur zu bleiben wird dem Besucher – will er nicht enden wie Herman Melvilles Schreiber Bartleby, dieser Gefangene seiner eigenen Entscheidung – nicht eingeräumt. In jedem Fall aber wird er, während er sich bewegt, im spiegelnden Stahl sein Konterfei erkennen und sich bei seiner Entscheidung zusehen können, womit diese selbst thematisiert wird. Freier Wille, freie Wahl und freie Entscheidung bei gleichzeitiger Selbstreflektion sind daher die Leitthemen des Denkmals bei einer gleichzeitigen »Synthese von Plastik – Architektur – Malerei in einer räumlichen Gestalt«.³⁹ Der »innere Raum« sei »als Plastik gestaltet, indem der Innenraum sich in den Außenraum« überführe.⁴⁰ Hauptprotagonist dieses Denkmals wäre also der Betrachter selbst in seiner Funktion des sich bewegenden und entscheidenden Menschen gewesen und insofern selbst eine Personifizierung eines potenziellen unbekanntes Gefangenen. Bills explizite Anwendung der mathematischen Gestaltungsprinzipien der Konkreten Kunst in Verbindung mit der emotionalen und intellektuellen Einbeziehung des Betrachters und seiner Bewegungsfreiheit im öffentlichen Raum stellte eine äußerst kreative Weiterentwicklung der Van Doesburgschen

³⁷ Ebd.

³⁸ Franz W. Seiwert, »Offener Brief an den Genossen A. Bogdanow!«, in: *Die Aktion*, Jg. 11, Nr. 27/28, 1921, Sp. 373–374. Hier zit. n. Bohnen/Backes 1978, S. 23–24, hier S. 23 und S. 24 [wie Anm. 3]. Vgl. nahezu gleichlautend Seiwert 1931, S. 71–72 [wie Anm. 10].

³⁹ Bill 1957, S. 252 [wie Anm. 34]. Reichlin 2008 [wie Anm. 32] argumentiert mit »binärer Logik«, reduziert dafür aber die Wahl der Wege entgegen Bills eigener Aussage auf zwei.

⁴⁰ Bill 1957, S. 252 [wie Anm. 34].

Überlegungen und Experimente dar. Bill ging jedoch mit seiner künstlerischen Konkretion als gesellschaftlicher Aufgabe deutlich über diesen hinaus, auch wenn schon Jan Tschichold die konkrete Malerei unter Verweis auf Van Doesburg als »aufruf zur ordnung, ein mittel, den menschen zu verändern« bezeichnet hatte.⁴¹ Im Idealfall des politischen Denkmals gelang Bill – wenn auch nur im Entwurf – die Synthese raumzeitlicher Kunst mit den Gestaltungsprinzipien der Konkreten Kunst. Form und Inhalt der Denkmäler zielen auf das verantwortungsbewusst agierende Individuum und damit die demokratische Gesellschaft im Allgemeinen. Die Möglichkeit der Anwendung der Van Doesburgschen Theorien hatte Schmitt-Rost schon in seinem Nachruf auf Van Doesburg 1931 in *a bis z* formuliert: »van doesburgs arbeit war notwendig, um den weiteren schritt zu tun, die formalen prinzipien nicht nur im rahmen der bürgerlichen gesellschaft zu klären, sondern auch mittel zur änderung dieser gesellschaft durch gestaltung zu liefern.«⁴²

⁴¹ Tschichold 1932, S. 109 [wie Anm. 27].

⁴² Hans Faber [=Hans Schmitt-Rost], »theo van doesburg«, in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, Nr. 15, April 1931, S. 58.

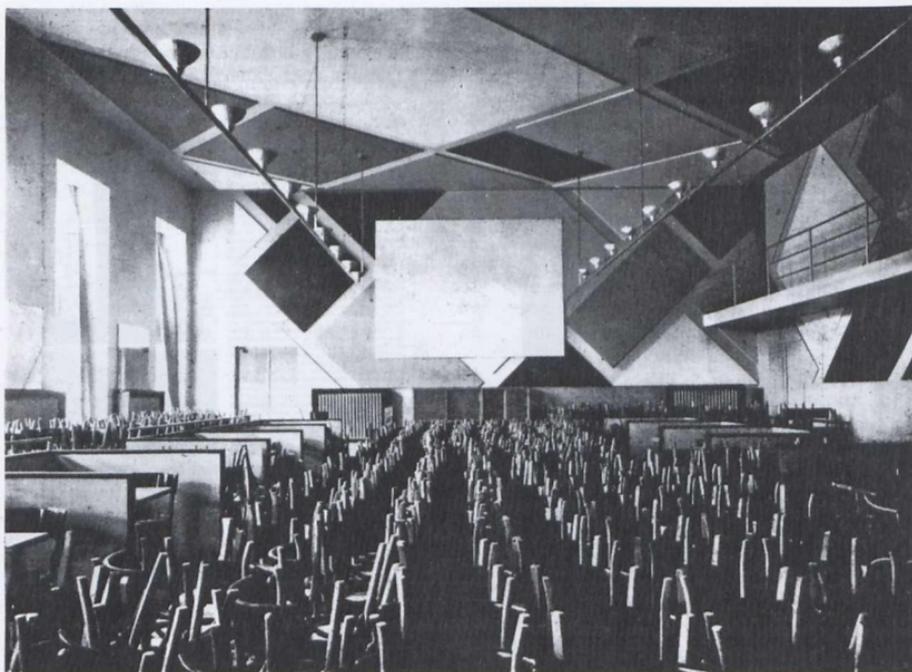


Abb. 12: Theo van Doesburg, Kinosaal der *Aubette*, Straßburg, abgebildet auf der Titelseite von *a bis z*, Nr. 15, April 1931.

Abb. 13: Theo van Doesburg, *Portrait Valentin Parnac vor Kontra-Komposition XVI*, Paris, um 1925



Abb. 14: Max Bill, Gestaltung der Ausstellung »Die gute Form«, Basel 1949
Fotografie Ernst Scheidegger



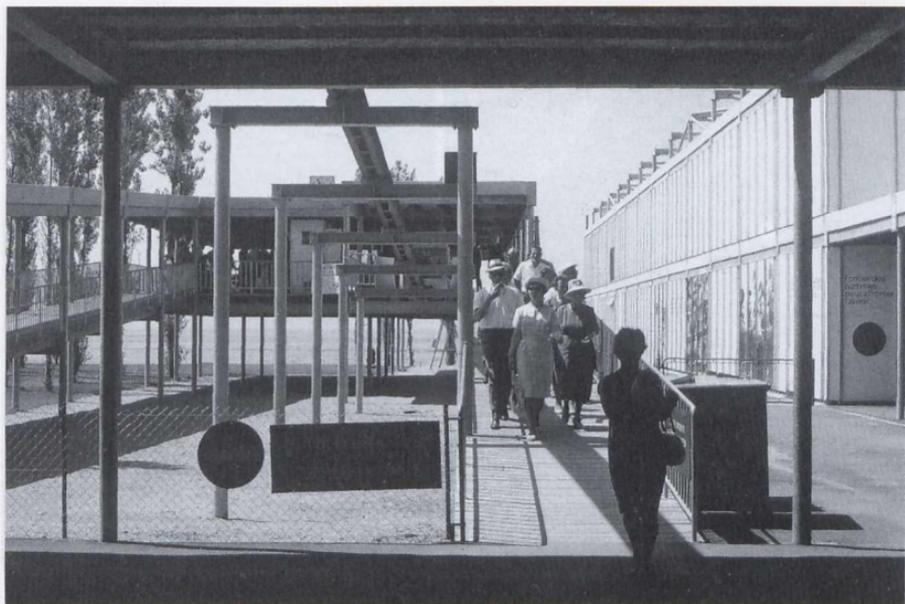


Abb. 15: Max Bill, Gestaltung der »Expo 64«, Lausanne 1964
Fotografie Ernst Scheidegger

Abb. 16: Max Bill, *Denkmal für den unbekanntem politischen Gefangenen*, 1952
Zeichnung/Fotocollage

